

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



RICARDO REIS (1887-1936)

Nuno Miguel Pascoal Amado

Orientador(es): Prof. Doutor António M. Feijó
Prof. Doutor Miguel Tamen

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e
Cultura, na especialidade de Teoria da Literatura

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



RICARDO REIS (1887-1936)

Nuno Miguel Pascoal Amado

Orientador(es): Prof. Doutor António M. Feijó
Prof. Doutor Miguel Tamen

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Teoria da Literatura

Júri:

Presidente: Doutor José Viriato Soromenho Marques, Professor Catedrático e Membro do Conselho Científico

Vogais: Doutora Rita Roque Gameiro Tenreiro Patrício Teixeira, Professora Auxiliar

Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho;

Doutor Luiz Manuel Fagundes Duarte, Professor Associado com Agregação

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutor Fernando Cabral Martins, Professor Associado com Agregação

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutor Ivo José de Castro, Professor Emérito

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen, Professor Catedrático

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, co-orientador;

Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó, Professor Catedrático

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientador;

Doutor João Ricardo Raposo Figueiredo, Professor Auxiliar

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FCT – Bolsa de Investigação no âmbito do projecto *Intenção, Acção e Filosofia da Arte: Novas Fronteiras para uma Teoria da Acção* (PTDC/FIL-FIL/116733/2010)

2016

Agradecimentos

Esta tese foi escrita, em parte, no contexto do projecto *Intenção, Acção e Filosofia da Arte: Novas Fronteiras para uma Teoria da Acção*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/FIL-FIL/116733/2010) e coordenado por Humberto Brito, a quem agradeço todo o apoio institucional providenciado. As páginas que se seguem não seriam possíveis, além disso, sem a influência decisiva de algumas pessoas e sem a disponibilidade, a paciência e o interesse de outras, assim como não seriam possíveis sem a amizade e o apoio incondicional de todas elas. Quero agradecer a essas pessoas e a todas aquelas que, não nomeando, indirectamente contribuíram para que isto se cumprisse.

Ao Professor António Feijó, que me abriu os olhos para o que era importante em Fernando Pessoa, agradeço, antes de qualquer outra coisa, a inspiração. Esta tese não existiria sem tudo aquilo que aprendi com ele, e não seria decerto a mesma se não tivesse beneficiado da sua competência, da sua orientação e da sua amizade. O mesmo posso dizer do Professor Miguel Tamen, cuja orientação intelectual fez de mim muito do que sou hoje. Esta tese resulta, de modo directo ou indirecto, do modelo de professor que é. Agradeço igualmente ao Professor João Figueiredo, de quem tive a oportunidade de ser aluno e de quem tenho a oportunidade de ser amigo. A maneira como me ensinou a olhar para certas coisas, os seus conselhos e a confiança que sempre depositou em mim não têm preço.

Agradeço também a todos os meus colegas do Programa em Teoria da Literatura, especificamente àqueles que mais próximos de mim se mantiveram durante este tempo, àqueles com quem partilhei a exiguidade da biblioteca e àqueles de quem hoje sou sobretudo amigo: à Ana Cláudia Santos, à Maria Sequeira Mendes, à Maria Rita Furtado, à Joana Meirim, à Ana Ferraria, à Inês Rosa, ao Jorge Uribe, ao Jorge Almeida e ao João Pedro Vala. Agradeço a todas as pessoas que colaboram no projecto *Estranhar Pessoa*, e com as quais tive a oportunidade de partilhar algumas das principais ideias desta tese, em especial ao Pedro Sepúlveda, ao Jorge Uribe, ao Humberto Brito, à Rita Patrício e ao Gustavo Rubim, e agradeço também a todos os que, de um modo ou de outro, contribuíram para a maturação de tais ideias. Devo ainda um agradecimento especial àqueles que foram lendo partes do que agora é esta tese e àqueles que, muito concretamente, me ajudaram em algum momento com ela. À Ana Cláudia, à Maria, à Rita e ao Jorge nunca poderei pagar condignamente.

Agradeço, por fim, ao Luís e ao Jorge, e, claro, à minha família, aos meus pais, aos meus padrinhos e ao meu irmão. É escusado dizer que, sem eles, isto não seria possível e não faria sentido. À Rita não agradeço, porque não há forma de agradecer-lhe o que ela é. E assim lhe agradeço por tudo, todavia.

Resumo

Ricardo Reis é geralmente considerado um poeta clássico, ao qual compete verter para português as odes latinas de Horácio, repetindo-lhes a dicção e os preceitos, e um poeta, por conseguinte, tão diferente quanto possível dos outros dois heterónimos de Pessoa. Esta tese procura demonstrar que tais considerações são nocivas à compreensão de Ricardo Reis, na sua qualidade principal de heterónimo de Fernando Pessoa. O poeta que é (enquanto parte de um conjunto maior no qual desempenha um papel próprio) deve ser entendido em relação aos poetas que os outros heterónimos são, mais concretamente em relação a Alberto Caeiro, cuja influência e admiração não deve ser menosprezada.

Palavras-Chave: Pessoa, Heteronímia, Reis, Caeiro, Horácio, Epicurismo, Estoicismo, Homoerotismo

Abstract

Ricardo Reis is usually considered a classical poet, who is responsible to convert Horace's latin odes into portuguese, whose diction and rulings he repeats, and, therefore, a poet as different as possible from the other two of Pessoa's heteronyms. This thesis intends to show that such considerations are harmful in what concerns the understanding of Ricardo Reis in his chief quality as an heteronym of Fernando Pessoa. The poet he is (as a part of a bigger group in which he plays his own role) must be understood in relation to the poets the other heteronyms are, more specifically in relation to Alberto Caeiro, whose influence and admiration should not be disregarded.

Keywords: Pessoa, Heteronymy, Reis, Caeiro, Horace, Epicureanism, Stoicism, Homoeroticism

Índice

Abreviaturas	11
Introdução	19
Capítulo 1 – Dois Horácios	
I. Um Poeta Prudente	29
II. Meiguices aos Deuses	45
III. Um Horácio Vitoriano	61
IV. O Espectáculo do Mundo	84
Capítulo 2 – A Formiga e a Cigarra	
I. Descompondo Horácio	95
II. O Negócio do Ócio	109
III. Um Horácio Grego que escreve em Português	123
IV. Um Poeta Descuidado	133
V. A Inconsequência Anacreônica	153
Capítulo 3 – Deuses à Lareira	
I. Um Epicurismo Triste	159
II. O Guardador de Momentos	176
III. Um Espectáculo de Marionetas	194
IV. Um Deus de si mesmo	211
V. Contar Histórias à Lareira	222
Capítulo 4 – Fazer Festas à Musa	
I. O Misérrimo Desterro	237
II. A Educação do Epicurista	244
III. Fingir-se de Morto	258
IV. Amigo dos Píncaros	272

V. Estóico sem Dureza	282
Capítulo 5 – O Essencial é Saber Ver	
I. Abrir os Olhos	299
II. Uma Teoria da Realidade	309
III. A Natureza é Partes sem um Todo	328
IV. Olhos Gregos	342
V. Ver é ser Alheio	357
Capítulo 6 – Corpo e Alma	
I. Partenogénese	367
II. Metamorfose e Sacrifício	379
III. A Elegia Pastoral	394
IV. A Flor dada não se olha o Dente	409
V. O Jovem que perdeu	423
Capítulo 7 – Plantador de Mestres a Haver	
I. Adultismo pra Brinquedos	439
II. Ricardo Reis e o Ideal Estético em Portugal	453
III. Uma Vénus Masculina	473
IV. Contos Contando Contos	486
V. Em Busca da Musa Perdida	506
Capítulo 8 – Um Deus da sua própria Idolatria	
I. O Esplendor na Relva	527
II. A Voz da Terra	540
III. A Criança tão Humana que é Divina	550
IV. Olhos de Caeiro Mal Morto	565
V. Eros e Psique	590
Bibliografia	619

Abreviaturas (Obras de Fernando Pessoa)

- AC *Poemas de Alberto Caeiro* (2015). Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- AC+ *Alberto Caeiro: Poesia* (2004). Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- AC++ *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (1994). Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- AdC *Poemas de Álvaro de Campos* (1990). Edição de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- AdC+ *Álvaro de Campos: Poesia* (2002). Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- AM *Obras de António Mora* (2002). Edição de Luís Filipe Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ATH *Athena. Revista de Arte* [1994]. Direcção de Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Volumes I a V: Outubro de 1924 a Fevereiro de 1925. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto.
- BNP Espólio de Fernando Pessoa. Espólio no 3 (E3). Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
- C-I *Correspondência: 1905-1922* (1999). Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- C-II *Correspondência: 1923-1935* (1999) Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CEAE *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas* (2000). Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CFP Obras Consultadas da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa: Acervo da Casa Fernando Pessoa
- CONT *Contemporanea: grande revista mensal, nº5* (Novembro 1922) [cópia digital da Hemeroteca Municipal de Lisboa: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1922/N5/N5_item1/P1.html, Consultada em Maio de 2016]
- CP *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença* (1998). Edição e Estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- EAARP *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal* (2003). Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- EE *A Educação do Estóico* (1999). Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- EGL *Escritos sobre Génio e Loucura* (2006). Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LD *Livro do Desasocego* (2010). Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- M *Mensagem; Poemas Esotéricos* (1993). Edição Crítica de José Augusto Seabra. Lisboa: Fundação Engenheiro A. Almeida.
- MGR *O Manuscrito de O Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro* (1986). Edição facsimilada; apresentação e texto crítico de Ivo Castro. Lisboa: Dom Quixote.
- NR “Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro”, in *Prosa de Álvaro de Campos* (2012). Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Babel.
- O-I *Poesia: 1902-1917* (2005). Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- O-II *Poesia: 1918-1930* (2005). Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- O-III *Poesia: 1931-1935 e não datada* (2006). Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- OK *Rubaiyat* (2008). Edição de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PAdC *Prosa de Álvaro de Campos* (2012). Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Babel.
- PI *Pessoa Inédito* (1993). Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.
- PI-I *Poemas Ingleses: Tomo I – Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets* (1993). Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PI-II *Poemas Ingleses: Tomo II – Poemas de Alexander Search* (1997). Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PI-III *Poemas Ingleses: Tomo III – The Mad Fiddler* (1999). Edição de Marcus Angioni e Fernando Gomes. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PI-IV *Poesia Inglesa II*. Edição e Tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim.

- PIA *Prosa Íntima e de Autoconhecimento* (2007). Edição de Richard Zenith – Obra Essencial de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIAI *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966). Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática.
- PPC *Pessoa por Conhecer* (1990). Edição de Teresa Rita Lopes (2 volumes). Lisboa: Estampa.
- PR *Prosa de Ricardo Reis* (2003). Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RR *Poemas de Ricardo Reis* (1994). Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SEOI *Sensacionismo e outros Ismos* (2009). Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Abreviaturas

(Obras da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa)

- CFP 0-28 MN *Athena: revista de arte*. Prop. Sociedade Editora Athena. Dir. Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Vol.I, nº1, Lisboa, Outubro de 1924; nº2, Lisboa, Novembro de 1924; nº3, Lisboa, Dezembro de 1924; nº4, Lisboa, Janeiro de 1925; nº5, Lisboa, Fevereiro de 1925. Imprensa Libanio da Silva.
- CFP 1-101 AURELIUS, Marcus (1908) *The Thoughts of Marcus Aurelius*. Translated by Georg Long. With his Life and an Essay on his Philosophy by the Translator. Also an Essay on Marcos Aurelius by Matthew Arnold; together with Cicero's Essay on Friendship, translated by W. Melmoth. London: Cassell & Co.
- CFP 8-89 CARLYLE, Thomas (1903) *Sartor Resartus; On Heroes and Hero-Worship and the Heroic in History; Past and Present*. London: Chapman & Hall, Ltd.
- CFP 8-235 *Greek Anthology* (1916-1918). With an English translation by William Roger Paton. Bilingual edition. London: William Heinemann; New York: G. P. Putman's Sons. (5 volumes).
- CFP 8-296 KHAYYÁM, Omar (1910). *Rubaiyát of Omar Khayyám*. The Astronomer poet of Persia rendered in English verse by Edward Fitzgerald. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
- CFP 8-506 SHAKESPEARE, William (s.d.) *The Complete Works of William Shakespeare*. Edited with a glossary by W. J. Craig. Oxford: Clarendon Press.
- CFP 8-664 MN WHITMAN, Walt (1895) *Poems by Walt Whitman*. Edited by William Thomas Stead. London: 'Review of Books' Office.60.

Abreviaturas (Obras Clássicas)

<i>Aet.</i>	Calímaco, <i>Aetia</i>
<i>Apol.</i>	Platão, <i>Apologia de Sócrates</i>
<i>Ars</i>	Horácio, <i>Arte Poética</i>
<i>Ars.Am.</i>	Ovídio, <i>Arte de Amar</i>
<i>Ayl</i>	Shakespeare, <i>As You Like It</i>
<i>Carm.</i>	Catulo, <i>Carmina</i>
<i>Charm.</i>	Platão, <i>Cármides</i>
<i>Cort.</i>	Castiglione, <i>Livro do Cortesão</i>
<i>De An.</i>	Aristóteles, <i>De Anima</i>
<i>Deor.</i>	Cícero, <i>De Natura Deorum</i>
<i>Descr.</i>	Pausânias, <i>Descrição da Grécia</i>
<i>Disc.</i>	Epicteto, <i>Discursos</i>
<i>Eclog.</i>	Virgílio, <i>Éclogas</i>
<i>Eleg.</i>	Propércio, <i>Elegias</i>
<i>En.</i>	Virgílio, <i>Eneida</i>
<i>Ench.</i>	Epicteto, <i>Enchiridion</i>
<i>Ent.Hum.</i>	John Locke, <i>Ensaio sobre o Entendimento Humano</i>
<i>Ep.</i>	Horácio, <i>Epístolas</i>
<i>Ep.Luc.</i>	Sêneca, <i>Epistulae ad Lucilium</i>
<i>Epod.</i>	Horácio, <i>Epodos</i>
<i>Eth.Nic.</i>	Aristóteles, <i>Ética a Nicómaco</i>
<i>Euthyph.</i>	Platão, <i>Eutífron</i>
<i>Faer.Q.</i>	Edmund Spenser, <i>Faerie Queen</i>
<i>Fin.</i>	Cícero, <i>De Finibus Bonorum et Malorum</i>
<i>Georg.</i>	Virgílio, <i>Geórgicas</i>
<i>Gorg.</i>	Platão, <i>Górgias</i>
<i>Il.</i>	Homero, <i>Ilíada</i>
<i>Ion</i>	Platão, <i>Íon</i>
<i>H.Ap.</i>	Calímaco, <i>Hino a Apolo</i>
<i>Ham.</i>	Shakespeare, <i>Hamlet</i>
<i>Hymns</i>	Homero, <i>Homeric Hymns</i>
<i>Lear</i>	Shakespeare, <i>King Lear</i>

<i>Lysis</i>	Platão, <i>Lísis</i>
<i>Lus.</i>	Camões, <i>Lusíadas</i>
<i>Mac.</i>	Shakespeare, <i>Macbeth</i>
<i>Med.</i>	Marco Aurélio, <i>Meditações</i>
<i>Met.</i>	Ovídio, <i>Metamorfoses</i>
<i>Mor.</i>	Plutarco, <i>Moralia</i>
<i>Hist.Nat.</i>	Plínio, o Velho, <i>História Natural</i>
<i>Nat.Hum.</i>	David Hume, <i>Tratado da Natureza Humana</i>
<i>Od.</i>	Horácio, <i>Odes</i>
<i>Phaedo</i>	Platão, <i>Fédon</i>
<i>Phaedrus</i>	Platão, <i>Fedro</i>
<i>Purg.</i>	Dante, <i>Purgatorio</i>
<i>Ric.</i>	Shakespeare, <i>Richard II</i>
<i>Rep.</i>	Platão, <i>República</i>
<i>Rer.Nat.</i>	Lucrecio, <i>De Rerum Natura</i>
<i>Sat.</i>	Horácio, <i>Sátiras</i>
<i>Son.</i>	Shakespeare, <i>Sonnets</i>
<i>Sym.</i>	Platão, <i>Banquete</i>
<i>Teog.</i>	Hesíodo, <i>Teogonia</i>
<i>Th.Vis.</i>	George Berkeley, <i>An Essay Towards a New Theory of Vision</i>
<i>Trist.</i>	Ovídio, <i>Tristia</i>
<i>Ven.</i>	Shakespeare, <i>Venus and Adonis</i>
<i>Vid.</i>	Diógenes Laércio, <i>Vidas dos Filósofos Eminentes</i>

É-se feliz na Austrália, desde que lá se não vá.
Álvaro de Campos, "Oxfordshire"

Introdução

Nascido em 1887 e ainda vivo em 1936, Ricardo Reis é o mais longo dos heterónimos de Pessoa. Embora seja sobre Reis e, lateralmente, sobre a longevidade que o caracteriza, esta tese tem origem na intuição de que não há modo de apresentar uma descrição satisfatória de Ricardo Reis que dispense uma descrição satisfatória de Alberto Caeiro. Tal interdependência põe em causa muito do que se costuma dizer acerca da heteronímia pessoana. Como Pessoa explica, na “Tábua Bibliográfica” de 1928, “as individualidades” dos três autores das “obras heterónimas”, Caeiro, Reis e Campos, “devem ser consideradas como distintas da do autor delas”. Assim é porque “forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama” (PIA 126). A segunda parte desta justificação, salvo raras exceções, ou tem passado despercebida, ou não tem sido levada a sério. A maioria das explicações da heteronímia consiste em considerar autonomamente os dramas formados por cada uma dessas individualidades, definindo-lhes as peculiaridades, apontando-lhes as peripécias e dispondo-as, lado a lado, em gavetas conceptuais tão impecavelmente arrumadas que o ensejo de remexê-las poucas vezes termina com arrumações mais interessantes. Diz-se habitualmente que Caeiro é um poeta da Natureza, com predilecção por uma linguagem simples, e a quem não interessa senão o exercício descomprometido do olhar; diz-se que Reis é um poeta de índole clássica, que as suas odes, repletas de arcaísmos, contêm saberes epicuristas e normas estóicas que lhe servem para cultivar um determinado ideal de tranquilidade, e que às vezes dirige a palavra a raparigas cujos nomes denunciam a influência de Horácio; e diz-se que Álvaro de Campos, em evidente contraponto com os outros dois, é um poeta moderno e um poeta das cidades, umas vezes futurista, eufórico e descontrolado, outras vezes pessimista e melancólico, para quem a metafísica é peso insuportável, e a quem cabe, muitas vezes, confrontar, escandalizar ou, simplesmente, divertir a opinião pública. Ao dizer tanto acerca de cada um dos heterónimos, este género de catalogação vaga e abrangente não diz nada acerca do conjunto que eles formam. Como Jorge de Sena afirma, “sobre Fernando Pessoa tem-se pensado muito, nem sempre pensantemente” (Sena, 2000: 61). Mais extensa ou menos extensa, mais sofisticada ou menos sofisticada, a lista de características que serve de carta de apresentação de cada uma das individualidades raramente escapa a ser o que é (uma descrição autónoma da cada uma delas) e raramente possibilita a caracterização da heteronímia enquanto um Todo orgânico. Antes de qualquer outra coisa, esta tese resulta do esforço contrário de descrever o “conjunto dramático” que “as obras destes três poetas formam” (PIA 127).

Segundo o próprio Pessoa, ainda na “Tábua Bibliográfica”, está já “devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais”. Quem estudou tal entreacção e tais relações – subentende-se – foi o próprio Pessoa, a quem evidentemente caberia a divulgação futura do estudo: “tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horóscopos e, talvez, de fotografias” (PIA 127). Ainda que não tenha chegado a publicar essas biografias, e esse estudo tenha ficado por divulgar, Pessoa deixou dita muita coisa sobre a relação entre os diferentes heterónimos. Os dois lugares onde mais flagrantemente o fez, a carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro e o conjunto de apontamentos de Álvaro de Campos vulgarmente conhecidos como *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, são também os lugares favoritos daqueles que têm por missão descrever a concepção da heteronímia, e centralmente a de Alberto Caeiro. O que proponho como ponto de partida desta tese é que se troquem esses dois lugares, nos quais se fala abertamente das relações entre os três heterónimos, por um terceiro lugar onde não se espera que essas relações se concretizem: a obra de Ricardo Reis, quando compreendida em relação à restante obra heterónima (e concretamente em relação à obra de Caeiro).

A aceitação desta proposta acarreta duas consequências fundamentais: se 1) o conjunto formado pelos três heterónimos de algum modo se concretiza na obra de um deles, e se a compreensão dessa obra não se faz sem que se compreenda em simultâneo o conjunto a que pertence e que assim concretiza, o conceito de heterónimo é essencialmente um conceito relativo; e se 2) assim é, se aquilo que define cada um dos heterónimos são as relações que estabelece com os outros heterónimos, a ideia de heteronímia não admite a centralidade de nenhuma das individualidades que a compõem. “Enquanto mito”, Caeiro é, de facto, “o centro do universo de Pessoa” (Lourenço, 1981: 172), como propõe Eduardo Lourenço e como consensualmente se toma por certo. É em torno do mestre, de facto, que gravitam os seus discípulos, é na sequência do contacto com ele que todos os outros adquirem competências poéticas relevantes, e é em função do seu aparecimento triunfal que Pessoa explica, em retrospectiva, a sua própria evolução enquanto poeta. Mas a existência de Caeiro, por motivos que importará detalhar ao longo da tese, não é independente da existência dos discípulos que supostamente lhe sucederam (em concreto, Ricardo Reis) nem necessariamente prévia à existência supostamente posterior deles. A centralidade incontestável que lhe é concedida na mitologia particular que Pessoa concebeu não implica a sua centralidade enquanto heterónimo. E não a implica, precisamente, pela relatividade inerente ao conceito de heterónimo.

Que um heterónimo não seja simplesmente um pseudónimo é hoje uma verdade popularizada. O próprio Pessoa parece ter-se empenhado, desde muito cedo, em determinar que Caeiro, Reis e Campos eram mais do que nomes falsos. Como o explica a Armando

Côrtes-Rodrigues, na importante carta de 19 de Janeiro de 1915, a sinceridade e a seriedade que subjazem à obra dos três principais heterónimos advêm de existir em cada um deles “um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir” (C-I 142). Poder-se-ia assim dizer, como aliás não deixa de fazê-lo quem de veras o diz, que um heterónimo não é simplesmente um pseudónimo porque tem uma personalidade diferente da do seu criador, formula opiniões próprias, cultiva um estilo único e escreve de um modo só seu. De novo na “Tábua Bibliográfica” de 1928, Pessoa di-lo frontalmente: “a obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heteronímia é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu” (PIA 126). Ao estabelecer uma analogia entre um heterónimo e uma personagem dramática, Pessoa distingue a heteronímia da pseudonímia, como pretende, mas oferece também um modo de justificar que um heterónimo não seja só um autor fictício: ainda que um heterónimo possua uma “individualidade completa” e exista, portanto, fora da pessoa do autor que o fabrica, a individualidade que possui não é independente do processo de fabrico e não existe fora do drama em que é fabricado. Por mais carismática que seja a personalidade que o define e por mais singular que seja a obra que escreveu, o drama em que tem existência faz parte da sua definição.

Álvaro de Campos, por exemplo, é tudo aquilo que propriamente é, e que habitualmente se diz que seja, mas é também, enquanto parte do conjunto formado pelos três heterónimos, uma coisa relativa a esse conjunto e a cada uma das partes dele. Se entendermos a heteronímia como um Todo orgânico, temos necessariamente de entender os heterónimos em função uns dos outros e em função do Todo a que pertencem. Da mesma maneira que faz parte da definição de um fígado a função que desempenha no organismo a que pertence, assim como as relações que estabelece com os restantes órgãos, parece-me indispensável à definição de heterónimo a função orgânica que lhe compete e as relações que mantém com os heterónimos vizinhos. Álvaro de Campos é então tudo aquilo que isoladamente o caracteriza, mas é também uma das partes do Todo a que pertence, é o facto de não ser as outras partes de que esse Todo se compõe e é, de modo crucial, uma parte relativa às restantes partes. Esta ideia é absolutamente decisiva para o argumento desta tese.

Como Pedro Sepúlveda observa, “os heterónimos existem primeiramente enquanto assinaturas de autoria, remetendo só num segundo plano para figuras que adquirem através dos textos uma determinada espessura” (Sepúlveda, 2013: 248). Esta distinção entre uma determinada assinatura e a figura espessa da qual é o impulso inorgânico é importante por várias razões. Para o argumento desta tese, é-o sobretudo na medida em que torna saliente o problema conceptual que pretendi combater. Fascinados por essa espessura, esquecemo-nos muitas vezes dos simples impulsos inorgânicos que essas figuras começaram por ser. Em

1914, Pessoa não pensava em criar três poetas distintos, em nome dos quais escreveria tão distintamente e nos quais projectaria parte das suas convicções e das suas angústias, e não estaria de modo algum ciente do aspecto que a sua obra teria uns anos mais tarde (ou não teria mais do que uma ideia vaga disso). Aquilo que o preocupava e em função do qual ia experimentando novas formas de fazer poesia, era ainda e sempre o velho problema romântico da consciência de si. A heteronímia é uma resposta (tão eficaz quanto inesperada para o próprio Pessoa) a esse problema. E, enquanto resposta, releva, antes de qualquer outra coisa, de um apuramento técnico excepcional, que até hoje permanece por explicar condignamente.

De acordo com António M. Feijó, a criação dos heterónimos vem acima de tudo estabilizar o problema da consciência de si num “tópico tratável”. Enquanto resultado de uma “evasão bem-sucedida da consciência-de-si”, tais heterónimos devem então ser entendidos como “a ejeção de totalidades formais intactas” (Feijó, 2015: 63). Dada a separação entre o discurso de cada um deles e o nome do criador deles, tudo aquilo que lhes cabe pronunciar adquire, no acto do pronunciamento, a benignidade que caracteriza o que é exterior e monumental. É justamente essa exterioridade, e os efeitos terapêuticos que ela propicia a Pessoa, que permite a Feijó destacar o “papel devocional” da heteronímia e descrevê-la como “religião doméstica” (Feijó, 2015: 64). Para o argumento desta tese, são menos importantes os efeitos desta cura religiosa em Pessoa do que o milagre da mesma. Além de exteriorizarem o problema da consciência de si, e de se oferecerem, já com a espessura que os definiria, como objectos de devoção, nos quais Pessoa pudesse projectar a sua angústia e, desse modo, dissolver um problema doméstico, os heterónimos são, no conjunto que formam, uma descrição elaboradíssima do problema. E é isso que começam por ser. Em 1914, os impulsos inorgânicos que mais tarde, dispersando-se, dariam corpo a Caeiro, Reis e Campos estavam condensados no esforço de resolver o problema da consciência de si, que Pessoa herdara dos poetas românticos, sobretudo os ingleses, e ao qual procurava dar uma expressão nova e própria. A energia colocada na tarefa de anular o problema por estipulação, que mais tarde encarnaria sobretudo em Alberto Caeiro, não é diferente em espécie da energia colocada nas tarefas contrárias de lamentar-lhe a fatalidade em silêncio ou de amaldiçoá-la aos gritos. Ainda que uma parte dessa obra heterónima acabe por se constituir como uma reacção ostensiva à poesia romântica (a obra de Caeiro), a heteronímia, enquanto Todo orgânico, é uma descrição notável da descoberta da consciência e da expansão dela. E a modernidade de Pessoa, no cerne da qual está a heteronímia, consiste em apresentar uma redescção originalíssima, em três poetas conjugados, da questão central do Alto Romantismo europeu.

Enquanto centro nevrálgico da obra de Pessoa, a heteronímia é aquilo que melhor a singulariza e aquilo que, na complexidade que lhe é inerente, de mais extraordinário

Fernando Pessoa produziu. É também, em muitos aspectos, aquilo que de mais genial se fez nas letras portuguesas nos últimos cem anos, e aquilo que, não obstante todos os arbítrios em contrário, mais profundamente marca o século XX literário em Portugal. Como António M. Feijó defende, “a localização de uma vanguarda heroica é menos as escassas páginas, desiguais e moderadamente interessantes, de *Orpheu*, como uma pouco problematizada posição histórico-literária pretende, do que a atualização do paganismo nos heterónimos de Pessoa” (Feijó, 2015: 62). Pessoa não ficou, desde logo, indiferente à grandeza da heteronímia. O abalo íntimo que o aparecimento dos heterónimos provocou haveria de fazer deflagrar, poucos meses depois, uma crise de natureza artística que, apesar do êxito de *Orpheu*, culminaria com a percepção de que era na obra heteronímica que devia persistir. Dessa crise e da resolução artística que lhe põe fim dão conta as muitas páginas da correspondência com Armando Côrtes-Rodrigues no final de 1914 e no início de 1915. Como Pessoa informa, na carta de 19 de Janeiro de 1915, a obra de Caeiro, Reis e Campos, por contraste com toda a obra restante, “é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros” (C-I 142). A ideia de que os três heterónimos formam “toda uma literatura” é, a meu ver, fundamental para entender a heteronímia enquanto Todo orgânico, e é usada por Pessoa noutros momentos. Numa lista de projectos de publicação, surge como título de um livro que compilaria a obra dos três heterónimos: “5. *Toda uma Literatura* – (Alb. Caeiro – R. Reis – Alv. de Campos)” (BNP 144C-11r). Num texto de 28 de Maio de 1915 (BNP 144A-19r a 20r), por sua vez, serve para justificar as contradições inerentes às obras de cada um deles: ao escrever essas obras, explica Pessoa, “serei eu-proprio toda uma literatura” (SEOI 296). E, num dos fragmentos de *Aspectos* (BNP 20-70r a 72r), um prefácio à obra dos heterónimos do início da década de 20, Pessoa sugere que, com essa obra, se torna “não um só escritor, mas toda uma literatura”, justificando-se depois com a mediocridade alheia: “com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?” (PIA 145).

A noção de totalidade presente na descrição de uma obra que equivale a “toda uma literatura” permite reavaliar a autodescrição dessa obra, de novo na “Tábua Bibliográfica” de 1928, como “um drama em gente, em vez de em actos” (PIA 127). Se a heteronímia pretende ser uma redescção do problema da consciência de si, como proponho, é na totalidade desse drama ou de toda essa literatura em gente que essa redescção se exhibe. Ora, como António M. Feijó faz notar, “a verdadeira implicação desta autodescrição como ‘drama em gente’ reside menos na natureza dramática das figuras do que na natureza sequencial do drama, na sucessão temporal em que consiste um drama” (Feijó, 2015: 126). Se, na dinâmica interna do conjunto, Campos sucede a Reis, e Reis a Caeiro, a redescção do problema pressuposta na obra conjunta depende do aspecto sequencial em que essas obras se organizam e, por

consequente, das relações de anterioridade e posterioridade que estabelecem entre elas. Ao escrever uma obra centralmente sobre o problema da consciência de si, Pessoa converter-se-á em “toda uma literatura”, como espera, na medida em que passará a ser em simultâneo o poeta tardio no qual propriamente se consubstancia o problema, o precursor no qual se consubstancia a idade dourada anterior à existência do problema e o epígono no qual se consubstancia a decadência subsequente. É por entender a heteronímia deste modo que a relatividade inerente ao conceito de heterónimo me parece inescapável, que não consigo atribuir centralidade a nenhuma das três figuras e que considero ilógico toda e qualquer explicação de uma delas que não contemple uma explicação das outras.

Esta tese é, portanto, três teses. Assim é porque aquela que seria a principal delas, a de que não é possível oferecer uma explicação do heterónimo Ricardo Reis que seja independente de uma explicação do heterónimo Alberto Caeiro, pressupõe uma tese sobre Reis, uma tese sobre Caeiro e uma tese sobre a heteronímia em geral. Ao longo destas páginas, a palavra “heteronímia” será, aliás, muitas vezes usada para designar a relação entre Caeiro e Reis que, no contexto específico desta tese, lhe sobredetermina o sentido. A ausência de Álvaro de Campos, que não aparece senão como testemunha desta relação, não deve ferir aqueles que, convencidos desde há muito de que a heteronímia diz respeito, no mínimo, aos três heterónimos principais, logo pressintam a fragilidade e o desequilíbrio de uma proposta em que um deles é excluído à partida. Tal ausência releva, na verdade, de uma boa razão. Servindo a relação entre Reis e Caeiro para elucidar, muito concretamente, acerca da concepção da heteronímia, a ausência de Campos justifica-se por ser, enquanto heterónimo, mais um efeito do que fora concebido do que uma causa da concepção. Em certa medida, Campos é aquele que chega tarde a uma festa, como o Alcibíades do *Banquete* de Platão, mas é também aquele a quem a entrada na festa só poderia ser permitida depois de a festa estar acabada. Uma vez que esta tese é mais sobre a festa do que sobre a ressaca dela, mais sobre as causas do que sobre as consequências da concepção dos heterónimos, a ausência de Campos não só não constitui uma fragilidade da explicação que proponho como é, de certo modo, requerida por tal explicação.

Tentar acomodar a explicação à presença escusada de Campos e inclui-lo à força na festa, apenas para que não faltasse onde sempre se imaginou que pertencia, poderia aliás produzir os mesmos efeitos indesejados da partida fracassada de que dá conta a história faceta do estudante Saraiva a quem ninguém tomava por parvo, num texto pouco conhecido de Pessoa (BNP 92L-87r a 88r), intitulado “O Saraiva” (ou “O Saraiva e as Meninas”). Ao chegar à casa onde se reuniam as várias senhoras “de boas famílias e condição decentíssima” que ali se encontravam a pedido dos amigos do Saraiva para que, fingindo que ali tinham vindo com o propósito honesto de ouvi-lo, se rissem à gargalhada assim que ele começasse a declamar, o Saraiva surgiu álcere e, antecipando uma partida que julgava consistir em

“encher uma casa qualquer de uma quantidade de meretrizes, dispostas com apparencia de senhoras e meninas, e de o convidar (a elle, Saraiva!) para ir fazer deante d’ellas o papel de recitar”, entrou de rompante e, de “braços abertos, gritante e alegre, bradou para as senhoras todas, ‘Eh, putedo!’”. Ao contrário da conclusão moral que Pessoa anexa à história, a de que, “na duvida, mais vale ser Saraiva” (PI 424-425), creio que, no caso concreto da inclusão de Campos nesta explicação da heteronímia, mais vale não ser Saraiva. Não convidando para a festa quem a pudesse estragar, esta tese protege-se da humilhação própria e da atrapalhação alheia.

No capítulo 1, procuro mostrar que há virtudes em olhar para a obra de Ricardo Reis substituindo a influência clássica de Horácio, que geralmente se toma por certa, pela influência vitoriana de Walter Pater. Centralmente, defendo que ode I do Livro de I de Ricardo Reis não replica a famosa ode III.30 de Horácio, e que a ideia de que a arte possibilita a immortalidade do artista, decisiva em Horácio, é totalmente ilógica para Reis. Fazer versos, pelo contrário, deve apenas servir para que sejamos por um momento como os deuses. É isso que explico no capítulo 2, onde também argumento que, decorrente do repúdio da fama póstuma em função da qual o poeta latino compõe as suas odes, a obra de Reis é, em parte, uma longa descompostura a Horácio. Essa descompostura, ostensiva na ode XX do Livro I, permite descrever a relação entre os dois poetas como uma inversão da fábula da formiga e da cigarra: num sentido muito preciso, Reis é a cigarra que repreende a formiga por se afadigar em excesso. Esclarecida a posição de Reis face àquela que, reconhecidamente, sempre se acreditou ser a sua principal referência poética, procuro analisar, a partir do capítulo 3, a noção de “epicurismo triste” (PR 280) na obra do heterónimo. Ao contrário de um epicurista dito ortodoxo, para o qual a finalidade da acção é o prazer, Reis age em função de prazeres illusórios. Assim é porque, ciente da impossibilidade de obter a calma, a liberdade e a felicidade por que se definia o mundo pagão, pode apenas obter, num mundo onde o paganismo subsiste apenas em ruínas, a ilusão de todas essas coisas. Depois de mostrar que, em muitas das suas odes, Reis tece as suas recomendações sempre em função de qualquer coisa que perdeu, e cuja irrecuperabilidade deveras lamenta, defendo que obter a ilusão da calma pagã equivale a ser capaz de guardar momentos. Quanto à ilusão da liberdade, obtém-na fazendo de si mesmo um deus, como argumento ainda no capítulo 3. O tópico das histórias de juventude contadas à lareira pelos velhos que somos, de que Reis se serve frequentemente para ilustrar aquilo que resta a quem já não é livre como outrora, permite concluir que o único modo que temos de recriar a liberdade pagã consiste em transformarmo-nos em deuses à lareira. No capítulo 4, defendo que Ricardo Reis se distingue de António Mora justamente por não se limitar, como este, a aceitar estoicamente a infelicidade a que está destinado todo e qualquer pagão num mundo moderno. Enquanto epicurista, Reis acrescenta ao estoicismo que há em reconhecer essa fatalidade, num gesto

caracteristicamente pastoril, um certo comprazimento. Aquilo em que se compraz, e que lhe possibilita a obtenção de uma felicidade ilusória, é a sua própria pessoa. As implicações sexuais de não desejar nada além de si mesmo são discutidas no final desse capítulo.

Depois de afastar Reis de Horácio e de recentrá-lo em si mesmo, preocupo-me sobretudo, na segunda metade da tese, com o cordão umbilical que o liga a Alberto Caeiro. O capítulo 5 é, acima de tudo, uma explicação do objectivismo absoluto que distingue Caeiro e da importância desse objectivismo na génese de Ricardo Reis. O programa poético de Caeiro é, em grande medida, uma reacção deliberada ao Romantismo. O modo grego de ver, o qual contrasta com a visão transcendental que subjaz à epistemologia romântica, tem como corolário decisivo a ideia de que ver uma coisa conduz a estabelecer uma fronteira entre essa coisa e a pessoa que a vê. É este objectivismo que justifica a existência da criatura cindida (e, portanto, mais romântica do que sempre se pensou) que Ricardo Reis é, a qual entendo como um prolongamento da criatura una que Alberto Caeiro antes era, de quem procede por partenogénese. No capítulo 6, argumento que Reis é quem Caeiro passou a ser depois de, reparando na fronteira entre aquilo que é visto e aquele que vê, tomar conhecimento da sua interioridade. Essa cisão fundamental tem duas consequências importantes: o desaparecimento da criatura original, cuja unidade fica irremediavelmente comprometida, e a lamentação eterna da criatura cindida que lhe sucede por esse acontecimento funesto. Uma destas consequências serve de justificação à morte precoce de Caeiro; a outra é o fundamento do tom amoroso e elegíaco da poesia de Reis. De uma forma brusca, Caeiro corresponde à parte instintiva e, por isso, inacessível de Reis, à metade imaterial de que este, como que o corpo cindido da própria alma, seria a metade material. O homoerotismo latente de Reis, mais explicitamente evidente no convite amoroso em que consiste a ode XII do Livro I, explica-se assim pela intimidade estabelecida entre os dois heterónimos. Essa intimidade deve ser entendida, como explico no capítulo 7, à semelhança daquela que se regista em *Antinous*. Na exacta posição do imperador Adriano após a morte de Antínoo, Reis faz coincidir em Caeiro o seu ideal de perfeição e, dando expressão a um ímpeto estético que permite reavaliar as considerações de Pessoa acerca de António Botto, transforma-se no estatuário do mestre. Esse ímpeto estético, como defendo ainda no mesmo capítulo, não só é anterior à criação dos heterónimos como está na base da concepção da heteronímia: antes de darem corpo aos dois heterónimos que haveriam de ser, Reis e Caeiro foram impulsos complementares incorpóreos, o impulso activo do poeta infecundo e o impulso passivo da Musa que o fecundará, o do escultor inábil e o da estátua em quem a beleza esculpida haverá de inerir, o da Vénus que persegue e o do Adónis que é perseguido. Todas estas considerações acerca de Ricardo Reis levam a que, no capítulo 8, por fim, proponha uma leitura da obra de Caeiro condizente com elas. Assim, creio que *O Guardador de Rebanhos* e os *Poemas Inconjuntos* correspondem, respectivamente, ao momento anterior e ao

momento posterior à cisão fundamental de que Reis procede; o *Pastor Amoroso*, por sua vez, justifica e documenta essa cisão. Tal como a entendo, a obra de Caetano de Almeida, no seu conjunto, dá conta do encontro do poeta com a sua alma e daquilo em que esse poeta se torna depois desse encontro. É por isso que a amada anónima que motiva o episódio amoroso sobre o qual incide o *Pastor Amoroso* é prefigurada, como defendo, no Menino Jesus do poema VIII d'O *Guardador de Rebanhos*. Ricardo Reis é, em suma, o lado de fora da pessoa que, a partir do momento em que adquire consciência de si, passa a ter por lado de dentro a pessoa de Alberto Caetano. “Eros e Psique”, o poema ortónimo que Pessoa publicou no número 41-42 da *presença*, em Maio de 1934, é uma descrição exemplar deste acontecimento demiúrgico.

Ainda que todas as referências bibliográficas surjam no corpo do texto, entre parêntesis, a seguir ao texto citado, faço uso, ao longo da tese, de três formas de referência diferentes. Quando 1) a citação diz respeito à obra pessoana (e aqui incluem-se as diferentes publicações utilizadas, os documentos do espólio de Pessoa e ainda algumas obras pertencentes à biblioteca particular de Pessoa), a referência parentética é constituída por uma abreviatura em maiúsculas (atribuída na lista de abreviaturas que precede esta introdução) e pela página correspondente. Assim, a referência “(AC 89)” remete para a página 89 dos *Poemas de Alberto Caetano*, na edição de 2015, da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, a cargo de Ivo Castro. A referência “(BNP 67-15r)”, por sua vez, remete para o documento 67-15r do espólio de Fernando Pessoa a cargo da Biblioteca Nacional de Portugal. E a referência “(CFP 8-506: 1210)”, por fim, remete para a página 1210 de *The Complete Works of William Shakespeare*, consultada na biblioteca particular de Fernando Pessoa. Quando 2) a citação diz respeito a uma obra clássica, à qual é usual fazer referência de um modo mais ou menos canónico, a referência parentética é constituída por uma abreviatura em itálico e minúsculas (atribuída na mesma lista de abreviaturas que precede esta introdução) e pela parte da obra a que a citação diz respeito (livro, capítulo/poema e versos; acto, cena e versos; etc.). A referência “(*Rep.*, II-III: 377a-398b)”, por exemplo, remete para os livros II e III da *República* de Platão. Em 3) todos os outros casos, a referência parentética indica o autor, o ano de publicação da obra e a página correspondente.

É ainda importante esclarecer que a maioria da obra pessoana incluída nesta tese é citada tal como aparece na edição de onde estiver a ser citada. Esta opção implica, desde logo, uma discrepância ortográfica assinalável. Uma vez que, para dar um exemplo prático, cito as odes de Reis a partir da edição crítica de Luiz Fagundes Duarte (a qual apresenta o texto com a ortografia original) e a prosa de Reis a partir da edição dela a cargo de Manuela Parreira da Silva (a qual apresenta o texto com a ortografia actual), ocorre que o mesmo heterónimo, ao longo da tese, se expresse em duas ortografias distintas. O mesmo acontece com outras partes da obra de Pessoa, o que em nada perturba a legibilidade da mesma. Seja como for, o texto original é sistematicamente referido pela cota do espólio. Exceptua-se a

esta norma a obra de Pessoa publicada em vida (as 20 odes do Livro I de Reis, os 49 poemas d'*O Guardador de Rebanhos*, os artigos publicados em diferentes jornais ou revistas, algumas das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano* publicadas na *presença*, etc.), cuja publicação tomo como referência. Devo ainda esclarecer que, por uma questão de fluidez discursiva, optei por traduzir para português todas as citações de textos em prosa de autores estrangeiros (e de textos em prosa, em inglês, do próprio Pessoa), ou por aproveitar traduções já existentes. O mesmo não acontece com citações de poemas ou de conjuntos de versos, os quais são citados no original.

Capítulo 1

Dois Horácios

I. Um Poeta Prudente

Desde que a obra de Ricardo Reis principiou a suscitar a curiosidade, têm insistido os mais diversos críticos em observar nela uma ascendência horaciana explícita. George Rudolf Lind, por exemplo, lembra que “a primeira associação de Sá-Carneiro ao ler as odes de Reis é Horácio” (Lind, 1981: 132), acrescentando depois que essa pista não foi descurada pelos críticos posteriores. Um dos críticos a quem a posteridade de Pessoa não pode apontar a incúria, Mário Sacramento, não tem pudor em referir-se ao heterónimo como “epígono horaciano” (Sacramento, 1985: 66); outro, Angel Crespo, considera que foi precisamente o epicurismo de Horácio que serviu de modelo ao de Reis (Crespo, 1990: 190); outro ainda, José Augusto Seabra, afirma haver mesmo “na sua poesia um duplo ‘fingimento’ (o de Pessoa-Reis e o de Reis-Horácio)” (Seabra, 1988: 170); Silva Bêlkior, um dos mais atentos às relações entre os dois poetas, sustenta que “foi Horácio o mestre e modelo de Pessoa-Reis” (Bêlkior, 1982: 7); e até António Pina Coelho, embora aparentemente menos convencido de tal linhagem do que os anteriores, assevera que “o único ponto de contacto entre um e outro é a filosofia da vida que expandem e talvez um pouco o ritmo íntimo” (Coelho, 1971: 67). Antes de todos eles, porém, já Jacinto do Prado Coelho, porventura o mais influente de todos, advertira para a admirável evidência de que Ricardo Reis, um “poeta derivado” que executa um determinado “horacianismo intencional” (Coelho, 1980: 40), “acusa a influência imediata de Horácio” (Coelho, 1980: 38). De um modo geral, portanto, a crítica pessoana tem consentido em não duvidar desta magnífica genealogia: sem excepções dignas de destaque, tem sido tolerada a tese de que Ricardo Reis, nascido para saciar os apetites clássicos de Fernando Pessoa, mais não foi do que um epígono de Horácio, encarregado de aporuguesar o que o mestre deixara em latim sem, porém, lhe amolecer o arcaísmo¹.

Não é de todo irrazoável depreender que, em condições normais, um “pagão por carácter” (NR 96), um pagão cujo paganismo lhe era “uma memória querida da infância – uma educação que se entranha no ser” (NR 105), tivesse aprendido a ser pagão à medida que lhe ia sendo pedido que escandisse Horácio nas lições de latim do colégio de jesuítas em que foi educado. À luz de tal possibilidade, é útil reparar no que é dito no princípio de um texto do próprio Reis (BNP 55H-17), a respeito dos benefícios de toda a educação clássica:

¹ Georg Rudolf Lind resume esta posição de modo exemplar: “O classicismo de Ricardo Reis é o ideário estético mais fechado de todos quantos Pessoa concebeu e as odes dele derivadas são epigonais em grande parte, só muito imperfeitamente conseguindo concretizar o programa ambicioso que a elas preside, a criação duma arte clássica nova” (Lind, 1981: 148).

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

Recusando, para já, a dificuldade acerca do eventual carácter autobiográfico do texto, solicita análise a implicação de que ler o latim de Horácio em miúdo produz efeitos na poesia que se vier a escrever em graúdo. De acordo com esta ideia, a leitura de Horácio (ainda que sinédoque da educação clássica que, para Reis, “na infância equivale à boa-educação”) tem pois, prosseguindo no mesmo texto, a consequência de vacinar quem assim o leu “contra certos vícios de dicção, contra certas falhas de gosto” (PR 269). Boa dicção e bom gosto, competências a que Reis faz ainda corresponder aquilo a que chama “a civilidade da literatura”, são então coisas que dificilmente rareiam no poeta assim vacinado. Curiosamente, adquirir civilidade por ler Horácio não é muito diferente de adquirir liberdade ou objectividade, como acontece a Bernardo Soares sempre que se põe a ler clássicos:

Por mais que pertença, por alma, á linhagem dos românticos, não encontro repouso senão na leitura dos classicos. A sua mesma estreiteza, atravez da qual a clareza se exprime, me conforta não sei de quê. (...) Não ha trecho de Chateaubriand ou canto de Lamartine – trechos que tantas vezes parecem ser a voz do que eu penso, cantos que tanta vez parecem ser-me ditos para conhecer – que me enleve e me erga como um trecho da prosa de Vieira ou uma ou outra ode d’aquelles nossos poucos classicos que seguiram deveras a Horacio. Leio e estou liberto. Adquiro objectividade. Deixei de ser eu e disperso. (LD 234-235)

Não é, com certeza, irrelevante que os clássicos capazes de libertar e tornar Bernardo Soares objectivo se sigam de Horácio: qualquer coisa parece haver no poeta latino que modifica, invariavelmente para melhor, quem o lê. Como na passagem de Reis acima comentada, ler as coisas certas tem um efeito terapêutico evidente, curando da falta de repouso e confortando “não sei de quê”. O mesmo se passa num poema ortónimo datado de 22 de Junho de 1911, em cuja primeira estrofe se estabelece uma relação entre a leitura de Horácio e Virgílio e a serenidade que dela procede: “quisera morar num palácio / à beira-mar. / Lendo qualquer cousa de calmo e antigo, Horácio / ou Virgílio... cousa serena que o pensar / não perturbasse... E no meu castelo, dourasse-o / o sol no seu diurno acabar, / ou sonhasse-o outro, frio e isolado, o luar, / eu saberia o meu tédio adormecer e acalmar” (O-I 111). Ora, a descrição da cura de certos males e da aquisição de determinadas faculdades por efeito da vacina de ler outros poetas é flagrantemente semelhante àquela que Álvaro de

Campos escolhe usar para explicar a reacção de Fernando Pessoa à leitura de *O Guardador de Rebanhos*:

(...) momentos depois de conhecer Caeiro, soffreu o abalo espiritual que produziu esses poemas. Foi logo. Como tem uma sensibilidade excessivamente prompta, porque acompanhada de uma inteligência excessivamente pronta, o Fernando teve sem demora a reacção á Grande Vaccina – a vaccina contra a estupidez dos intelligentes. (NR 103)

Um vez que, em Pessoa, ler certos poetas parece sistematicamente vacinar quem lê (seja contra um certo tipo de estupidez, seja contra a falta de repouso ou contra o desconforto, seja ainda contra a má dicção, o mau gosto ou a falta de civilidade), e que um paganismo querido que de alguma maneira se lhe entranhou no carácter precocemente parece outra forma de designar uma vacina inoculada em criança, adquire renovada força a plausibilidade da conjectura de que Ricardo Reis tenha sido, de facto, uma das crianças que “na infância leu Horácio no original” (PR 269). Havendo, portanto, alguma legitimidade em afirmar que Horácio vacinou Ricardo Reis contra uma certa estupidez, que a formação do carácter pagão do heterónimo se deveu menos ao jesuitismo da restante educação colegial do que às virtudes pedagógicas da leitura de Horácio, mantém-se intacta a pretensão crítica de que Ricardo Reis descende espiritualmente do poeta latino.

Numa passagem em que se procura justificar de que modo são sensacionistas, cada um à sua maneira, os três heterónimos (BNP 21-89r a 21-90v), num texto em inglês que Richard Zenith alega fazer parte do prefácio à tradução da poesia de Caeiro, a cargo de Thomas Crosse (PIA 469), é porém sustentada a ideia de que Ricardo Reis é pagão “porque o paganismo é a religião sensacionista” (PIA 162)², ou seja, que é pagão, não porque tenha sido inoculado com uma vacina pagã, mas porque o paganismo é a religião que se adequa ao sensacionista que era antes de ser pagão. Ainda que indispensável ao argumento central desta tese, tal ideia só será pertinente nos últimos capítulos. Aliás, a sua força é de algum modo atenuada pela distinção entre o sensacionismo de Reis e o de Caeiro com que o parágrafo conclui:

Caeiro é o sensacionista puro e absoluto que reverencia as sensações qua exteriores e nada mais admite. Ricardo Reis é menos absoluto; submete-se também aos elementos primitivos da nossa natureza, sendo os nossos sentimentos primitivos tão reais e naturais para ele como as flores e as árvores. Por isso, é religioso. E visto ser sensacionista, é pagão na sua religião; o que se deve não só à natureza da sensação, uma vez concebida como susceptível de admitir algum tipo de religião, mas também à influência das leituras clássicas a que o seu sensacionismo o impelira (PIA 163).

² Aproveito a tradução do próprio Richard Zenith.

Conquanto o sensacionismo, por ser “susceptível de admitir algum tipo de religião” ou por impelir as pessoas a ler os clássicos, se constitua como a origem primordial da disposição religiosa que distingue Reis de Caeiro, e, portanto, como a origem do seu paganismo, alguma influência terão tido na formação desse paganismo tais leituras, ainda que a elas tenha sido levado justamente pelo sensacionismo. Aceitando-se que assim foi, de que modo se manifestam tais leituras nos versos de Ricardo Reis? Uma das maiores evidências da dívida horaciana – dirão sem hesitar os críticos mais diversos – será decerto o privilégio dado às três principais interlocutoras femininas (Lydia, Chloe e Neera) nas odes de Reis. Para Silva Bélkior, por exemplo, tais interlocutoras são “réplicas homónimas de três cortesãs que animam e adornam os *Carmina* do clássico latino” (Bélkior, 1982: 5). Que esse privilégio mereça mais do que a curiosidade da menção é, porém, talvez exagero, sobretudo se dermos como certo, concordando com Álvaro de Campos, que “as figuras de amadas, que aliás não existem, como figuras, nos versos de Ricardo Reis, são abstracções ás avessas, ou vistas do avesso” (NR 43). Se Campos tiver razão e tais figuras forem “Chloes, Lydias e outras romanidades assim, não porque não existam, mas porque para o caso tanto vale ser Chloe como Maria Augusta”, e se o único motivo pelo qual Reis se dirige às cortesãs de Horácio é porque, “ao passo que esta ultima faz suppor uma costureira, ou coisa parecida, com a agravante de o poder ser deveras, a gente sente-se realmente pagão com a Lydia” (NR 43), então o privilégio deve sofrer moderação.

A apropriação de romanidades que, afinal, só o são porque seria pouco pagão chamar-lhes Maria Augusta e dar-lhes o ofício de costureira poderia desde logo levar a formular a hipótese de que nenhuma outra apropriação tivesse mais interesse que a sua simples catalogação. Resista-se, no entanto, à tentação de assim despachar prematuramente o que quer que seja que Ricardo Reis tenha ido buscar a Horácio, e catalogue-se-lhe a dívida como se puder. O que há, para além de costureiras na pele de cortesãs, com que se comprometa o primeiro ao segundo? Tem sido notado pela crítica que Reis se assemelha ainda a Horácio na escolha de certos tópicos e em certas prescrições quer de natureza filosófica, quer de natureza prática. Caem na primeira categoria coisas como, por exemplo, a preocupação constante com a imprevisibilidade da fortuna (“dubia é a vida, inconstante o que a governa” [RR 139]) e com a brevidade da vida (“pequeno é o espaço que de nós separa / o que havemos de ser quando morrermos” [RR 145]), assim como o emprego da antítese que opõe as qualidades do que é breve às do que é longo (“Breve é a vida ao tempo e longa á alma” [RR 184]); caem na segunda, por sua vez, tanto as traduções das máximas horacianas do *carpe diem* (“colhe / o dia, porque és ele” [RR 178]) e do *aurea mediocritas* (“solemnes na alegria levemente” [RR 93]) como indicações de índole prática que, no fundo, derivam dessas máximas, como sejam o acto de beber vinho para se esquecer de algo que não interessa

lembrar (“não só vinho, mas nêlo o olvido, deito / na taça” [RR 79]), o acto de coroar com flores (“corõem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas voluteis” [RR 95]), ou ainda o acto de se immortalizar pelos versos (“quero versos que sejam como joias / para que durem no porvir extenso / e os não macule a morte / que em cada cousa a espreita” [RR 146]).

Para que qualquer destas semelhanças tenha por implicação outra coisa que não o serem-no, ou para que qualquer delas logre mais do que a alusão a que acabou de ser submetida, parece-me necessário, no entanto, um certo grau de temeridade. Sabendo já que, de acordo com Álvaro de Campos, foi para se sentir mais pagão que Ricardo Reis se serviu das cortesãs de Horácio, por que haveriam de ter outra finalidade que não a paganização do poeta cada uma das características horacianas acima referidas? A tese de que Ricardo Reis provém espiritualmente de Horácio carece, portanto, de uma justificação que não se baseie somente na verificação de um determinado conjunto de semelhanças. Considere-se a sugestão de José Augusto Seabra, aliás consensual entre os comentadores pessoanos, que do poeta latino Ricardo Reis “imitará também o sistema estrófico: a ode” (Seabra, 1988: 169). Nos termos em que é formulada, tal sugestão parece pressupor que Reis, escolhendo expressar-se em odes, não poderia ter imitado senão o modelo das de Horácio, como se a este pertencesse, por qualquer decreto obscuro, a forja em que as inventara.

Ora, é sabido que essa forja era emprestada: para que pudesse entregar-se às suas composições (e não apenas para as odes), teve Horácio que importar as formas consagradas pelos “vates líricos” (*Od.*, I.1) entre os quais queria ser contado. Tal empréstimo não deixou, de resto, o próprio Horácio de reconhecê-lo, sempre que se deitou a dissertar acerca do seu ofício: na Sátira I.10, por exemplo, declara que já escrevera versos em grego (*Sat.*, I.x.31-32); na “Arte Poética”, recomenda que se exercite a mão com os modelos gregos (*Ars*, 268-269); e, na Epístola II.2, confessa sem grandes hesitações a Floro que “foi recolher conhecimentos na tranquila Atenas” (*Ep.*, II.ii.81). Jenny Strauss Clay, por sua vez, defende que Horácio, ao referir-se ao *iocosum furtum* de Mercúrio, na ode I.10, alude aos seus próprios roubos poéticos (Clay, 2010: 139). Mais flagrantemente do que em qualquer dos casos anteriores, é até com algum orgulho que, na Epístola I.19, o poeta se regozija (à semelhança do que faz, a dada altura, na ode III.30) de ter sido o primeiro a mostrar ao Lácio os jambos de Arquíloco (*Ep.*, I.xix.23-24) e a lira de Alceu (*Ep.*, I.xix.32-34).

Inventários de precursores e listas de influências não teriam, contudo, grande interesse, a menos que ajudassem a perceber alguma coisa acerca do próprio Horácio. Uma leitura mais escrupulosa da mesma epístola proporciona precisamente esse género de ajuda. É que, ao reagir às acusações de falta de originalidade de que as suas odes e os seus epodos tinham sido alvo, Horácio não só defende a genuinidade da sua poesia como ensaia uma distinção entre dois tipos de imitadores (recorrendo estranhamente a hábitos alcoólicos de poetas) à luz da qual imitar de uma certa maneira, ou imitar certas coisas, é um meio válido

– talvez mesmo o meio mais eficaz – de compor versos originais. Quando combinada com as opiniões de Horácio acerca de muitos dos seus contemporâneos que são apresentadas nos versos imediatamente anteriores, a justificação de que não seguira os assuntos ou as palavras de Arquíloco, mas apenas os seus metros e o seu espírito³, enrijecida pela alegação de que Safo e Alceu teriam feito o mesmo, convida a inferir não só que a poesia jâmbica que cultivara quando jovem já não lhe interessava, não só que era a poesia lírica, mais concretamente a de Safo e Alceu, que tinha agora debaixo de olho, mas sobretudo que é legítimo – e porventura recomendável – imitar metros e espíritos de outros poetas (*Ep.*, I.xix.17-34).

Significa isto que, idealmente, a ode horaciana deveria ser métrica e espiritualmente grega. Enquanto por imitação de metros facilmente se aceita um trabalho de natureza técnica cuja eficácia se mede pela semelhança entre a forma a imitar e a forma da imitação, imitar espíritos de outros poetas parece ser uma actividade mais difícil de definir. À falta de melhor, levemos à letra o substantivo usado por Horácio (*animus*) e determinemos que o objecto desta imitação peculiar é, por conseguinte, o princípio vital que animava o corpo dos poetas arcaicos. De acordo com esta hipótese, fazer poesia, pelo menos como Horácio entendia que devia ser feita, consistia em reanimar espíritos de poetas mortos. Os seus versos, além de escandidos à imagem dos metros dos poetas arcaicos, deveriam, pois, ser meios de consubstanciação.

Antes de celebrar as virtudes de Lólio, na segunda metade da ode IV.9, Horácio declara que muitos homens virtuosos viveram sem que, porém, os poetas os cantassem: “Antes de Agamémnon, muitos outros / valorosos homens viveram; sobre todos eles, porém, / não chorados, ignorados, uma longa noite pesa, / porque lhes falta o sagrado vate” (*Od.*, IV.9). Se tal declaração permite, por um lado, equiparar aquele a quem Horácio se dirige (e que promete imortalizar) aos heróis homéricos, presta-se, por outro, a inseri-lo a ele, Horácio, na tradição daqueles que se dedicaram a imortalizar heróis por profissão. É aliás com a sua inclusão, assim estipulada, entre aqueles a quem as musas mais honraram que a ode começa: assegurando a Lólio a perpetuidade das suas palavras, Horácio lembra que, além de Homero, as musas inspiraram também Píndaro, Simónides de Ceos, Alceu, Estesícoro, Anacreonte e Safo, pelo que não há razão para que não o inspirem a ele.

Não é por acaso que o cortejo de poetas líricos enunciado por Horácio começa com a menção a Píndaro, e não é por acaso também que, ao servir-se das virtudes do interlocutor para gabar as próprias, o encómio de Lólio acusa a influência pindárica. É no seu quarto livro

³ Como nota David Mankin, em “The Epodes: Genre, Themes, and Arrangement” (Mankin, 2010: 95), a característica pela qual se destaca o espírito de Arquíloco aqui mencionado é a sua belicosidade, como mais explicitamente o demonstra a passagem da “Arte Poética” em que, procurando fazer corresponder a cada assunto um metro diferente, Horácio adequa o jambo à expressão de raiva: “Foi a raiva quem armou Arquíloco do jambo que a este é próprio” (*Ars*, 79).

de odes, como a tradição crítica não deixou de notar, que Horácio mais evidentemente permite a influência de Píndaro, e esta ode, não obstante a assembleia de poetas líricos a que se presta homenagem, é apenas disso declarada revelação. No conjunto das odes de Horácio, Píndaro é mencionado apenas numa outra ocasião, também no quarto livro, desta vez para anunciar a imprudência em que consiste toda a tentativa de rivalizar com o poeta tebano: “Quem com Píndaro se esforça por rivalizar, / Julio, fia-se em asas com cera unidas / pelo engenho de Dédalo, e o seu nome dará / a um límpido mar” (*Od.*, IV.2). Como explica Eduard Fraenkel, Julio António (filho de Marco António e Fúlvia) teria sugerido que, para celebrarem a presumível vitória de Augusto sobre as tribos germânicas que tinham invadido a Gália em 16 a.c., Horácio escrevesse um epinício à maneira de Píndaro, e a ode IV.2 mais não é do que a resposta de Horácio a essa sugestão (Fraenkel, 1966: 433-434). Ao afirmar que todos aqueles que tentam rivalizar com Píndaro estão destinados a despenhar-se como Ícaro, Horácio não rejeita, porém, apenas a responsabilidade de imitá-lo; antes explica, como em várias outras ocasiões, que a sua lira não é apropriada para cantar certas coisas.

Os críticos têm razão, apesar disto, quando lembram que o espírito de Píndaro perpassa por algumas das odes de Horácio: tal acontece, por exemplo, nos encómios dedicados a Nero Cláudio Druso (ode IV.4) e Tibério Cláudio Nero (ode IV.14) pelos seus feitos bélicos; na ode III.4, em que se considera inspirado desde pequeno pelos deuses, cuja protecção nunca perdeu, apesar de três terem sido as ocasiões em que quase morrera (aquando da retirada de Filipos, quando uma árvore quase lhe caiu em cima⁴, e quando naufragou na Sicília), e que Fraenkel considera ter sido inspirada pela ode Pítica I de Píndaro (Fraenkel, 1966: 276-285); na ode I.12, cujos dois primeiros versos são decalcados dos dois primeiros versos da ode Olímpica II⁵; e ainda no “*Carmen Saeculare*”, um hino patriótico que, de novo segundo Fraenkel, obedece a uma estrutura quase pindárica (Fraenkel, 1966: 433). A circunstância de nunca se ter atrevido a adoptar os metros de Píndaro, embora tenha adoptado os de Arquíloco, Alceu e Safo, deve todavia interessar a quem queira compreender de que modo Horácio se deixou influenciar pelos líricos gregos. A esse respeito, é decisivo entender que a ode IV.2, como referi, é mais uma declaração de interesses do que propriamente uma evasiva.

Não obstante ter Horácio cultivado pontualmente os diversos géneros em que Píndaro se notabilizou, e que enumera demoradamente em quatro das estrofes dessa ode

⁴ Horácio refere-se a este episódio igualmente nas odes II.13 e III.8. No primeiro caso, dirige-se à própria árvore: “a ti, miserável tronco, tu que sobre a cabeça / do teu inocente senhor quase caíste” (*Od.*, II.12). No segundo, lembra que prometera um banquete a Baco por não ter morrido desse modo: “É que a Líbero um magnífico banquete prometera, / e um bode branco, quando o golpe daquela árvore / quase me trouxe o funeral” (*Od.*, III.8).

⁵ Os primeiros versos da ode I.12 de Horácio são os seguintes: “Que varão ou herói escolhes tu celebrar, / Clio, com lira ou aguda tibia?” (*Od.*, I.12). Os dois primeiros versos da ode Olímpica II são os seguintes: “Hinos soberanos da lira! / Que Deus, que herói, que homem celebraremos?” (Lourenço, 2006: 102).

(ditirambos, hinos, encómios, epinícios e trenos), a sua lira era substancialmente diferente da do poeta grego, pois não aspirava à sua audácia nem aos seus “metros libertos de grilhões” (*Od.*, IV.2). Por comparação com Píndaro, Horácio parece até apoucar o seu ofício:

Multa Dircaeum levat aura cyenum,
Tendit, Antoni, quotiens in altos
Nubium tractus: ego apis Matinae
More modoque
Grata carpentis thyma per laborem
Plurimum circa nemus uvidique
Tiburis ripas operosa parvus
Carmina fingo.

Ventos suaves levam o cisne de Dirce,
Sempre que voa pelas altas nuvens fora.
Quanto a mim, António, à maneira
E à medida de uma abelha de Matino,

Colhendo com o maior trabalho o deleitoso
Tomilho, à volta da floresta e das margens
Do húmido Tíbur, pequeno molde
Minhas laboriosas odes. (*Od.*, IV.2)

A modéstia com que, ao comparar-se a Píndaro, Horácio fala de si, metamorfoseado numa pequena abelha trabalhadora a moldar odes que, também elas, são “laboriosas”, deve, contudo, ser discutida à luz do vaticínio que é feito logo de seguida: é a Julo António, “poeta de um mais forte plectro” (*Od.*, IV.2), não a Horácio, que compete cantar as proezas bélicas de Augusto. É de notar que, no original (“*maiore poeta plectro*”), o adjetivo que qualifica o plectro de Julo António é *magnum* (no grau comparativo de superioridade, *maius*), e que, portanto, aquilo pelo qual se distingue do de Horácio é o tamanho, não a força. Neste sentido, é possível que o verso de Horácio não sugira uma leitura metonímica, como tudo levaria a crer, e que Horácio não esteja apenas a dizer, ironicamente ou não, que Julo António é um poeta mais talentoso do que ele. Se por “plectro” Horácio quis literalmente designar a vara de marfim com que se tangiam as cordas da lira e não, por metonímia, a própria lira, a poesia lírica, ou até os talentos poéticos em geral, o que está em causa é o tipo de melodia que a lira, tangida por plectros de tamanho diferente, podia produzir. Por outras palavras, o que Horácio insinua não é tanto que o seu génio seja inferior ao de Píndaro (e muito menos ao de Julo António), mas que a sua lira, sendo tangida de maneira diferente,

produz melodias diferentes⁶. Repare-se ainda que Horácio não só confessa que o seu plectro é mais pequeno do que deveria, quer para poder imitar Píndaro, quer para falar de proezas militares em geral, como se classifica como um pequeno modelador de odes (“*operosa parvus carmina fingo*”).

O argumento de Horácio é, de resto, resgatado da Sátira II.1, na qual procura o conselho jurídico de Caio Trebácio Testa a respeito da sua absoluta necessidade de escrever e das possíveis consequências legais dos seus versos, e na qual, depois de o jurista lhe dizer que era mais prudente escrever sobre a bravura e os feitos de Augusto, acaba por alegar que não possuía forças nem talento para escrever sobre tais coisas (*Sat.*, II.i.12-15). A ideia – talvez um pouco insólita - de haver forças adequadas a determinados assuntos poéticos não é, no entanto, caso único, em Horácio. Na “Arte Poética”, por exemplo, recomenda que os assuntos sobre os quais se verseja sejam escolhidos precisamente de acordo com a força e as possibilidades de cada um:

Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
uiribus et uersate diu quid ferre recusent,
quid ualeant umeri. Cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

Vós que escreveis, escolhei a matéria à altura das vossas forças e pesai no espírito longamente que coisas vossos ombros bem carregam e as que eles não podem suportar. A quem escolher assunto de acordo com suas possibilidades nunca faltará eloquência nem tão-pouco ordem luzida. (*Ars*, 38-41)

O mesmo argumento é esboçado epístola II.1, dirigida precisamente a Augusto. Uma vez mais, talvez por achar que não tinha jeito para cantar certos assuntos, reconhece que a poesia épica nunca estivera nos seus horizontes:

(...) nec sermones ego malle
repentis per humum quam res componere gestas

⁶ A mesma ordem de ideias aparecera já na ode II.1. Depois de pedir a Asínio Polião que retome o quanto antes as suas tragédias, Horácio termina incitando a que a Musa com ele colabore na busca de “melodias para um mais leve plectro” (*Od.*, II.1). O plectro é mais leve (*levius plectrum*) por comparação com plectros adequados a assuntos de outro tipo, nomeadamente a assuntos épicos. Tal como na ode IV.2, Horácio não está simplesmente a ser modesto, mas a associar diferentes assuntos poéticos a diferentes plectros. A este respeito, a exortação final à Musa é, aliás, absolutamente esclarecedora: “sed ne relictis, Musa procax, iocis / Ceae retractes munera neniae, / mecum Dionaeo sub antro / quaere modos levioere plectro” (*Od.*, II.1). A Musa de Horácio é travessa (*procax*) e, como tal, não deve abandonar as suas travessuras (*iocus*) para se dedicar àquilo por que se celebrizou Simónides de Ceos, ou seja, aos cantos fúnebres (*neniae*) que os tempos de guerra civil exigiam. Pelo contrário, deve cingir-se a assuntos mais leves, a assuntos amorosos, por exemplo, pelo que deve procurá-los na gruta de Dione (*antrum Dionae*), a mãe de Vénus.

terrarumque situs et flumina dicere et arces
montibus inpositas et barbara regna tuisque
auspiciis totum confecta duella per orbem
claustraque custodem pacis cohibentia Ianum
et formidatam Parthis te principe Romam,
si quantum cuperem possem quoque; sed neque parvom
carmen maiestas recipit tua nec meus audet
rem temptare pudor quam vires ferre recusent.

Também não está entre as minhas preferências escrever sobre feitos que se arrastam pela terra: cantar feitos gloriosos, a geografia das terras e dos rios, as fortalezas construídas nos montes e os reinos bárbaros que estão sob as tuas ordens, bem como as guerras levadas a cabo pelo mundo inteiro e as portas fechadas à volta de Jano, o guardião da paz, assim como Roma, temida pelos Partos, enquanto és o seu senhor imperial, se, tanto quanto desejo, o pudesse também fazer. Mas nem a tua majestade aceita um poema modesto, nem a minha modéstia ousa tentar tal feito, que as minhas forças se recusam a executar. (*Ep.*, II.i.250-259)

Ora, não é decerto acidental que, tanto no passo da “Arte Poética” acima citado quanto neste último, Horácio se refira a este tipo de sensatez através do dever de se recusar a suportar (em ambos, o objecto do verbo *recusare* é o verbo *ferre*) qualquer coisa⁷. Embora outros o incitem a escrever sobre assuntos mais elevados, Horácio sabe que não tem a força adequada à poesia épica. Para que não ceda à tentação de tanger a lira com um plectro que não domina, ou seja, para que não tenha de suportar pesos para os quais pode não ter a devida força, precisa de se recusar constantemente a suportá-los. Por outras palavras, o fim estético de continuar a compor poesia lírica, aquela para a qual possui as forças certas, parece depender do emprego da virtude da prudência. Na última das suas odes (IV.15), referindo-se possivelmente à vontade que tivera de escrever, como lhe havia sido proposto, sobre façanhas militares, não é, contudo, pela recusa de suportar o que quer que seja que confessa ter desistido da tarefa, mas por intervenção de Apolo:

Phoebus volentem proelia me loqui
Victas et urbis increpuit lyra,
Ne parva Tyrrenum per aequor
Vela darem. (...)

Quando eu queria falar sobre batalhas e cidades

⁷ Uma terceira ocorrência desta expressão ocorre na Sátira II.7: “nempe inamarescunt epulae sine fine petitae, / illis que pedes vitiosum ferre recusant / corpus.” (*Sat.*, II.vii.107-109)

Vencidas, Febo repreendeu-me batendo na lira,
Não fosse eu navegar através do mar Tirreno
Com minha pequena vela. (*Od.*, IV.15)

Uma vez que aquilo que a repreensão apolínea tem por objectivo impedir é a navegação em mares para os quais não se tem o barco adequado, é prudentemente que Apolo intervém. Sendo, por definição, o deus da temperança, o excesso que Apolo, a quem Horácio, na ode IV.6, confessa dever a “inspiração”, “a arte do canto e o nome de poeta” (*Od.*, IV.6), está a tentar dar prevenção é, neste caso, o da ambição poética, justamente o vício para que tende todo o poeta a quem escasseia a prudência. A temperança de Apolo é, pois, um meio para atingir a prudência, e não é decerto por acaso que exactamente na ode em que Horácio prega a “áurea justa medida” (*Od.*, II.10), a forma perifrástica da virtude da temperança tornada célebre pelo poeta latino, volte a associar acções de Apolo a comportamentos temperados para justificar a necessidade de precaução contra o vício da imprudência, vício esse que, tal como na ode IV.6, se metaforiza na navegação insegura⁸.

Assim, para explicar ao seu interlocutor da ode II.10, neste caso Licínio, que a virtude se encontra sempre entre dois excessos, Horácio começa por empregar duas metáforas, sugerindo que a rectidão requer uma navegação à vista, nem muito afastada da costa, nem muito próxima dela (“um curso mais recto na vida tomarás, Licínio, / se o mar alto não sempre acometeres, ou se, por prudente medo de tempestades, da perigosa costa / não te aproximares demasiado”), e que a temperança protege tanto da miséria como de luxos que motivem a inveja alheia (“quem quer que a áurea justa medida ame / a são e salvo à miséria se esquivará / de uma casa em ruínas, e sóbrio evitará / o palácio que causa inveja”). Uma vez que agir com esta rectidão ou com esta temperança, acima de qualquer benefício de natureza moral, implica estar precavido, como é dito na sexta e última estrofe, quer contra circunstâncias desfavoráveis, quer contra circunstâncias demasiado favoráveis (“na angústia, mostra-te forte e corajoso, / e do mesmo modo sabiamente recolhe / as enfunadas velas, quando o vento / é demasiado propício”), a oposição entre a vocação poética e a vocação destrutiva de Apolo (“Apolo, por vezes, com a cítara a tácita Musa acorda, pois nem sempre / retesa ele a corda do seu arco” [*Od.*, II.10]), na estrofe imediatamente anterior, não é accidental. Mais do que a rejeitar a perpetuidade dos infortúnios através do argumento de que Apolo, o responsável por eles, também descansa, Horácio está, pois, a associar a má fortuna à intemperança com que Apolo usa o seu arco e a boa fortuna à temperança com que toca a sua cítara. Uma vez mais, a temperança de Apolo parece estar ligada à prudência desejável num poeta.

⁸ Na ode IV.2, por outro lado, a imprudência de querer ser como Píndaro, que aliás é descrito como sendo “merecedor do louro de Apolo” (*Od.*, IV.2), é metaforizada pelo despenhamento de Ícaro.

Na ode I.19, por sua vez, é Vénus, ainda que associada a Baco, quem lhe “não permite que cante os Citas, / nem os cavaleiros partos, / corajosos mesmo em fuga, nem nada que não lhe interesse” (*Od.*, I.19), ou seja, assuntos bélicos, e é também por razões amorosas que, na ode II.12, se demite de fazê-lo, argumentando que “a Musa quis que celebrasse / as doces melodias de minha senhora Licímnia”⁹. Seja, pois, pela prudência do próprio poeta, seja antes por acção de Apolo, Baco ou Vénus, Horácio mantém a resolução firme, salvo deslizes pontuais, de não cantar temas sérios. Demonstra esta firmeza não só que Horácio reconhece os limites das suas aptidões, mas também que o seu temperamento, permeável aos caprichos das divindades tutelares da música, do amor e do vinho, se afeiçoa com relativa facilidade aos prazeres típicos dos banquetes. O tipo de pessoa que Horácio é estipula, portanto, o tipo de poesia para a qual tem competência; mais do que aos poetas líricos corais, nomeadamente a Píndaro, e muito mais ainda do que aos poetas épicos, deve Horácio o seu preito a Alceu, Safo e Anacreonte, e é sobretudo estes que deve aprender a imitar¹⁰.

⁹ Na mesma ode, Horácio faz lembrar a Mecenas que não quererá decerto que temas bélicos “adaptados sejam / aos delicados ritmos da cítara” (*Od.*, II.12).

¹⁰ De acordo com Jacob Burckhardt, a poesia lírica propriamente dita desenvolveu-se desde o princípio em duas correntes diferentes: a lírica coral dórica e a lírica individual dos Eólios (Burckhardt, 2002: 217). A linhagem dos líricos corais começa, como sugere Burckhardt, com Álcman, mas é apenas com Estesícoro que os mitos, material tipicamente do género épico, são introduzidos. Cultivada por Íbico, Simónides de Ceos ou Baquilides, este tipo de ode, por natureza encomiástica (todas as formas servem a celebração de algo), só em Píndaro atingiu a sua maturação plena. Nos epínios de Píndaro, aquele que é elogiado equipara-se muitas vezes a quem o elogia. Muitas vezes, a vitória atlética e o encómio que se lhe segue encontram-se subordinados à narrativa mítica que os coordena, como observa Frederico Lourenço (Lourenço, 2006: 96), e a verdadeira razão de ser dos versos parece ser a sua própria execução e o virtuosismo do poeta. Ao contrário da ode coral, de natureza pública, cantada por coros a dançar e estroficamente (estrutura triádica em estrofe, antístrofe e epodo) e metricamente complexa, a ode monódica tinha um carácter privado, era recitada por uma única pessoa ao som da lira ou de outro instrumento de cordas, e era composta por uma estrutura estrófica fixa e de metros mais simples. Segundo Bruno Snell, para quem os géneros poéticos se sucederam cronologicamente (Snell, 1982: 43), a poesia lírica monódica tenta, acima de tudo, reproduzir os momentos em que o indivíduo se sente à margem da restante humanidade, momentos esses que teriam concedido aos homens os primeiros vislumbres da alma (Snell, 1982: 65). Ao despojar a guerra de toda a sua grandeza épica (Snell, 1982: 51), Arquíloco teria aberto o caminho para as descobertas dos poetas líricos que se seguiram. Ao “individualismo desinibido” (Snell, 1982: 50) de Arquíloco, acrescentou Safo um certo sentimento de impotência que, para Snell, denunciava uma consciência ainda mais aguda da própria alma (Snell, 1982: 53): “Uns dizem que é uma hoste de cavalaria, outros de infantaria; / outros dizem ser um frota de naus, na terra negra, / a coisa mais bela: mas eu digo ser aquilo / que se ama” (Lourenço, 2006: 37). A partir do momento em que a experiência pessoal do poeta se pôde tornar o assunto do canto, estavam criadas as condições para o aparecimento da forma do escólio (canções de beber que celebram o ambiente simposiástico em que têm lugar). É também na alegria do simpósio que culmina a tese de índole platónica de Snell, de acordo com a qual a evolução dos géneros poéticos reproduz a evolução da *psique* humana. Para Snell, a camaradagem daquelas ocasiões, associada ainda ao costume da pederastia e à libertação a que o vinho sujeitava os que o bebiam, levava a que os poetas se pudessem finalmente libertar do mundo das aparências (Snell, 1982: 68-69). Ora, em nenhum outro poeta o simpósio é tão relevante quanto o é em Anacreonte. Sem o fervor de Alceu e Safo, interessavam a Anacreonte apenas os prazeres do momento. É por isso que despreza aqueles que aproveitam a embriaguez própria do simpósio para cantarem assuntos que não se adequam à ocasião, no fragmento que melhor ilustra a autonomia do género do escólio: “Não gosto de quem, bebendo vinho junto do *crater* repleto, / canta dissensões e guerras cheias de lágrimas, / mas de quem, misturando das Musas e de Afrodite os dons esplendorosos, / celebra a amável alegria” (Pereira, 2003: 146).

As odes de Horácio são assim essencialmente a expressão de uma dívida poética muito específica. Se, na primeira estrofe da ode I.6, Horácio explica a Agripa que não tem jeito para falar do que quer que seja que o “intrépido soldado tenha logrado, / de barco ou a cavalo”, sob o comando de Agripa, sendo, por isso, menos indicado do que Vário para celebrar as suas proezas militares, na segunda estrofe, declara ostensivamente não ser sua intenção cantar assuntos elevados como sejam “a funesta cólera do invencível filho de Peleu”, “as marítimas viagens do ardiloso Ulisses” e “a cruel casa de Pélops” (*Od.*, I.6). Sugerem as referências explícitas à *Ilíada* e à *Odisseia* nas duas primeiras perífrases, respectivamente, que a terceira não seja apenas uma menção vaga a um episódio mitológico. É, por isso, possível admitir, como sugerem R. G. M. Nisbet e Margaret Hubbard, que Horácio esteja a aludir expressamente ao *Tiestes* de Vário, interpretação que se fundamenta por Vário ser exactamente o poeta com o qual se compara. Não é, no entanto, irrazoável supor que, se a ode consiste numa recusa de Horácio em louvar Agripa, faz talvez menos sentido que esteja a dizer que não tenciona fazer poesia trágica (sobretudo depois de ter referido os dois poemas homéricos) do que esteja a abdicar de fazer-lhe o encómio. Nesse sentido, é plausível afirmar que Horácio não esteja a proclamar a autonomia da poesia lírica em relação à épica e à trágica, mas antes a sua inabilidade para a lisonja, e que, por conseguinte, o que recusa, ao referir “a cruel casa de Pélops”, é imitar a lira de Píndaro, aqui substituído pelo assunto da Olímpica I¹¹.

Quer Horácio se refira a Vário e à poesia trágica, quer se refira a Píndaro e à poesia lírica coral, o resto da ode dá conta da singularidade da sua lira, mais apta a cantar umas coisas do que outras. E, tal como noutras ocasiões, é essa singularidade que o impede de dedicar-se a um tipo de poesia diferente. Embora a *recusatio* (termo que se aplica a toda a poesia programática que consiste em recusar explicitamente determinados assuntos ou determinado estilo, preferindo um género poético a outro) não fosse desconhecida de outros poetas¹², parece-me que a utilização sistemática desse recurso, em Horácio, indicia não só

¹¹ Na ode Olímpica I, a pretexto de celebrar a vitória de Hierão de Siracusa nos Jogos Olímpicos de 476 a.C., Píndaro corrige o mito de Pélops. Antecipando a crença de Platão de que “adornados de variegadas mentiras / os mitos enganam” (Lourenço, 2006: 98), e confessando que lhe era “impossível chamar devorador lambaz / a qualquer dos bem-aventurados”, como se partilhasse o desagrado de Sócrates a respeito das descrições de alguns dos comportamentos dos deuses feitas pelos poetas (*Rep.*, II-III: 377a-398b), a correcção encetada por Píndaro propõe que Pélops não fora dado a comer aos deuses olímpicos pelo seu pai Tântalo (essa versão teria sido inventada por um vizinho invejoso que, deixando de ver Pélops após o festim, assim explicou o seu desaparecimento), mas antes que fora levado para o Olimpo por Posídon, que dele se enamorara, como antes Zeus de Ganimedes.

¹² Segundo a entrada da *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* consignada à *recusatio* (Race, 1993: 1017), a tradição de recusar a grandiloquência e os assuntos épicos em favor de géneros menores como a lírica ou a sátira inicia-se no período helenístico, nomeadamente com Calímaco (quer no final do “Hino a Apolo” [*H.Ap.*, II.105-113] como, talvez mais claramente, no prólogo de *Aetia* [*Aet.*, I.i], o poeta recorda que Apolo lhe aprovara a opção pelos assuntos menos elevados), sendo depois amplamente cultivada pelos poetas augustanos (Virgílio, Horácio, Propércio e Ovídio). Os dois principais aspectos da *recusatio* (o facto de servir para justificar aptidões e inaptidões, e o facto de servir para manifestar um certo grau de modéstia) estão presentes na

maiores cuidados com delimitações de gênero como, sobretudo, um propósito diferente. Apesar de Peter L. Smith suspeitar igualmente da abundância de *recusationes* na obra de Horácio, em “Poetic Tensions in the Horatian Recusatio”, justifica-a defendendo que a autodepreciação que as caracteriza foi como que o recurso técnico encontrado para fazer face ao fascínio que o poeta nutria pela impossibilidade de adaptar assuntos elevados a metros pequenos: fazendo uso de um tipo de composição que consiste em desculpar-se por não ter jeito para certos assuntos, poderia assim abordar tais assuntos, e experimentar a grandiloquência que lhes é característica, estando antecipadamente escudado contra a acusação de estar afinal a abordá-los. Para Smith, portanto, as *recusationes* de Horácio são produto de uma falsa modéstia, que é o que, por tradição, se estabeleceu que fossem.

Ao contrário do que Smith parece defender, não creio que a *recusatio* seja, para Horácio, um simples mecanismo de autodefesa, nem creio que o tamanho do seu plectro varie consoante “a grandiosidade do seu assunto e a sonoridade do seu tom” (Smith, 1968: 62). E não o creio porque me parece que a recusa em que ela consiste, no caso particular de Horácio, deve ser levada muito a sério. Tanto pela recorrência das suas *recusationes* quanto pela diversidade dos argumentos com que as justifica (à intercessão de Apolo na ode IV.15, na qual a descompostura da divindade é muito semelhante à que se regista na égloga VI de Virgílio, Horácio acrescenta a de Vénus [*Od.*, II.12] e a de Baco [*Od.*, I.19], dá especial importância quer à falta de jeito do poeta para certos assuntos, quer à inadequação de tais assuntos ao tipo de pessoa que é, mencionando-as por diversas vezes [*Od.*, I.6; *Od.*, II.1; *Od.*, IV.2; *Sat.*, II.1; *Ep.*, II.1; *Ars*, 38-41], e, fundamentalmente, parece associar tudo isto ao exercício da virtude da prudência), Horácio demonstra uma preocupação com os limites do gênero e um cuidado para não os transpor sem precedentes¹³. Aduz-se a esta razão uma

recusatio exemplar com que Virgílio decide abrir a sua égloga VI: (...) Quando eu cantava os reis e seus combates / Cíntio me aconselhou pegando orelha: / ‘Títiro, o que convém a um pastor / é cuidar das ovelhas e ter verso / fácil e simples’. Vou então agora / ser poeta dos matos cuja fruta / modesta seja também. (...)” (*Eclog.*, VI.4-10).

¹³ A preocupação constante com os limites do gênero, e o escrúpulo que Horácio manifesta em não os exceder, só se repetirá mais tarde, na poesia de Propércio. Em Propércio, porém, a *recusatio* parece ter uma finalidade bem diferente. Conquanto gostasse de poder rivalizar com Homero, Propércio declara logo no seu Livro I que não podia senão dedicar-se à poesia amorosa, pois só assim podia aplacar a dor de não ser correspondido (*Eleg.*, I.vii.1-6). Assim, os versos elegíacos servem de consolo àqueles que padecem de desgostos de amor, razão pela qual “mais vale no amor um verso de Mímnermo que Homero” (*Eleg.*, I.ix.11-12). Propércio recusa a poesia épica, portanto, por não lhe trazer os benefícios que a poesia elegíaca de feição amorosa poderia trazer. Não obstante a tentativa de identificação com Calímaco, na segunda metade da elegia II.1, as *recusationes* de Propércio não parecem suscitadas pelas mesmas razões do poeta grego (a falta de jeito para outros gêneros, a inadequação dos assuntos épicos à pessoa que é, ou a vontade de Apolo). Como se percebe pela confiança com que a mesma elegia começa, não era Calíope (a Musa da epopeia) nem Apolo (o deus que forçara Calímaco a ser poeta elegíaco) que o inspiravam, mas a sua amada: “Perguntais-me porque escrevo tantas vezes poemas de amor, / por que razão o meu livro soa, suave, nos lábios. / Não mos dita Calíope, não mos dita Apolo: / a minha amada é que me dá inspiração” (*Eleg.*, II.i.1-4). Propércio faz o que faz, não porque seja uma pessoa diferente, com aptidões diferentes, ou diferentemente inspirada, mas porque a sua finalidade não é propriamente a coroa de louros. Se, para Horácio, a fama poética serve para celebrar o poeta (“e se me contares pois entre os vates líricos, / de

outra mais significativa, a de parecer existir em Horácio, como o adiantei anteriormente, uma relação difícil de explicar entre continuar a ser poeta lírico e o exercício da prudência. Se assim for, não tanger outra lira que não aquela para a qual se encontra apto não só é uma forma de justificar o tipo de pessoa que é como é também uma forma de obediência ao tipo de pessoa que é. Ao distinguir as habilidades de Vário (e de outros poetas épicos) das suas próprias habilidades, na ode I.6 que importa continuar a analisar, Horácio está então menos preocupado em realçar essa distinção (e a distinção entre poesia épica e poesia lírica) do que em tornar claro o seu compromisso com um determinado tipo de poesia. Horácio termina a ode, aliás, declarando que é em cantar os banquetes e o amor, e não em louvar façanhas militares, que deve pôr o empenho:

Nos convivia, nos proelia virginum
Sectis in iuvenes unguibus acrium
Cantamus vacui, sive quid urimur
Non praeter solitum leves.

Os banquetes, as batalhas entre as fogosas virgens
De unhas bem afiadas para os jovens, eis o que cantamos,
De coração livre, ou ardendo em alguma paixão,
Inconstantes, como sempre. (*Od.*, I.6)

cabeça erguida tocarei as estrelas” [*Od.*, I.1]), para Propércio é um meio de lisonjear a sua amada (“Mas também Cíntia será louvada pelos versos de Propércio, / se entre estes poetas a Fama me quiser colocar” [*Eleg.*, II.xxxiv.93-94]). A fama de Propércio, de resto, não é sequer a fama de Horácio, já que não é entre os “vates líricos” que pretende figurar futuramente, mas entre os celebradores de amadas (Varrão Atacino, Catulo, Licínio Calvo e Cornélio Galo, por terem celebrado, respectivamente, Leucádia, Lésbia, Quintília e Licóris [*Eleg.*, II.xxxiv.85-92]). Na elegia III.2, o poeta recupera mesmo os versos iniciais da ode III.30 de Horácio, nos quais a sua obra é descrita como um monumento perene (*monumentum perenne*) que lhe imortalizará o nome, apenas para confessar que o desígnio da sua poesia é a imortalização de Cíntia: “afortunada aquela que for celebrada no meu livro! / Os meus poemas serão outros tantos monumentos à tua beleza” (*Eleg.*, III.ii.17-18). Se as elegias de Propércio são monumentos à sua amada e o seu desígnio não é senão eternizar-lhe a beleza, as suas *recusationes* são menos um modo de justificar uma vocação do que um modo de justificar uma intenção. No final da elegia III.3, é Calíope, a musa da poesia épica, quem lhe diz que deve contentar-se em fazer poesia amorosa “a fim de que, graças a ti, saiba atrair a si com encantamentos as jovens enclausuradas / aquele que quiser enganar com astúcia os maridos severos” (*Eleg.*, III.iii.49-50). Na Elegia III.9, por sua vez, não esconde a finalidade afrodisíaca que subjaz ao propósito de se recusar a fazer outro tipo de poemas: “que os meus versos inflamem os rapazes, que inflamem as donzelas, / que eles me proclamem divino e me prestem culto!” (*Eleg.*, III.ix.45-46). Mesmo em *recusationes* em que a influência de Horácio é evidente, como nestes últimos casos, são expressamente outras as razões que levam Propércio a declinar o que declina. Propércio não faz poesia elegíaca de carácter amoroso porque determinadas divindades a isso o aconselharam, nem por não ter forças para outra coisa, nem ainda por reconhecer que o seu temperamento é adequado a esse tipo de poesia (as razões tradicionais que se verificam, por exemplo, nas *recusationes* de Horácio); fá-la porque, acreditando que poemas podem produzir efeitos em pessoas, acredita também que poemas épicos não produzem grandes efeitos em amantes. Ainda que tão sistémico quanto em Horácio, o uso da *recusatio*, em Propércio, serve, pois, uma finalidade muito distinta.

De tal modo sabe que as únicas batalhas que o seu génio permite cantar são as que opõem “fogosas virgens” que, quando as musas dormitam, como no caso da ode III.3, em que mais de metade da ode consiste num discurso de Juno, é o próprio poeta quem as repreende:

Noc hoc iocosae conveniet lyrae;
Quo, Musa, tendis? Desine pervicax
Referre sermones deorum et
Magna modis tenuare parvis.

Tal canto não convém a minha jocosa lira:
Musa, para onde vais? Deixa, teimosa, de contar
As conversas dos deuses, e de reduzir
Grandes temas a pequenos metros. (*Od.*, III.3)

Nas odes de Horácio, pelo menos naquelas que foram discutidas até agora, as considerações do poeta acerca do assunto perturbam de tal modo o assunto que se poderia mesmo conjecturar se o assunto (sejam os temas elevados da epopeia que são recusados, sejam antes os amores ou os prazeres do banquete que parece preferir) não é apenas um pretexto para a discussão acerca da sua exequibilidade ou da sua adequação à pessoa que é. Qual é, na ode anterior, por exemplo, o verdadeiro assunto do poema: a repreensão à Musa que, por teimosia, acabou de “contar as conversas dos deuses”, ou aquilo que é objecto de repreensão? Uma vez que o que conduz ao discurso de Juno é a dissertação de Horácio acerca das virtudes de um determinado tipo de homem, para a ilustração da qual usara os exemplos de Pólux, Hércules, Baco e Rómulo, é plausível afirmar que aquilo que coordena a ode é, não a distração subsequente, mas a dissertação e o tipo de homem sobre o qual é exercida:

Iustum et tenacem propositi virum
Non civium ardor prava iubentium,
Non vultus instantis tyranni
Mente quatit solida neque Auster,
Dux inquieti turbidus Hadriae,
Nec fulminantis magna manus Iovis:
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae.

O homem justo e tenaz no seu propósito,
Em sua firme mente não se perturba
Com o furor dos cidadãos impondo a injustiça

Nem com o vulto do ameaçador tirano

Nem com o Austro, o inquieto senhor do revolto Adriático,

Nem com a poderosa mão do fulminante Júpiter;

E se o céu em pedaços sobre ele cair,

Impávido o hão-de atingir suas ruínas. (*Od.*, III.3)

Tendo em conta que a finalidade da repreensão da Musa, no fecho da ode, é impedi-la de continuar a “reduzir grandes temas a pequenos metros”, o “homem justo e tenaz no seu propósito” (*Od.*, III.3) cuja imperturbabilidade Horácio começa por elogiar não pode senão ser o próprio poeta. Uma vez mais, a ode é sobre as competências do poeta e sobre a disciplina mental imposta pelo tipo de poeta que é; dirigindo-se a si mesmo, Horácio adverte para que se comporte estoicamente. Do estoicismo que prescreve a si mesmo não espera, no entanto, o mesmo tipo de efeitos que aqui são exemplarmente descritos: a absoluta impavidez perante fenómenos sociais ou atmosféricos. O seu propósito é estético, e a tenacidade com que deve persegui-lo é motivada pelo reconhecimento de que temas elevados não convêm à sua “jocosa lira”, devendo, por isso, ser repudiados¹⁴. Se há coisas que não escapam a Horácio, nas suas odes, são, portanto, a constante percepção dos limites da sua arte e a constante necessidade de medidas de prevenção contra a eventualidade de excedê-los.

II. Meiguices aos Deuses

Horácio deve muito menos a Píndaro do que a Arquíloco, Safo, Alceu e Anacreonte porque o tipo de poeta que é, e as forças que possui, o intimam a cantar o tipo de coisas que os poetas eólicos cantaram. A progressão da carreira de Horácio parece, de resto, emular a evolução da lírica monódica: começou por imitar os jambos de Arquíloco, dedicando-se à invectiva nos *Epodos* (estilo que, em parte, manteria depois nos dois livros de *Sátiras*, ainda que imitando agora o poeta satírico latino Lucílio), e imitou depois, nos três primeiros livros de odes (aos quais acrescentaria um quarto depois de um interregno de dez anos em que procurou consagrar-se a reflexões mais filosóficas nas suas *Epístolas*), os líricos arcaicos propriamente ditos, recuperando, entre outras coisas, as estrofes sáficas e alcaicas. De maneira a compreender de que modo os espíritos dos líricos eólicos puderam consubstanciar-se nos versos de Horácio, há que perceber, portanto, esta progressão.

¹⁴ Dado que estou a associar o estoicismo de Horácio a uma finalidade estética, é curioso que o estóico Epicteto, cujas preocupações eram fundamentalmente éticas, viesse a recomendar algo muito semelhante: “se desempenhares uma função para a qual não tens forças (*dunamis* [δύναμις]), não só te embaraçarás como perderás a oportunidade de desempenhar uma função que poderias ter cumprido com sucesso” (*Ench.*, XXXVII).

Segundo Gregson Davis, Horácio privilegia, tal como Arquíloco em alguns pontos da sua obra, as actividades do simpósio em prejuízo da vida militar, assim se qualificando, por oposição a poeta épico, como poeta lírico (Davis, 2010: 112). A fim de ilustrar esse privilégio, Davis dá como exemplo duas odes: a ode I.7, na qual Horácio, depois de se confessar mais comovido por certas paisagens campestres do que pelas grandes cidades, aconselha Planco a ser sensato e a “pôr um fim à tristeza da vida e aos seus trabalhos” com a ajuda do vinho, algo que o herói homérico Teucro, quando expulso de Salamina pelo pai, também fizera; e sobretudo a ode II.7, na qual famosamente se descreve, celebrando o reencontro com um amigo de guerra, como um soldado que abandonou o escudo (“*relicta non bene parmula*”), descrição copiada de Arquíloco, como lembra ainda Gregson Davis (Davis, 2010: 112). Depois de recordar a separação dos dois, Horácio recomenda ao amigo que descanse, agora que voltou da campanha militar, e que beba sem restrições. No contexto de uma ode em que a influência de Arquíloco é inegável, não será de todo despiciendo que o vinho que oferece a Pompeio (o amigo que reencontra), e que será também bebido pelo próprio Horácio (como ficamos a saber, na última estrofe, ao revelar-nos que entrará em “báquico delírio” por lhe agradar a ideia de “ensandecer quando se recupera um amigo”), se caracterize por ter o poder de votar algumas coisas ao esquecimento: trata-se de um “vinho mássico que faz esquecer” (*Od.*, II.7). É que, seguindo as pisadas de Arquíloco, Horácio não só parece sugerir nesta ode, como propõe Gregson Davis, que a vida militar é apenas um interlúdio, e que o modo de vida que verdadeiramente lhe interessa é o que se associa às práticas simposiásticas (Davis, 2010: 114), como parece ainda defender que a embriaguez auxilia a que se esqueça o passado e, por conseguinte, a que se transforme noutra pessoa.

Tal como acontecera com Arquíloco, Horácio dedicara-se a um tipo de poesia no passado que, agora que era poeta lírico, já não lhe interessava, e o vinho, assunto privilegiado da sua lira presente, é aqui descrito não apenas como a finalidade da poesia lírica como também o meio pela qual ela é concebida: ao embriagar-se, o poeta esquece-se de quem foi, daquilo por que se interessou no passado e da seriedade da vida; ao esquecer-se de tudo isso, perde a sua identidade e fica sem outro assunto para cantar que não a embriaguez presente. Embora por outras causas, a mesma mudança de temperamento para a qual estou a apontar, e cuja motivação, na ode II.7, se justifica através da ingestão de vinho, ocorre, de modo muito mais evidente, na ode I.16. Neste segundo caso, Horácio oferece à sua amada em sacrifício toda a sua poesia de juventude:

O matre pulchra filia pulchrior,
Quem criminosis cumque voles modum
Pones iambis, sive flamma
Sive mari libet Hadriano.

Ah, filha mais bela ainda do que a bela mãe,
Colocarás o fim que desejares a meus infames iambos,
Quer com o fogo, se te agrada,
Quer lançando-os ao Mar Adriático. (*Od.*, I.16)

Nesta ode, são os prazeres amorosos que suavizam o temperamento outrora vigoroso de Horácio; inflamado pelo amor, desinteressa-se da ira e da maledicência a que se entregara quando jovem. Sem tal temperamento, a poesia jâmbica não faz sentido, e a arte da invectiva deve dar lugar a outras coisas. A fim de que a amada lhe conceda os favores, Horácio pede-lhe que reprima o seu feitio, explicando que, também ele, no passado, cedera à “fúria do coração” e acabara “enlouquecido, / nos ligeiros iambos”. Agora, contudo, era um homem diferente: depois desta retractação, e desde que ela aceitasse dar-lhe a sua afeição, procurava “tornar doce / o que era sombrio” (*Od.*, I.16). Quer Nisbet e Hubbard, quer Fraenkel, rejeitam a hipótese de a ode ser uma imitação de uma palinódia de Estesícoro, como muitos comentadores sugeriram. Para Nisbet e Hubbard, não se trata de uma imitação da palinódia de Estesícoro porque Horácio não está a retractar-se dos insultos que fizera no passado, mas antes a recomendar à sua interlocutora que não se enfureça (Nisbet and Hubbard, 1970: 202); para Fraenkel, por sua vez, não o é porque a ode nada deve a Estesícoro (Fraenkel, 1966: 209), salvo um ou outro pormenor.

Nenhuma destas perspectivas parece, porém, interpretar o assunto da ode como a própria poesia de Horácio, e talvez seja por não o fazerem que não lhe aceitem o carácter palinódico. Já no epodo 17, no momento imediatamente anterior àquele em que refere a palinódia de Estesícoro¹⁵, Horácio sugerira a possibilidade de expiar as ofensas que fizera à bruxa Canidia cantando-lhe a integridade na sua “lira mentirosa” (*mendax lyra*) (*Epod.*, XVII.39). Num caso e noutro, portanto, não só Horácio se retracta para receber alguma coisa em troca (o perdão de Canidia, no Epodo 17, ou os favores amorosos da interlocutora anónima, na ode I.16) como o faz renunciando à ferocidade com que antes compusera os seus versos. Nos dois casos, no entanto, essa renúncia subordina-se à finalidade a que se propõe, e Horácio dedicar-se-á quer à “lira mentirosa” (ou seja, à arte da lisonja), quer a versos mais moderados, se por eles puder ser ressarcido como deseja. Tendo em conta que, pelo menos na ode I.16, o que Horácio deseja é a compensação amorosa, o objecto da palinódia não pode ser a ira antiga de Horácio, propriamente dita, mas o meio pelo qual buscará satisfazer esse desejo, ou seja, os seus versos. Explicando de outro modo, retracta-se

¹⁵ Horácio faz referência a essa palinódia no Epodo 17 quando, para se retractar de ter injuriado a bruxa Canidia, lembra que Castor e Pólux restituíram a visão a Estesícoro depois de este ter composto uma palinódia em que se desculpava pelas ofensas que dirigira a Helena e pelas quais ficara cego (*Epod.*, XVII.42-44).

não por arrependimento (ou por ter envelhecido e já não possuir o temperamento da juventude), mas porque, não servindo os jambos para falar de amor, lhe é poeticamente oportuno que o faça.

É importante que não haja dúvidas, antes de avançar, que a mudança de temperamento a que tenho estado a aludir, e que motivou a mudança de registo poético, não se registou por força de incidências particulares na vida de Horácio, nem pelas circunstâncias em que inadvertidamente se encontrava. Os delírios báquicos e amorosos que estipularam as afinações necessárias a fazer ao seu temperamento resultaram da vontade divina, e é enquanto receptáculo dos caprichos dos deuses que Horácio se entrega à poesia lírica. O amor e o vinho desviaram-no da poesia jâmbica não porque, arrebatando-o, lhe amansaram o carácter, mas apenas porque o amor e o vinho são as coisas às quais os deuses consentem que os poetas líricos se dediquem. Já antes mostrei, aliás, que preservara Horácio a sua lira não só através do exercício continuado da sua própria prudência como também pela ajuda providencial de Apolo (*Od.*, IV.15) e de Vénus associada a Baco (*Od.*, I.19). De certo modo, portanto, é como se Apolo, Vénus e Baco, transsubstanciados em música, amor e vinho, respectivamente, fossem corresponsáveis pela poesia lírica do “vate Horácio” (*Od.*, IV.6). É isto que justifica ainda, a meu ver, que os deuses raramente apareçam nos *Epodos*, nas *Sátiras* e nas *Epístolas* de Horácio, como observa Jasper Griffin, embora explicando-o de maneira diferente¹⁶; apesar de Horácio, nas *Odes*, rejeitar dedicar-se a conversas entre deuses, é inspirado por eles.

Um outro deus, no entanto, parece ainda Horácio disposto a venerar, pois na ode I.21, o que orna o ombro de Apolo é a aljava e “a lira do irmão” (*Od.*, I.21). O irmão de Apolo aqui mencionado é Mercúrio, e a lira é sua porque foi ele quem, de facto, a fabricou, a partir de uma carapaça de tartaruga e dos intestinos dos bois que roubara a Apolo (Grimal, 2004: 223). A associação de Mercúrio a Apolo, precisamente pelo episódio da lira, não é talvez tão surpreendente quanto a sua associação a Vénus, como acontece na ode I.30, quando é incluído no seu séquito, gozando até de uma posição de destaque, ao aparecer isoladamente no último verso. Numa ode em que Horácio intima Vénus a mudar-se para o templo de Glicera (nome que remete para a ode I.19, em que Vénus e Baco velam pela poesia lírica de Horácio), é estranho que a Eros, às Graças, às Ninfas e à Juventude se siga Mercúrio¹⁷. Além

¹⁶ Como Griffin defende em “Gods and Religion”, os deuses não são coisas que se invoquem quando os assuntos de que se trata são sérios, como acontece nas *Sátiras* e nas *Epístolas* (Griffin, 2007: 187).

¹⁷ Nisbet e Hubbard reconhecem a estranheza da inclusão, mas lembram que os dois deuses eram adorados em conjunto em muitos locais e que, numa tradição tardia e excêntrica, Hermes era considerado filho de Afrodite e Dioniso (Nisbet and Hubbard, 1970: 344-347). Walter F. Otto, por sua vez, adverte para o facto de que, uma vez que a fortuna e os ardis contribuem habitualmente para os sucessos amorosos, o amor não era domínio que Hermes negligenciasse, e acrescenta que havia na Ática quem prestasse culto a Tychon, um deus associado à sorte e ao amor, que foi confundido com Priapo (filho de Afrodite e Dioniso a quem, por sinal, Horácio dá voz na sátira I.8) e inserido no séquito de Afrodite, e cujas características se ajustam admiravelmente a Hermes (Otto, 1979: 111).

desta associação a Vénus, e da associação a Apolo na ode I.21, é justamente a Mercúrio que Horácio atribui, na ode II.7, a responsabilidade de ter abandonado o seu dever militar após a batalha de Filipos (“a mim, tomado de susto, através da linha inimiga numa densa neblina o ligeiro Mercúrio levou” [Od., II.7]), a mesma ode em que, reencontrando um amigo de guerra que não via desde então, o poeta exorta a que se beba para que se esqueça do passado. Se, como sugeri, esta ode realça as pretensões líricas de Horácio, o contributo de Mercúrio para o seu amadurecimento poético é tão preponderante quanto o de Apolo, Baco ou Vénus.

Tal contributo é confirmado pela forma com que Horácio escolhe designar-se, na ode II.17, um dos “homens de Mercúrio” (Od., II.17), o que, na opinião de Nisbet e Hubbard, se justifica por Horácio ser um poeta (Nisbet and Hubbard, 1978: 286). Tem em conta esta justificação o facto de Mercúrio se caracterizar, entre outras coisas, por ser o inventor da lira e, quando muito, por ter sido ele a conceder aos homens o dom da fala. Destas duas características não se esquece aliás Horácio, quando, dirigindo-se precisamente a Mercúrio, na ode I.10, antes de mencionar a sua vocação para escoltar as almas dos mortos, e antes também de fazer referência ao episódio em que, ainda criança, roubara o gado de Apolo, e ao episódio em que ajudara Príamo a chegar à tenda de Aquiles, lhe descreve sumariamente os mais notáveis atributos:

Mercuri, facunde nepos Atlantis,
Qui feros cultus hominum recentum
Voce formasti catus et decorae
More palaestrae,
Te canam, magni Iovis et deorum
Nuntium curvaeque lyrae parentem,
Callidum quidquid placuit iocosum
Condere furto.

A ti, Mercúrio, facundo neto de Atlas,
Tu que astuto os feros hábitos dos primeiros homens
Com a palavra modelaste, e com o uso
Da bela palestra,

A ti cantarei, mensageiro do magno Júpiter
E dos deuses, pai da recurva lira,
Hábil em esconder o que quer que te agrade
Em jocosa artimanha. (Od., I.10)

A par da facúndia (tanto a dele como a que concedeu aos homens) e da responsabilidade pela invenção da lira, lembra Horácio, portanto, que Mercúrio dera

também aos homens o dom dos jogos e da ginástica (“bela palestra”), que exercia a função de mensageiro dos deuses e que era dado a enganar e a artimanhas. Uma vez que é por este último atributo que Mercúrio se destaca nos dois episódios particulares que se seguem (por ter roubado astutamente o irmão Apolo e por ter ajudado Príamo a enganar as hostes dos Atridas), não será despropositado sugerir que é a natureza artilosa da divindade que maior interesse parece suscitar no poeta. Caso o não seja, a tese de que Horácio, na ode II.17, se considera um dos “homens de Mercúrio” simplesmente por ser poeta perde robustez. Note-se que, à luz daquela que parece ser a principal qualidade de Mercúrio, de acordo com esta ode, a “jocosa lira” (*iocosa lyra*) (*Od.*, III.3) à qual Horácio dissera que não convinhem conversas entre deuses adquire um novo sentido¹⁸. Se é pela “jocosa artimanha” (*iocosum furtum*) (*Od.*, I.10) de Mercúrio que a lira de Horácio é jocosa, não é necessariamente por ser poeta que Horácio se crê um dos “homens de Mercúrio” (*Od.*, II.17), mas antes por ser um poeta cuja poesia é afectada pela jocosidade típica de Mercúrio. Em que consiste e de que maneira se manifesta essa jocosidade é então o que cabe investigar de seguida.

Em nenhuma outra ode é a relação de Mercúrio com a poesia tão evidente quanto o é na ode III.11. Aqui, Mercúrio não é apenas o inventor da lira, mas o mestre a quem todos os exímios tocadores de lira devem os seus talentos, como o demonstram logo os dois primeiros versos, nos quais se explica que a habilidade de Anfíon no manejo da sua lira, usada para mover as pedras para a construção das muralhas de Tebas, fora causada pelos ensinamentos da divindade. O terceiro verso introduz, todavia, um segundo interlocutor, a própria carapaça de tartaruga que Mercúrio usou para fabricar a lira, e será ao próprio instrumento musical, conquanto património de Mercúrio, que Horácio dirigirá as suas preces. O que Horácio pede à lira é que persuada Lide (uma rapariga que, na ode II.11, é descrita como uma “fúgida cortês” [*Od.*, II.11]), a aceitar “os ímpetos do marido”. De modo a fundamentar a razoabilidade do pedido, Horácio lembra o poder persuasor da lira de Orfeu, que além de bosques, tigres e rios¹⁹, encantou ainda “o porteiro do medonho átrio, // Cérbero” (*Od.*, III.11). Que, logo a seguir, após a descida ao Hades, a lira de Orfeu tenha comovido Íxion e Tício, e que tenha ainda feito secar por um instante a urna furada com a qual as Danaides eternamente recolhem água, deve, porém, entender-se como tendo uma dupla função: por um lado, permite ao poeta chegar ao exemplo do castigo perpétuo das Danaides, no qual se deterá em toda a segunda metade da ode e através do qual deverá Lide ser persuadida a

¹⁸ Note-se ainda que, na ode I.12, o canto lírico produz um “jocoso eco” (*iocosa imago*) (*Od.*, I.12), expressão que, aliás, volta a ocorrer na ode I.20, desta feita para designar o som da ovação que Mecenas recebeu ao reaparecer em público no teatro de Pompeio, em 30 a.C., após longa doença.

¹⁹ A capacidade de Orfeu para encantar, em particular, bosques e rios é igualmente referida por Horácio na ode I.12: “(...) temerárias as árvores seguiram / o canoro Orfeu, // ele que, com a arte materna, fez cessar dos rios / as céleres correntes e os ventos velozes, / com melodiosa lira sedutoramente conduzindo / os atentos carvalhos?” (*Od.*, I.12)

mudar de comportamento e a cumprir os deveres de esposa; por outro, serve para ilustrar, de modo ainda mais categórico, a persuasão dos poetas líricos.

O que nesta ode parece ser realçado é, portanto, o poder persuasor, ao qual nem os supliciados escapam, da poesia lírica. De tal poder é Mercúrio, acima de qualquer outra divindade, o devido patrono, já que, como Horácio recorda, ainda que não fosse a lira outrora “loquaz nem graciosa”, era agora amiga “dos templos e das mesas dos ricos” (*Od.*, III.11). Sem a loquacidade e a graciosidade que lhe concedeu Mercúrio (o deus da facúndia, como se viu) ao fabricá-la, não seria a lira tocada nem em templos, nem nas mesas dos ricos: sem esses atributos, não haveria hinos aos deuses nem poesia em simpósios. A ode parece então sustentar a ideia de que Mercúrio não só fabricou o instrumento ao som do qual a poesia lírica haveria de ser recitada como, de modo mais arrojado, que sem a jocosidade de Mercúrio, manifesta no poder persuasor dos poetas líricos, na facúndia dos seus versos e nas artimanhas técnicas com que enleiam aqueles a quem os dirigem, não haveria poesia lírica.

A arte a que Horácio se consagra não é, pois, tutelada por um triunvirato, como poderia parecer até aqui, e ao cortejo composto pela musicalidade de Apolo, pelo desejo amoroso de Vénus e pela embriaguez de Baco deve acrescentar-se a jocosidade, a persuasão, a mestria artilosa de Mercúrio. Assim se concretiza, nas suas próprias odes, a afamada convicção de que a poesia deve “misturar o útil ao agradável” (*Ars*, 343), deleitando e ao mesmo tempo advertindo o leitor. Conquanto pareça forçada a associação que estou a propor entre o culto de Mercúrio e a utilidade da poesia defendida por Horácio, sustenta-a a evidência de que é precisamente com os exemplos de Orfeu e Anfion, utilizados antes na ode III.11 para atestar a qualidade persuasora da lira, que Horácio inicia a demonstração da utilidade da poesia na “Arte Poética”:

Siluestris homines sacer interpresque deorum
Caedibus et uicto foedo deterruit Orpheus,
Dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones;
Dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
Saxa mouere sono testudinis et prece blanda
Ducere quo uellet.

Foi Orfeu, o sagrado intérprete dos deuses, quem afastou os homens selvagens do assassinio e do nefando pasto; por isso se dizia que ele amansara tigres e ferozes leões. De igual modo, se fala de Anfion, fundador da tebana cidade, que, por branda cantilena e pelo som da lira, dera às pedras movimento e as levava para onde bem queria. (*Ars*, 391-396)

À utilidade cívica de afastar dos homens a selvajaria e a rudeza, ou à utilidade prática de amontoar pedras por força da música da lira, as habilidades de Orfeu e Anfíon, respectivamente²⁰, Horácio faz suceder, logo de imediato, uma utilidade de tipo pedagógico e social (sugerindo que a poesia antiga continha ensinamentos de carácter filosófico e jurídico), uma utilidade marcial (recordando que Homero e Tirteu “incitaram os espíritos viris para as guerras de Marte”), uma utilidade profética, religiosa e moral (pois “em verso foram proferidos os oráculos e mostrado o bom caminho da vida” [*Ars*, 402-404]), e uma utilidade do foro privado (dado que muitos foram os poetas líricos que procuraram, pelos seus versos, obter a graça régia do soberano ao serviço de quem se encontravam). Acrescentam-se ainda a estes tipos de utilidade aqueles a que Horácio se refere na epístola II.1, dirigida a Augusto: por um lado, a poesia é útil ao próprio espírito do poeta, pois afasta-o da avareza e da perfídia, uma vez que este “adora os versos e é a única coisa por que se esforça”; por outro, é útil à sociedade, já que ajuda a criança a aprender a falar e forma-lhe o carácter, “conta acções dignas”, preserva “com exemplos notáveis as épocas que se sucederam”, “consola o pobre e o angustiado” e ensina a rezar e a aplacar a ira dos deuses (*Ep.*, II.i.119-138).

Perante tamanho catálogo de tipos de utilidade, não é pois de admirar que os versos de Horácio acusem não apenas a inspiração dos deuses responsáveis pelos prazeres da música, do amor e do vinho, mas também a de Mercúrio, a cuja astúcia daria decerto sábia utilidade. Embora a noção de jocosidade mais facilmente sugira deleite, é à componente da utilidade que me parece que deve ser associada. Note-se, a este respeito, que não são improficuas as travessuras de Mercúrio, que o seu comportamento travesso tem invariavelmente em vista um proveito qualquer, e que Mercúrio é, aliás, reconhecidamente a divindade do proveito, do lucro, das transacções comerciais²¹. Note-se também que foi precisamente por necessidades económicas que Horácio se tornou poeta, de acordo com a explicação dada na epístola II.2, na qual confessa que, tendo sido “privado dos bens familiares e da minha terra” (*Ep.*, II.ii.50-52) logo após a batalha de Filipos, da qual foi levado por Mercúrio, como o dissera na ode II.7, foi impelido a fazer versos para sobreviver. Custodiado, portanto, por Mercúrio, Horácio não faz versos jocosos pela jocosidade de fazê-los, mas porque versos jocosos produzem determinados efeitos e têm uma determinada utilidade.

²⁰ Propércio faz igualmente referência às habilidades de Orfeu e Anfíon no início da elegia III.2: “Dizem que Orfeu detinha as feras e que fazia parar / os impetuosos rios com a sua lira trácia. / Dizem que as pedras do Citéron, postas em movimento pela arte, / se aglomeraram espontaneamente em Tebas para formar a muralha desta” (*Eleg.*, III.ii.3-6).

²¹ É talvez relevante ainda notar que, de acordo com Robert Graves, em *The Greek Myths*, a persuasão é uma das três qualidades que Zeus reconhece em Mercúrio, logo após o repreender pelos roubos e pelas mentiras de que Apolo se viera queixar: “Pareces ser um deus muito engenhoso, eloquente e persuasivo” (Graves, 1955, vol.1: 65).

Lembrando a ocasião em que a queda de uma árvore por pouco não o matara, na ode II.13, Horácio declara que estivera perto de “ver os reinos / da sombria Prosérpina” (*Od.*, II.13). A catábase que se segue é especialmente interessante para este argumento porque, de modo muito semelhante à crença de Sócrates, no *Fédon* de Platão, de que no Hades haveria decerto almas como a dele (*Phaedo*, 68a-69e), Horácio parece especular que lá encontraria, acaso não tivesse sobrevivido, as figuras de Safo e de Alceu em plena actividade poética. Como na ode III.11, a poesia lírica, não já a de Orfeu, mas a dos poetas de Lesbos, comove e pasma quer Cérbero, aqui hiperbolicamente descrito como uma “besta de cem cabeças” (*Od.*, II.13), quer o grupo dos supliciados (aqui representado por Prometeu e Tântalo, aos quais se junta ainda Oríon)²². Uma vez que as capacidades persuasoras com que Mercúrio anima as líras, aspecto afinal tão caro a Horácio, aparecem aqui associadas especificamente a dois dos poetas que, de acordo com o que Horácio declara na epístola I.19, mereciam de facto a imitação, esta ode fornece talvez a ocasião ideal para que se desvendem finalmente os motivos pelos quais era com os espíritos dos líricos eólicos que ambicionava a consubstanciação²³. Leiam-se, para esse fim, as duas primeiras estrofes da descrição do Hades imaginado por Horácio:

Quam paene furvae regna Proserpinae

²² Como Maria Helena da Rocha Pereira faz notar, em *Camoniana Varia*, “o motivo da suspensão das penas infernais, ante o fascínio do canto do poeta, era (...) tópico inseparável da catábase de Orfeu” (Pereira, 2007: 129), e aparece quer nas *Geórgicas* de Virgílio, quer nas *Metamorfoses* de Ovídio. A fonte de Horácio, tanto na ode III.11 (onde se refere especificamente ao impacto do canto de Orfeu em Cérbero, em Íxion, em Tício e nas Danaides) como na ode II.13 (na qual são os poetas de Lesbos, tomando o lugar de Orfeu, quem domestica as criaturas infernais, desta vez Cérbero, as serpentes nos cabelos das Euménides, Prometeu, Tântalo e Oríon), é decerto a descrição da catábase de Orfeu que Virgílio regista no Livro IV das *Geórgicas*: “Moradas da morte, fundo tártaro / foram presas de espanto ou as Euménides / de cabeleiras em que se entrelaçam / serpentes azuladas; até Cérbero, / três goelas hiantes, se reteve / de se pôr a ladrar enquanto a roda / de Íxion parava com o vento, / o próprio vento que girar a faz” (*Georg.*, IV.481-484). Às referências virgilianas às Euménides, a Cérbero e a Íxion, Horácio acrescenta, pois, outros supliciados: Tício, as Danaides, Prometeu, Tântalo e Oríon. Ao aludir às consequências do canto de Orfeu nos habitantes do Hades, no Livro X das *Metamorfoses*, Ovídio aproveita os acrescentos horacianos e, embora não aluda a Cérbero, refere praticamente os mesmos supliciados que Horácio referira (embora exclua a referência a Oríon, reduza as referências a Tício e a Prometeu, aproveitando a semelhança do castigo, à mesma descrição e acrescenta a referência a Sísifo, refere-se a Tântalo, a Íxion, às Danaides, aqui apelidadas de Bélides, e às Euménides): “Enquanto tal dizia, acompanhando as palavras com o tanger / das cordas, as almas exangues choravam. Tântalo não buscou / apanhar a água fugidia, a roda de Íxion imobilizou-se de pasmo, / as aves pararam de bicar o fígado, as Bélides não cuidaram / das vasilhas, e até tu, Sísifo, te sentaste sobre o teu pedregulho. / Conta-se que então, pela primeira vez, as faces das Euménides / se molharam de lágrimas, conquistadas pelo cantar dele” (*Met.*, X.40-46). Note-se, de resto, que a sedução produzida pela música de Orfeu é ainda reaproveitada por Ovídio para descrever o poder do canto de Canente, no Livro XIV das *Metamorfoses*: “Bosques e pedras costumava / mover com a sua voz, amansar as feras e deter as águas / dos longos rios, e reter os vagabundos pássaros” (*Met.*, XIV.337-340).

²³ Como observa Denis Feeney, em “Horace and the Greek Lyric Poets”, depois da ode I.1, Horácio só volta a referir-se abertamente a estes líricos na ode I.26 (Feeney, 2009: 210), ao pedir à Musa para que imortalize Lamia com o recurso a um “lésbio plectro” (*Lesbium plectrum*). Aprender a manejar o plectro de Alceu e Safo é, porventura, apenas outra forma de expressar o desejo de se consubstanciar com os seus espíritos.

Et iudicantem vidimus Aeacum
Sedesque discriptas piorum et
 Aeoliis fidibus querentem
Sappho puellis de popularibus,
Et te sonantem plenius aureo,
 Alcaee, plectro dura navis,
 Dura fugae mala, dura belli!

Quão perto estivemos de ver os reinos
Da sombria Prosérpina, e o juiz Éaco
 E as moradas destinadas aos bem-aventurados,
 E Safo à sua eólia lira queixando-se

Das raparigas de sua terra, e a ti, Alceu,
Com áureo plectro em mais sonantes melodias entoando
 As provações dos nautas, as provações cruéis
 Do exílio, as provações da guerra! (*Od.*, II.13)

O que fica evidente nestas duas estrofes, como observa Jenny Strauss Clay, é que Safo e Alceu, embora vizinhos no Hades, têm preocupações diferentes: ainda que toscamente, Horácio atribui à primeira inquietações com assuntos eróticos privados, enquanto Alceu se entretém com assuntos políticos ou cívicos do foro público (Clay, 2010: 135). Embora na ode IV.9 a poesia de Alceu seja, de igual modo, apenas associada a “iradas Camenas” (*Od.*, IV.9), esta discriminação não deixa de ser invulgar em Horácio, e os seus motivos devem, por isso, ser objecto de indagação. Na ode I.32, aliás, Horácio reconhece que Alceu, o “lésbio cidadão” que primeiro tangeu o bárbito (instrumento semelhante à lira), com o qual o poeta dialoga, não fez apenas poesia de teor político, mas cantou também Líbero (Baco), Vénus, Eros e a formosura do jovem Lico, ou seja, que foi também um poeta de simpósio (*Od.*, I.32). Que a lira de Alceu, na ode II.13, se dedique apenas a diversos tipos de provações, e que portanto se distinga manifestamente da de Safo, coisa que não acontece por sistema, deve servir um qualquer propósito estético. Se nos lembrarmos de que a ode II.13 recupera o tópico da ode III.11, aludindo aos efeitos que a poesia lírica pode provocar nos que a escutam, é porventura expectável que tal distinção seja engendrada pela natureza distinta de diferentes tipos de efeitos.

Na estrofe seguinte, Horácio afirma que, ainda que a plateia do submundo admirasse o desempenho dos dois poetas, eram as “histórias de batalhas e depostos tiranos” (os assuntos de Alceu) que mais avidamente escutava, o que parece indiciar que esta ode, como a tradição crítica não deixou de observar, pronuncia um juízo favorável ao estilo de Alceu (Nisbet and Hubbard, 1978: 205). Que a persuasão da lira de Alceu seja mais eficaz que a da lira de Safo,

como aparenta ser, não deve, no entanto, fazer esquecer que os assuntos a que essa lira é nesta ode associada são justamente aqueles de que Horácio, noutras odes e noutros momentos da sua obra, sempre procurou distanciar-se. É, por isso, estranho que Horácio, para quem fazer poesia acerca de assuntos sérios devia ser recusado liminarmente, esteja nesta ode a prestar tributo a um poeta cuja lira se identifica com tais assuntos e ao tipo de persuasão que coisas dessa natureza são capazes de produzir. Por essa razão, talvez permita perceber alguma coisa a subtileza da expressão latina através da qual se descreve de que modo a plateia escutava a lira de Alceu (“*bibit aure vulgus*”), pois nem sons nem assuntos são coisas que normalmente se bebam, nem beber é coisa que se costume fazer pelos ouvidos. Assim, o que quer que constitua o modo de persuasão da lira de Alceu parece funcionar como um líquido que entra pelos ouvidos de quem a escuta.

É curioso, a este respeito, que Horácio observe, na epístola II.1, que certos poetas dramáticos, não suportando assistências pouco numerosas, “procuram animar no meio das suas peças a acção com cenas de ursos e de pugilistas”, pois com elas “naturalmente o povolêu delira” (*Ep.*, II.i.182-186). Truques deste género, cujo fito é provocar o gáudio ao povolêu (“*his nam plebecula gaudet*”), não são, porém, duradouros, como o explica de seguida, pois depressa “todo o prazer se desvaneceu dos ouvidos” (*Ep.*, II.i.187). Horácio opõe-se, portanto, àqueles que se preocupam em agradar o público, trazendo à cena, para esse fim, quer desfiles espalhafatosos de carácter bélico e político, quer números de circo, e declara que Demócrito se riria com tais coisas, se ainda fosse vivo, e que “pensaria que os escritores estavam a contar uma historieta a um burrico surdo” (*Ep.*, II.i.199-200). Tendo em conta que, na ode II.13, a lira de Alceu encanta pelos ouvidos, a associação que nesta epístola se estabelece entre determinadas formas de contentar uma plateia e diferentes conseqüências auditivas não é seguramente irrelevante. Uma vez que este meio de cativar o público se caracteriza por maravilhar apenas quem é surdo, ou por não se deter por muito tempo nos ouvidos, é talvez legítimo pensar que, para Horácio, nem aquilo que se dá a beber pelos ouvidos é necessariamente coisa que lhe interesse, nem sequer o facto de a maior parte da plateia preferir aquilo que se bebe pelos ouvidos implica que tal meio de persuasão seja mais eficaz.

Na opinião de Jenny Strauss Clay, a ode II.13 não deve ser interpretada como consagrando Alceu, como consensualmente o é, pois as duas últimas estrofes, ao contrário do que se tornou hábito sugerir, não dão continuidade à descrição dos efeitos da sua lira (à qual fora concedida a capacidade de agradar a mais gente), mas antes reabilitam a lira de Safo (Clay, 2010: 136). Para Clay, Horácio está a defender que a poesia de Safo, apesar de não ser capaz de reunir tantos ouvintes quanto a de Alceu, tem poderes superiores, pois é pela doçura do som dela proveniente (*dulcis sonus*) e não pela dureza característica da de Alceu (“*dura navis, / dura fugae mala, dura belli*”) que o cão dos infernos é subjugado, que

as serpentes nos cabelos das Euménides se revigoram e que os supliciados se esquecem dos seus martírios (Clay, 2010: 136):

Quid mirum, ubi illis carminibus stupens
Demittit atras belua centiceps
Auris et intorti capillis
Eumenidum recreantur angues?
Quin et Prometheus et Pelopis parens
Dulci laborem decipitur sono,
Nec curat Orion leones
Aut timidos agitare lyncas.

Que há de admirar, quando a besta das cem cabeças,
Encantada por tais cantos, as negras orelhas baixa,
E voltam à vida as serpentes
Que nos cabelos das Euménides se entrelaçam?

Até Prometeu e o pai de Pélops se esquecem
Dos seus sofrimentos, seduzidos por tão mavioso som,
E Oríon dá sossego aos leões
E aos tímidos linceas. (*Od.*, II.13)

Reforça ainda esta interpretação, já de si assaz convincente, a evidência, dada em nota pela autora, de que os cantos a que se reportam estas duas estrofes (cantos responsáveis por provocar o estupor em feras ou por apaziguar martirizados) são determinados pelo pronome demonstrativo *illi* (aqueles), o que remete não para os cantos de que se falara na estrofe anterior, mas para cantos de que se falara antes de se falar nesses, ou seja, os de Safo²⁴. De acordo com esta interpretação, não só não há como escapar à evidência de que as liras de Alceu e Safo persuadem de modo diferente e produzem efeitos diferentes como se torna claro, reiterando a ideia que tenho vindo a defender, que a lira à qual Horácio vota a sua simpatia é a lira típica dos eólicos e não, por exemplo, aquela com a qual é aqui identificado Alceu (uma lira vocacionada para assuntos marciais ou políticos).

O que parece, então, estar a ser sugerido na ode II.13 é que os poetas têm ao seu dispor duas espécies de persuasão diferentes, uma que se consuma pela retórica e pela elevação dos assuntos de que trata, que se verte nos ouvidos de quem escuta e que produz gratificação e prazeres momentâneos, condizentes com as expectativas dos ouvintes, e outra que se

²⁴ “Depois de descrever o impacto da poesia de Alceu nos seus ouvintes, é perfeitamente racional regressar a Safo; *illis carminibus* (33) deve referir-se ao seu canto, uma vez que ela tinha sido mencionada mais remotamente” (Clay, 2010: 145).

concretiza em carícias e apazigua. É de notar, a respeito destas duas espécies de persuasão, que, ao contrário dos que bebem pelos ouvidos as “histórias de batalhas e depostos tiranos” contadas pela lira de Alceu, o cão dos infernos não arrebita as orelhas, mas baixa-as (“*demittit atras belua centipets / auris*”), reacção, aliás, normal em qualquer cão ao qual se acaricie a cabeça, e que, de resto, se repete na ode III.11, pois é igualmente na condição de acariciado (“*blandiens*”) pelo som da lira que Horácio lhe descreve o estupor. Se o primeiro tipo de persuasão parece produzir efeitos auditivos, e o encanto da lira de Alceu é essencialmente sonoro, o segundo origina reacções físicas e, por mais bizarro que pareça, seduz pelo tacto.

Consolida ainda mais esta observação aquilo que acontece às Euménides, em cujos cabelos se revigoram as serpentes, o descanso a que são votados Prometeu e Tântalo, alheios aos seus tormentos, e a letargia de Oríon, despreocupado com a caça. O mesmo tipo de efeitos tácteis verificam-se, aliás, na ode III.11: os supliciados Íxion e Tício riem contra a própria vontade (“Íxion e Tício de má vontade riram”) e a lira apazigua as Danaides (“enquanto com teu doce canto deleitavas / as filhas de Dánao, por um instante ficou seca / a urna que seguram” [*Od.*, III.11]). E é ainda através de um verbo que designa uma acção táctil (*palpari*) que Horácio justifica, na sátira II.1, as suas reservas em relação à eventualidade de escrever poesia sobre Augusto, como lhe fora sugerido por Caio Trebácio Testa. Nesse caso, Horácio afirma que, a menos que o momento seja propício, as suas palavras não deverão passar através do ouvido atento de César (*attenta Caesaris auris*), o qual recalcitraria, se ele o acariciasse mal (*Sat.*, II.i.17-20). A acção de acariciar (*palpari*) mal, aqui associada a palavras que se depositam em ouvidos em alturas impróprias e às reacções iradas de quem as escuta, pressupõe a acção oposta, a de acariciar bem, a qual Horácio não parece enjeitar, desde que realizada na altura devida. Seduzir pelo tacto, ou seja, acariciar bem, estabeleceu-se, portanto, como a acção oposta a seduzir pelos ouvidos. Mais uma vez, Horácio parece estar a defender que há duas formas distintas de persuadir pela poesia, uma das quais lhe interessa mais do que a outra.

De certo modo, poderia ainda acrescentar-se que a distinção que está a ser esboçada na ode II.13, entre a poesia de Alceu e a de Safo, é a distinção entre lisonja (*kolakeia* [κολακεία]) e arte (*techne* [τέχνη]) proposta por Sócrates no *Górgias* (*Gorg.*, 462b-466a). De acordo com ela, a jocosidade de Mercúrio de que a lira de Horácio se serve não lhe é útil para lisonjear, ou seja, para agraciar os ouvidos dos que a escutam, mas sim para acariciá-los ou apaziguá-los. É verdade que acariciar ou apaziguar podem facilmente ser associados a formas mais convencionais de lisonja, e é verdade que, tal como acontece em casos de lisonja, podem ter em vista um proveito ulterior qualquer. Ainda assim, que um conjunto de versos, ao invés de persuadir por palavras ou sons, coisas que nos acostumámos a associar a poemas, exerça uma persuasão por meios tácteis é caso para que se distinga suficientemente de coisas que

não o fazem. Por outras palavras, Horácio parece estar a insinuar que a poesia que lhe interessa, e que associa à poesia cultivada pelos líricos eólicos, é uma forma de meiguice. Dizendo de outro modo, Horácio está menos preocupado com a aclamação pública, para a obtenção da qual seria utilíssimo o exercício da lisonja, do que em distribuir meiguices.

Para Jenny Strauss Clay, a ênfase na calma do canto de Safo com que a ode II.13 termina, e que contrasta com a fúria do início (Horácio começara por amaldiçoar aquele que plantara a árvore que quase lhe caíra em cima), ilustra o carácter apaziguador da poesia lírica quando comparada com os vitupérios jâmbicos a que o poeta se dedicara na juventude (Clay, 2010: 137). Se Clay tiver razão a respeito do carácter apaziguador da lírica, e se esta ode for, tal como a ode I.16, uma palinódia, Horácio está a adicionar à ideia de que, para se tornar poeta lírico, é preciso versejar sobre assuntos diferentes, e com um temperamento diferente, a ideia de que poemas líricos servem também propósitos diferentes. Poesia que serve para fazer meiguices, acariciar ou apaziguar – nada disto é razão para que se franza o sobrolho, se não esquecermos que a poesia lírica, tal como argumentado antes, se ajustava na perfeição ao ambiente singular do simpósio e ao êxtase afrodisíaco e báquico que aí tinha lugar.

Na ode I.17, Horácio declara que, sempre que o som da siringe (flauta de Pã) tocada pela jovem Tíndaris ressoa pelos vales, o próprio Fauno, trocando o monte Liceu pelos campos da Sabina, protege as cabras dos excessos do Verão e do Inverno. Também aqui, a música, ainda que a música associada à poesia bucólica, parece ter um efeito persuasor, servindo para invocar a presença de Fauno e, como consequência, a brandura da estação temperada; o próprio tópico do *locus amoenus*, em torno do qual toda a ode é construída, e que parece ser associado a uma condição de vida ideal, procede da melodia da siringe²⁵. A

²⁵ É de uma coincidência extraordinária, para o argumento que estou a tentar elaborar, que Ovídio, para descrever a invenção da siringe, no Livro I das *Metamorfoses*, se sirva precisamente de um episódio de persuasão pela poesia em que aquele que persuade é Mercúrio e aquele que é persuadido, como qualquer dos supliciados nas odes de Horácio, baixa a guarda e se torna brando. A curta história de Siringe, uma náiade devota de Diana que, implorando às náiades do rio Ládón que a ajudassem a fugir a Pã, foi metamorfoseada num canavial, canavial esse que, pelos suspiros de Pã, produziu um som ténue (*sonus tenuis*) por cuja novidade (*ars nova*) e doçura (*dulcedo*) foi capturado (*captus*), levando-o a fabricar a siringe a partir de canas, é contada por Mercúrio a Argos com a finalidade de adormecê-lo, finalidade essa que acaba por cumprir, podendo depois decapitá-lo. Antes de lhe contar esta história, na qual aparências agradáveis dão lugar a sons agradáveis, já Mercúrio, porém, agradara sonoramente a Argos. Incumbido por Júpiter de matar Argos, a quem Juno ordenara que vigiasse, com os seus cem olhos, a ninfa Io, Mercúrio mascarara-se de pastor e pusera-se a tocar a sua flauta. Tal como na história que depois lhe viria a contar, o som da flauta contém novidade (*vox nova*) e captura (*captus*) Argos, que depressa o chama para perto de si. Veja-se como são parecidos, aliás, os versos em que se descrevem os efeitos do som da siringe em Pã (“*arte nova vocisque deum dulcine captum*” [*Met.*, I.709]) e os efeitos desse som em Argos (“*voce nova et captus custos Iunonius arte*” [*Met.*, I.678]). Perto agora de Argos, a quem conseguira capturar a atenção com o som da siringe de modo a que baixasse a guarda e fechasse boa parte dos seus olhos, Mercúrio continua a tocar e a contar histórias, de maneira a que o sono vença por completo o guardião de Io, o que acaba por acontecer no momento em que, precisamente, conta a história da invenção do instrumento pelo qual fora inicialmente capturado. O que me parece uma coincidência notável é que, neste episódio, Ovídio relacione o poder persuasor da música (ou da poesia), assim como a satisfação e a brandura que provoca em quem a ouve, ao carácter ardiloso de Mercúrio. Esclarece assim este episódio das

esta estranha relação de causa e efeito acrescentará Horácio, na segunda metade da ode, alguns detalhes, mas não sem que, repetindo a informação veiculada, por exemplo, nas odes III.4 e II.7, se diga protegido pelos deuses: “Os deuses protegem-me: a minha devoção, a minha musa / ao coração dos deuses são gratas” (*Od.*, I.17). À primeira vista, Horácio parece estar a anunciar que a protecção divina de que goza advém da gratidão pela sua piedade e pelos seus versos. Se não esquecermos, porém, que a ode começara com a descrição dos efeitos que uma certa melodia produzia numa certa divindade, e que fazer poesia, pelo menos a poesia que Horácio parece ambicionar, consiste essencialmente em fazer meiguices, a distinção entre piedade e poesia tende a esbater-se. De acordo com este ponto de vista, o que move Fauno a proteger as cabras e a produzir a amenidade nos bosques não é propriamente o efeito encantatório da siringe de Tíndaris, mas a piedade que, através da meiguice daquela melodia, lhe é consagrada. Assim como o canto de Safo no Hades é comparável a carícias na cabeça de cães infernais, na ode II.13, também o canto de Tíndaris, nesta ode, serve para acariciar uma criatura divina²⁶. Com efeito, fazer poesia parece ser, para Horácio, uma forma de passar a mão pelo pêlo dos deuses.

Se bem que, na segunda metade da ode, como observa Eduard Fraenkel, tenha lugar um convite para um banquete (Fraenkel, 1966: 204), o assunto religioso da primeira metade (o qual Fraenkel reconhece, embora o cinja à invocação de uma divindade) não deixa de ser o principal motivo do convite, pois, mais do que desejar a presença da jovem no banquete, Horácio apresenta a alguém versado na siringe (e na poesia bucólica) não apenas os prazeres simposiásticos, mas também os proveitos do género do escólio. Não é por acaso, portanto, que Tíndaris deverá cantar “Penélope e a misteriosa Circe, que padeceram / por um mesmo homem”, ou seja, assuntos homéricos (não por acaso, é da poesia épica que a bucólica deriva) com “a lira de Teos” (*Od.*, I.17), isto é, à maneira de Anacreonte de Teos. A descrição do resto do banquete por acontecer torna evidente, a meu ver, que a referência a Anacreonte não remete apenas para os prazeres simposiásticos, mas também para a moderação com que esses prazeres devem ser gozados: mantendo-se a sobriedade com “copos do inerme vinho de Lesbos”, tal como prescrito por Anacreonte, forma alguma de violência se iniciará, sejam as rixas a que Baco não dará aprovação (“com a ajuda de Marte, Tíoneu, filho de Sémele, / a confusão não há-de instalar nas rixas”), sejam os ciúmes, assim como a brutalidade que deles habitualmente resulta, como descritos na última estrofe.

Metamorfoses, de modo admirável, que uma lira jocosa, para utilizar o vocabulário horaciano, é uma lira que serve para capturar a atenção, amansar, entorpecer, ou seja, uma lira que serve para domesticar, pela meiguice, quem escuta.

²⁶ Na ode IV.12, Horácio refere-se, de novo, a pastores que, entoando canções na siringe, acabam por deleitar (*delectare*) o deus Pã, ou o Fauno: “Na tenra erva, entoam canções na siringe / os guardadores de gordas ovelhas, / deleitando o deus que ama os rebanhos / e as sombrias colinas da Arcádia” (*Od.*, IV.12)

Dedicar-se à poesia lírica (e a esta, em particular) é, assim, também uma forma de prudência, o que decerto não espantará, se nos lembrarmos de que a justificação para não se atrever a imitar Píndaro, tal como exposta na ode IV.2, é a imprudência em que consistiria tal atrevimento. As razões que levam Horácio a considerar que devotar-se a um certo tipo de poesia é imprudente são estritamente pessoais: a falta de jeito para a lisonja, as forças inadequadas a certos assuntos, o seu próprio temperamento e os deuses pelos quais é inspirado. Fazer um certo tipo de poesia em detrimento de outro, como fui sugerindo, não é, todavia, apenas a consequência de ter verificado que tipo de pessoa era, mas um meio de cumprir esse desígnio. O que estou a tentar defender é que a poesia de Horácio não resulta da prudência de Horácio; é antes o cumprimento dessa prudência. Ao exercer a prudência de não tanger uma lira inadequada à pessoa que é, Horácio é encaminhado para uma espécie de poesia em que essa própria prudência é assunto; ao escolher falar do amor, do vinho, da música e da poesia (ao escolher a poesia lírica por excelência), Horácio não só age prudentemente como celebra essa acção. A sua poesia é assim simultaneamente um exercício ético e a comemoração estética desse exercício, e a utilidade das suas odes reside no louvor que a si mesmo dirige, enquanto poeta que, por prudência, foi sempre o poeta que devia ser.

Dirigir louvores à forma de vida que o constitui ou dirigi-los aos deuses que a concederam e a protegem serve mais ou menos o mesmo propósito: é uma forma de piedade. Por vontade divina, Horácio dedica-se a um género que lhe impõe que se atenha a um certo tipo de assuntos (o amor, o vinho, a música, a poesia, etc.). Atendo-se a eles através da sua contínua celebração, não apenas os celebra como celebra também a sua obediência à imposição a que é sujeito. Cada ode é, por isso, sobre o assunto de que fala, mas também sobre a obediência do poeta à sua lira e sobre a piedade que manifesta em assim obedecer. Uma vez que pretendia que os seus versos fossem meios de consubstanciação com os líricos gregos, não bastava a Horácio imitar-lhes os metros e os assuntos; era preciso imitar-lhes a forma de vida. Sem este aspecto profundamente religioso, tal pretensão estaria votada ao fracasso. Para imitar os líricos gregos, tal qual desejava, deveria depositar a aprendizagem na peculiar relação entre poetas de uma determinada estirpe e um determinado conjunto de deuses.

De certo modo, o que Horácio revela, ao tornar-se o poeta lírico que se tornou, é que aprendeu bem a lição que Sócrates dá a Íon. Se, como Sócrates sustenta, os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos por quem quer que os possua (*Ion*, 534e), e se não é por arte que fazem poemas e dizem tantas coisas belas sobre os assuntos que tratam, mas por um privilégio divino (*Ion*, 534c), a Horácio de nada valeria aprender somente a arte (*techne*) dos seus antecessores gregos; precisava também de ser possuído pela divindade que os possuía a eles. Aceitando-se, como procurei argumentar que deveria aceitar-se, que compor odes é, para Horácio, essencialmente uma forma de piedade, é agora

possível concluir que cada ode solicita a inspiração das divindades tutelares da lírica e que, portanto, a sua actividade de poeta consistia em sacrificar odes aos deuses em troca do privilégio divino através do qual, no fundo, essas odes eram compostas. A consolidação do projecto de consubstanciação com os líricos eólicos pressupunha assim um negócio peculiar com os deuses: sendo um poeta piedoso, Horácio poderia ser também um poeta entusiasmado.

III. Um Horácio Vitoriano

A caracterização que fiz das odes horácianas permite agora olhar para a obra de Ricardo Reis, enquanto suposto imitador delas, de um modo mais informado. Uma das odes de Reis de que os críticos usualmente se servem para comparar o heterónimo ao poeta venusino, julgando-a pouco mais do que a versão lusitana da mesma convicção na fama póstuma que Horácio exhibe na sua ode III.30, é precisamente a ode com que abre o seu Livro I, publicado em 1924 na revista *Athena*. Silva Bélkior, para quem a ode de Reis se vincula à ode III.30 de Horácio por um “paralelismo temático” (Bélkior, 1983b: 47), observa que nela se reflectem versos de diferentes odes de Horácio (e também alguns ovidianos), algumas das quais precisamente aquelas em que o poeta melhor manifesta a ambição de perdurar pelos versos (as odes I.1, I.35, II.20, IV.8, IV.9). Embora me pareça exagerado surpreender na ode de Reis todos esses reflexos horácianos, é inequívoco o diálogo que estabelece com o projecto de habitar a posteridade a que Horácio dá expressão exemplar sobretudo na ode III.30:

Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo impotens
Posit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar, multa que pars mei
Vitabit Libitinam: usque ego postera
Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tacita virgine pontifex.
Dicar, qua violens obstrepit Aufidus
Et qua pauper aquae Daunus agrestium
Regnavit populorum, ex humili potens
Princeps Aeolium carmen ad Italos
Deduxisse modos. Sume superbiam
Quaesitam meritis et mihi Delphica
Lauro cinge volens, Melpomene, comam.

Erigi um monumento mais duradouro que o bronze,
Mais alto do que a régia construção das pirâmides
Que nem a voraz chuva, nem o impetuoso Áquilo
Nem a inumerável série dos anos,

Nem a fuga do tempo poderão destruir.
Nem tudo de mim morrerá, de mim grande parte
Escapará a Libitina: jovem para sempre crescerei
No louvor dos vindouros, enquanto o pontífice

Com a tácita virgem subir ao Capitólio.
Dir-se-á de mim, onde o violento Áufido brama,
Onde Dauno pobre em água sobre rústicos povos reinou,
Que de origem humilde me tornei poderoso,

O primeiro a trazer o canto eólio aos metros itálicos.
Assume o orgulho que o mérito conquistou
E benévola cinge meus cabelos,
Melpómene, com o délfico louro. (*Od.*, III.30)

À luz do que se desvela na ode III.30, o verdadeiro propósito dos três livros de odes de Horácio que a antecedem (a ode III.30 fecha o Livro III) não era outro que não a edificação de um monumento que fizesse perdurar o nome do poeta. Não é irrelevante, para a análise da comparação com a ode I de Reis, que a revelação de tal propósito, ainda que implícita em muitas outras odes, seja assim feita em posfácio. Se o conjunto dos seus versos serviria para que lhe cingissem de louros a fronte e para que figurasse nos anais literários, a ode com que o encerra (o terceiro livro de odes era, à data em que o acabou, o último que Horácio pensava escrever), ao apontar exclusivamente para a finalidade de toda a obra, serviria, qual manto com que se cobre o monumento até ao dia de revelá-lo, para que lha lessem futuramente à luz do construtor de monumentos duradouros por que tencionava ficar conhecido. Afirmar que se erigiu um monumento duradouro é, pois, muito diferente de afirmar vontade em fazê-lo ou de acreditar que o fará. Essa diferença constitui, desde logo, uma boa razão para desconfiar de que a ode de Ricardo Reis, a primeira do seu primeiro livro, seja apenas “uma réplica” (Coelho, 1980: 39) da outra, que é como Jacinto do Prado Coelho a entende. Leia-se, então, a ode I de Ricardo Reis:

Seguro assento na columna firme
Dos versos em que fico,
Nem temo o influxo innumero futuro

Dos tempos e do olvido;
Que a mente, quando, fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
D'elles se plasma torna, e á arte o mundo
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nella. (RR 63)

Os primeiros quatro versos parecem, de facto, permitir a leitura de que se pode ficar na História pelos versos que se escreveu²⁷. Parece ainda plausível, pelo menos numa primeira análise, que tais versos sirvam para o poeta se precaver contra a passagem “dos tempos e do olvido”. Levado que vai pela leitura aparentemente incontroversa desses primeiros quatro versos, e distraído pela temática horaciana que neles reconhece, facilmente negligencia o leitor a complexidade do que se lhe segue. Uma vez que o quinto verso é introduzido por um “que” causal, os quatro versos seguintes apresentam a justificação do que se declarou nos primeiros quatro. Conquanto a sintaxe traiçoeira que neles se regista dificulte a tarefa, parece possível afirmar que neles se sustenta que a mente, por estar fixa, não pode contemplar senão o que se passa em si. Por esse motivo, não contempla o mundo, mas “os reflexos do mundo” em si, tornando-se num plasma, isto é, num molde, em que esses reflexos do mundo exterior são fixados. Isto faz com que não seja a mente, que não é senão o recipiente ou a superfície em que os reflexos do mundo são depositados ou fixados, mas o mundo exterior, na mente assim plasmado, a criar a arte. O dístico com que a ode conclui confirma, de resto, a teoria da criação literária a que Ricardo Reis está afinal a dar insólita expressão: enquanto sujeito da frase, é “o externo instante” que “grava” na placa (presumivelmente, na placa fixada na “columna firme” em que o poeta segura assento) o “seu ser”, isto é, a sua essência, e é esse instante, não o poeta ou a mente do poeta, que afinal perdura na placa²⁸.

²⁷ Os dois primeiros versos da ode permitem leituras diferentes, e é difícil decidir qual a mais correcta. Não obstante essa dificuldade, creio que as leituras conduzem à mesma conclusão: quer se opte por ler o primeiro vocábulo da ode (“seguro”) como a forma verbal de primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “segurar” e o segundo vocábulo (“assento”) como um substantivo, quer se opte antes por ler o primeiro vocábulo como um adjectivo e o segundo como a forma verbal de primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “assentar”, parece mais ou menos claro que Reis está a falar da possibilidade de se immortalizar pelos versos. Há ainda uma outra possibilidade de leitura, reconhecendo nos dois versos um hipérbato que não é de todo incomum em Reis, que consiste em interpretar “seguro” como predicativo de sujeito do verbo copulativo “ficar”, no final do segundo verso, exprimindo-se assim o estado de segurança em que se pode ficar pelos versos.

²⁸ Auxiliam esta interpretação as dubitações no manuscrito onde a ode foi escrita originalmente (BNP 51-34r): no oitavo verso, Pessoa pensou adicionar à forma verbal “cria” o pronome pessoal de complemento directo “a” (cria-a), o que torna ainda mais claro que “arte” era objecto directo de “mundo”; no décimo verso, por sua vez, Pessoa terá pensado em substituir a forma verbal “durando” pelos adjectivos “eterno” e “perene”, o que ajuda confirmar que aquilo que se eterniza é o que esses adjectivos qualificam, a saber, o “externo instante”.

Se assim é, Ricardo Reis não está a recuperar o tópic horaciano da imortalidade pelos versos, mas simplesmente a sugerir que a única coisa que pode verdadeiramente perdurar é o “externo instante” a que os versos dão expressão. Só isso pode perdurar porque, de acordo com o que Reis parece estar a defender na ode, o poeta não é propriamente responsável pela criação da sua poesia²⁹. A ode é, afinal, menos sobre a crença de que “a criação surge como

²⁹ Esta teoria da criação artística assemelha-se, por exemplo, à teoria que é desenvolvida em “Tradition and the Individual Talent” (1919) por T.S. Eliot, de acordo com a qual a mente do poeta é apenas um “fragmento de platina”, “um receptáculo para a apreensão e acumulação de inúmeros sentimentos, frases, imagens que aí permanecem até estarem presentes, em conjunto, todas as partículas susceptíveis de se unir para formar um novo composto” (Eliot, 1997: 28), mas também a teorias de cunho neoplatónico, como sejam a que Percy Bisshe Shelley propõe em “A Defense of Poetry” (1840), de acordo com a qual a poesia é apenas o som emitido por uma lira inadvertidamente afinada com os ventos inadvertidos que a tanger, ou a de Ralph Waldo Emerson, de acordo com a qual a poesia é o ventriloquismo através do qual a Natureza se expressa. Influenciado por uma ideia expressa em forma de pergunta retórica por Samuel Taylor Coleridge num poema intitulado “The Eolian Harp” (1796), Shelley compara o homem, em geral, a uma lira eólica através da qual passa “uma série de impressões externas e internas” (Shelley, 2002: 635) e o poeta, em particular, a uma lira afinada com os ventos que sopram em redor dela. Para Shelley, o mundo, tal como o percebemos, é o resultado da passagem de uma vento de impressões pelo instrumento desafinado que somos. Quando, no entanto, os ventos circundantes fazem tanger uma lira afinada, isto é, quando as impressões do mundo são filtradas por um poeta inspirado, a melodia produzida é harmoniosa e a desafinação através da qual, em condições normais, contactamos com a familiaridade do mundo cessa. É essa afinação que leva Shelley a afirmar famosamente, nas últimas linhas do ensaio, que “os poetas são os hierofantes de uma inspiração não-apreendida; os espelhos das sombras gigantescas com que o futuro se projecta no presente; as palavras que expressam o que não compreendem; as trombetas que incitam à batalha e que não sentem o que inspiram; a influência que não é motivada, mas que motiva”, “os legisladores não reconhecidos do mundo” (Shelley, 2002: 660). Tal como na teoria de Shelley, o que falta ao homem vulgar para ser um poeta, segundo aquilo que Emerson defende em “The Poet” (1844), não é senão uma certa afinação: o homem vulgar é um poeta em potência, um homem em tudo igual ao poeta à excepção da capacidade para articular verbalmente o mundo (Emerson, 2003: 335). Seguindo uma sugestão de Thomas Carlyle na terceira conferência de *On Heroes and Hero-Worship* (1841), de acordo com a qual “a arte de Shakespeare não é artifício”, nem resulta de planeamento ou premeditação, crescendo “das profundezas da Natureza”, através da “alma nobre e sincera” do poeta, que “é uma voz da Natureza” (Carlyle, 1973: 340), Emerson sugere que o poeta é um colaborador passivo da Natureza: “o grande poder do génio”, lê-se em “Shakespeare, or the Poet” (1850), “consiste em não ser original de todo; em ser inteiramente receptivo; em deixar o mundo fazer tudo, e em sofrer em si o espírito do momento a passar desobstruído pela mente” (Emerson, 1907: 190). De acordo com esta perspectiva, o poeta não é um criador, mas apenas um nomeador; é apenas o boneco de que a natureza, como hábil ventríloquo, se serve para discursar. Toda a poesia, para Emerson, “foi escrita antes de haver tempo” (Emerson, 2003: 328), e o trabalho do poeta é pouco mais do que um trabalho de transcrição dessa poesia criada *ex nihilo*. O homem vulgar é assim capaz de “penetrar naquela região em que o ar é música” e é capaz de “ouvir esses gorjeios primitivos”, mas ao tentar anotá-los “perde de tempos em tempos uma palavra, ou um verso”, substitui coisas por coisas suas e “assim redige erradamente o poema”; o poeta, como possui um “ouvido mais delicado”, “anota essas cadências mais fidedignamente, e essas transcrições, conquanto imperfeitas, tornam-se os cantos das nações” (Emerson, 2003: 328). Se toda a poesia já está escrita e requer apenas um ouvido desobstruído que a transcreva correctamente, tudo aquilo que constitui o conteúdo em potência de um poema “pre-existe, ou super-existe, em pre-cantos, os quais vogam como odores no ar”, e é quando um homem “com um ouvido suficientemente apurado” passa por eles, “os ouve por acaso e se empenha em registar-lhes as notas” (Emerson, 2003: 338-339) que eles se materializam. Tal como as coisas se materializam na retina, imprimem igualmente uma “cópia bem mais delicada da sua essência na mente” do poeta, e “tal como a forma da coisa é reflectida pelo olho, também a alma da coisa é reflectida por uma melodia” (Emerson, 2003: 338). Um poema é assim, para Emerson, a forma superior a que a alma incorpórea de um objecto do mundo material procura ascender, isto é, um *daimón* metamorfoseado em melodia, e a mente do poeta não é mais do que o casulo em que essa

uma forma de triunfo sobre a morte e o esquecimento” (Almeida, 1994), como sugere Teresa Sousa de Almeida, do que sobre uma determinada teoria da criação artística, a qual é indissociável de uma determinada teoria da mente, e o que nela é formulado depende, afinal, menos do que quer que Reis tenha aprendido com Horácio do que daquilo que aprendeu com quem quer que lhe tenha facultado as convicções estéticas e epistemológicas de que nela se faz valer. Ora, quem se desvela por detrás do que é dito na ode, antecipando de chofre o que tornarei verosímil de seguida, é um outro Horácio, bem mais próximo no tempo do que o poeta venusino: Walter Horatio Pater.

Assim é não só porque a ode de Reis é, muito provavelmente, de finais de 1923, um ano apenas depois de Pessoa ter feito publicar na *Contemporânea* o ensaio “António Botto e o Ideal Estético em Portugal”, um texto no qual a presença de Walter Pater se faz sentir de forma evidente (Pessoa cita mesmo uma passagem de Pater sobre Winckelmann), mas principalmente porque as ideias a que Reis procura dar expressão na sua ode, assim como algumas das ideias mais importantes na sua obra em geral, decorrem em grande medida daquilo que é dito na primeira metade da “Conclusão” de *The Renaissance* (1873) e que, no fundo, serve para legitimar a filosofia prática de tradição epicurista que Pater advoga na segunda metade desse texto. Antes de continuar a análise da ode, permita-se que me detenha, portanto, na teoria epistemológica de Pater e no modo através do qual ela solicita o esteticismo de Pater cuja influência na obra de Reis, como se verá nos próximos capítulos, é absolutamente decisiva.

De acordo com Pater, e de acordo com atomismo de Demócrito (possivelmente herdado de Leucipo) que Lucrécio e, antes dele, Epicuro haviam adoptado, o mundo material é o resultado de diferentes modos de combinação de átomos (ou elementos) e do “perpétuo movimento deles” (Pater, 1980: 186-187). Desse materialismo aparentemente ortodoxo não se segue, no entanto, que possamos percepcionar a matéria sem dificuldades: para Pater, a acção do pensamento sobre os objectos tende a romper as combinações pelas quais eles se constituem³⁰. Apesar de não haver objectos propriamente ditos sem o pensamento exercido sobre as combinações de átomos que nos estimulam os sentidos (“esse contorno nítido e perpétuo de rosto e membros não é senão uma imagem nossa, sob a qual os agrupamos [os átomos] – um desenho numa teia cujos fios reais se estendem para além dela” [Pater, 1980: 186-187]), uma teoria da visão cujo materialismo de Demócrito parecia já contemplar³¹ e que

metamorfose tem lugar, o espaço de incubação necessário para que uma coisa informe que já existe possa adquirir a forma de que carece.

³⁰ Esta ideia, de espírito anti-científico e anti-progressista, é tipicamente romântica. Que o intelecto, o critério de verdade para a ciência, tende a destruir o verdadeiro espírito das coisas é algo que William Wordsworth expressa, por exemplo, no famoso poema “The Tables Turned”: “Sweet is the lore which Nature brings; / our meddling intellect / Mis-shapes the beauteous forms of things: – / we murder to dissect” (Wordsworth, 2006: 574).

³¹ Segundo Diógenes Laércio, Demócrito acreditava que os primeiros princípios do universo eram os átomos e o vazio, e que tudo o resto apenas se julgava existir” (*Vid.*, IX.44).

faz lembrar a rejeição da percepção imediata proposta por George Berkeley³², reflectir sobre as coisas acaba por levar a que aquilo que as constitui se desprenda, sobrando delas apenas algumas impressões instáveis que se extinguem instantaneamente e em estrita simultaneidade com a consciência que se forma delas:

À primeira vista, a experiência parece soterrar-nos sob uma torrente de objectos externos, pressionando-nos com uma realidade afiada e incómoda, convidando-nos para fora de nós através de um milhar de formas de acção. Mas, quando a reflexão começa a operar sobre esses objectos, eles dissipam-se por influência dela; a força de coesão parece suspensa, como num truque de magia; cada objecto desprende-se e fica um conjunto de impressões – cor, odor, textura – na mente do observador. E se continuarmos a viver em pensamento neste mundo não de objectos providos da solidez com que a linguagem os investe mas de impressões instáveis, flamejantes, inconsistentes, que ardem e se extinguem com a nossa consciência delas, ele encolhe ainda mais: todo o alcance da observação se enfeza para o interior da câmara estreita da mente individual. A experiência, já reduzida a um conjunto de impressões, fica cercada em cada um de nós por aquela muralha espessa da personalidade através da qual nenhuma voz real alguma vez passou, vindo na nossa direcção, ou de nós para aquilo que podemos apenas conjecturar que haja por fora. Cada uma dessas impressões é a impressão do indivíduo no seu isolamento, cada mente mantendo, como um prisioneiro solitário, o seu próprio sonho do mundo. (Pater, 1980: 187-188)

Para Pater, a realidade informe com que somos bombardeados parece assim ser organizada internamente através de dois géneros de processos mentais: aqueles que se limitam a construir imagens a partir de conjuntos de átomos e aqueles que procedem da reflexão. Ainda que não seja muito clara a diferença entre um e outro, parece que o problema causado pela reflexão é o de transformar aquilo que resultara do primeiro género de processo, ou seja, “objectos providos da solidez com que a linguagem os investe”, num desagregado de impressões. Dito de outro modo, é como se Pater estivesse a sugerir que o processo mental de primeiro tipo servisse para capturar substâncias e o segundo servisse para capturar os atributos delas: quem reflecte sobre substâncias capturadas deixa de ver as substâncias propriamente ditas e passa a ver apenas os atributos (em cujo agregado essas substâncias antes consistiam) desagregados uns dos outros. A experiência de contactar com o mundo material leva inevitavelmente a uma reflexão sobre ele que se caracteriza pelo despertar da consciência dos objectos com os quais se contacta e, por conseguinte, da consciência de que eles não são independentes das características que possuem: a cor, o odor

³² Em *A New Theory of Vision*, Berkeley defende que “o que imediatamente percebemos e propriamente vemos são Luzes e Cores em variadas Situações e Sombras, e Graus de Dissipação e Claridade, Confusão e Nitidez” (*Th. Vis.*, LXXVII).

e a textura, para usar os exemplos de Pater, passam então a ser entendidos como atributos da flor cuja imagem se formara em nós pelo processo mental de primeiro tipo.

Adquirir consciência do mundo exterior coincide com adquirir a percepção de que o mesmo objecto pode possibilitar sensações de tipo diferente (sensações visuais, olfactivas e tácteis, para manter o exemplo), exactamente aquilo que um cego nado a quem se restitui um dia a visão, na perspectiva de Berkeley, é incapaz de perceber ao abrir os olhos³³, e exactamente aquilo que, de acordo com David Hume, só com a prática se pode perceber. Ao vermos pela primeira vez um globo de mármore branco, defende Hume, “apenas recebemos a impressão de uma cor branca distribuída numa certa forma, e somos incapazes de separar e distinguir a cor da forma” (*Nat.Hum.*, I.i.7). Esta incapacidade é justificada, tal como na teoria de Pater, pela ausência de reflexão, pois a observação subsequente de um globo de mármore preto e de um cubo de mármore branco conduz inevitavelmente à percepção de que a forma e a cor do globo são independentes uma da outra. A experiência leva, então, a que apreendamos a distinção entre a forma e a cor e, a partir dessa altura, quando consideramos apenas a forma do globo de mármore branco, formamos inadvertidamente ideias de forma e cor separadas, e “tacitamente encaminhamos o nosso olhar para a sua semelhança com o globo de mármore preto”. De acordo com Hume, as nossas ideias são, pois, acompanhadas por “uma espécie de reflexão que em grande parte nos passa despercebida, por força do hábito” (*Nat.Hum.*, I.i.7).

A epistemologia de Pater parece derivar, pelo menos neste ponto, do empirismo de Hume³⁴, e é pelo exercício imponderado da reflexão e pelos hábitos que se formam inadvertidamente que os objectos do mundo material se dissipam. Os dois processos mentais a que Pater alude parecem, aliás, as duas categorias de impressões de que Hume fala, as de sensação, que surgem “originariamente na alma, a partir de causas desconhecidas”

³³ “(...) um Homem que tivesse nascido cego e começasse a ver faria, ao abrir os seus Olhos pela primeira vez, um Juízo muito diferente daquilo que outros homens fariam da Magnitude dos Objectos. Ele não consideraria as Ideias da Visão em relação às Ideias do Tacto, ou como tendo qualquer Conexão com elas. (...) Uma pessoa nessas Circunstâncias julgaria que o seu Polegar, com o qual pode ocultar uma Torre, ou evitar que ela se veja, era do tamanho dessa Torre, ou que a sua Mão, com a Interposição da qual pode esconder o Firmamento da sua Vista, era do tamanho do Firmamento” (*Th.Vis.*, LXXIX).

³⁴ De acordo com M. S. Lourenço, contudo, “a teoria estética de Walter Pater é um corolário” da epistemologia kantiana, derivando da “recusa da realidade absoluta dos objetos do mundo sensível” (Lourenço, 1995: 166). Billie Andrew Inman, por sua vez, defende que “a explicação de Pater do argumento céptico no segundo e no terceiro parágrafo da “Conclusão” tem mais semelhanças com Fichte em “A Vocação do Homem” do que com qualquer outro filósofo” (Inman, 2005: 15), mas admite igualmente as influências de Hume, Berkeley e Platão, reconhecendo inclusivamente que a preferência de Pater pelo termo “impressões”, em detrimento das “sensações de Berkeley e das imagens de Fichte” (Inman, 2005: 16) denota uma inclinação humeana evidente. Essa inclinação é ainda manifesta, segundo Inman, na ideia central de Hume de que “a mente é só uma coleção de percepções, em movimento constante” (Inman, 2005: 17), descrita na secção 6 da Parte 4 do Livro I do *Tratado da Natureza Humana* do seguinte modo: “cada um deles [homens] não passa de um feixe ou colecção de diferentes percepções que se sucedem umas às outras com inconcebível rapidez e que estão em perpétuo fluxo e movimento” (*Nat.Hum.*, I.iv.6).

(*Nat.Hum.*, I.i.2), e as de reflexão, impressões produzidas pelo regresso à alma de ideias que se formaram a partir de impressões de sensação anteriores. Do ponto de vista antiprogressista de Pater, é absolutamente lamentável que não se possa ficar pelas primeiras, que a reflexão e os hábitos, depois de um momento primordial em que não interferiam com a observação do mundo, acabem por se impor irremediavelmente, condenando-nos a uma experiência que, quando comparada com a experiência original a que já não podemos aceder, é francamente pobre.

A pobreza dessa experiência comporta, de resto, três inevitabilidades: 1) a de ficar reduzida a um conjunto de impressões dispersas, impressões desagregadas do que outrora eram objectos sólidos; 2) a de ser fugaz, extinguindo-se assim que formamos a consciência dessas impressões; e 3) a de ser absolutamente privada, circunscrevendo-se a cada “indivíduo no seu isolamento”. Para Pater, portanto, não podemos conhecer por inteiro (chegam-nos apenas impressões), não podemos conservar esse conhecimento já de si incompleto (as impressões extinguem-se instantaneamente) e não podemos partilhar esse conhecimento incompleto e insusceptível de conservar (as impressões são individuais). O cepticismo epistemológico de Pater é ainda mais claro no final do mesmo parágrafo:

A análise vai ainda mais longe, e assegura que essas impressões da mente individual a que, para cada um de nós, a experiência se reduz, estão em perpétua deslocação; que cada uma delas está temporalmente limitada e que, uma vez que o tempo é infinitamente divisível, cada uma delas é também infinitamente divisível; tudo isso é real num único momento, que acaba enquanto o tentamos apreender, do qual poderá sempre ser mais correcto dizer que terminou do que dizer que é. (...) É com este movimento, com a passagem e a dissolução de impressões, imagens, sensações, que a análise nos deixa – esse desaparecimento contínuo, esse estranho e perpétuo tecer e destecer de nós mesmos. (Pater 1980: 188)

Ao descrever de que modo a morte de Flavian afectou Marius, no capítulo VIII de *Marius the Epicurean* (1885), Pater parece, no entanto, atribuir a origem de tal cepticismo a Heraclito. Assim, faz decorrer “a recusa das impressões habituais, enquanto primeiro passo necessário no caminho para a verdade”, do dogma pelo qual a doutrina de Heraclito começa, a saber, o de que a maioria dos homens é absolutamente ignorante, e conclui que “a sua filosofia foi desenvolvida numa oposição consciente e declarada ao modo de pensar presente” (Pater, 2006b: 57). O mundo material capturado pelos sentidos é, de acordo com o que Pater atribui aqui a Heraclito, uma ilusão a que os homens estão sujeitos; o que os sentidos propiciam é “uma impressão falsa da permanência ou da fixidez das coisas, cuja natureza realmente se alterou no preciso momento em que as vemos e em que lhes tocamos” (Pater, 2006b: 57). Não por acaso, a tendência inata para ver e tocar sem pensar é exactamente

aquilo que Pater enaltece no comportamento de Winckelmann, como mostrarei adiante, e aquilo a que se devem limitar os esforços das pessoas, de acordo com a filosofia prática que propõe na “Conclusão”.

A crença heraclitiana na impermanência das coisas leva então Marius a aperceber-se do mesmo “defeito radical no modo de pensar presente” descrito na “Conclusão”, o defeito que resulta de “reflectir sobre estas sensações falsas ou incorrectas” e que se caracteriza por atribuir “aos fenómenos da experiência uma durabilidade que não lhes pertence”. De acordo como que é sugerido em *Marius the Epicurean*, seria então a tese heraclitiana de que tudo está em fluxo constante, assim como a implicação de que tudo o que vemos é de algum modo uma ilusão dos sentidos (uma tese que Pater parece subscrever na “Conclusão”, até porque cita Heraclito em epígrafe, e parte dessa impermanência para o atomismo de Demócrito), que motivaria quer as diferentes impossibilidades acima descritas (a de conhecer por inteiro, a de conservar esse conhecimento e a de partilhá-lo), quer, por conseguinte, a convicção de que a experiência sensível é, de modo geral, influenciada pelo mau hábito de reflectir sobre os dados dos sentidos: como Pater sugere logo de seguida, “criar imagens de um mundo de objectos firmemente delineados a partir destas impressões fluidas leva a que se tome por uma coisa rígida e morta aquilo que está na verdade repleto de animação, de vigor, do fogo da vida” (Pater, 2006b: 57).

Mais interessante do que aproximar a epistemologia descrita na “Conclusão” através de um vocabulário humeano à tese heraclitiana, tal como exposta neste capítulo de *Marius the Epicurean*, é perceber que tal concepção do mundo não possui autonomia filosófica, que é apenas a metade negativa de um sistema mais complexo cuja metade positiva é por esta necessariamente solicitada. Embora só tenha sido preservado, de todo o sistema heraclitiano, “o primeiro degrau, o degrau céptico e negativo, aquele degrau mais fácil de transpor à entrada”, e embora “a ‘doutrina do movimento’, para aqueles que sentiram a sua sedução, pareça tornar todo o conhecimento constante impossível”, Pater sugere que a filosofia de Heraclito iria necessariamente muito mais longe: “a doutrina negativa (...) de que os objectos da nossa experiência vulgar, aparentemente constantes, estão na verdade em mudança perpétua não foi senão, como concebida originariamente, o degrau preliminar de um amplo sistema positivo de uma filosofia quase religiosa” (Pater, 2006b: 58)³⁵. No caso concreto

³⁵ Segundo Billie Andrew Inman, esta ideia de que a doutrina negativa de Heraclito pressupunha necessariamente uma resposta positiva parece indicar que Pater sabia que aquilo que propunha na segunda parte da “Conclusão” não se seguia do cepticismo epistemológico exposto na primeira: “Pater sabia, na altura em que escrevia *Marius the Epicurean*, que a posição experiencial, que criara na segunda metade da “Conclusão”, não se seguia necessariamente das proposições metafísicas do fluxo e da subjectividade do conhecimento, que estabelecera na primeira metade; e ele sabia isto, provavelmente, quando escreveu a ‘Conclusão’. Dois filósofos com os quais estava familiarizado tinham-no precedido ao assumir uma ética experiencial depois de afirmarem uma posição filosófica céptica – David Hume e Aristipo de Cirene, Hume contornando simplesmente o cepticismo dos sentidos e Aristipo ‘deduzindo’ aparentemente a ética experiencial da base céptica” (Inman, 2005: 18).

deste romance, a “doutrina negativa” de Heraclito conduz Marius a confiar exclusivamente nas suas impressões, a dedicar-se apenas ao que lhe interessa e, portanto, a alinhar a sua conduta moral pela de Aristipo de Cirene, o fundador da escola cirenaica. Supor que nada se pode conhecer, que todas as coisas são sombras, leva necessariamente a “adornar e embelezar, com um escrupuloso respeito próprio, as nossas almas, e o que quer que as nossas almas toquem” (Pater, 2006b: 60-61).

O esteticismo por que Pater é mais conhecido, ao qual voltarei em detalhe mais à frente, é assim justificado na personagem de Marius por um progresso intelectual que o leva da percepção de que tudo é impermanente à convicção de que a beleza é o único fim que se deve procurar obter. A indecisão a propósito de critérios de verdade criou em Marius um cepticismo tal que “desenvolveu a oposição entre as coisas como elas são e as nossas impressões e pensamentos a respeito delas (...), a doutrina, em suma, daquilo a que se chama ‘subjectividade do conhecimento’”, e passou a considerar “a possibilidade de haver, caso existisse realmente um mundo externo, algum defeito na nossa apreensão dele”. Se “o nosso conhecimento está limitado àquilo que sentimos”, o único critério de verdade aceitável é o que é dado pelos sentidos e a atitude epistemológica correcta passa por “confiar exclusivamente nos fenómenos dos sentidos, os quais decerto nunca nos enganam” (Pater, 2006b: 61).

Tal atitude implica, por sua vez, a apreensão de que o presente em que as sensações ocorrem é um pequeno ponto “entre um passado que acabou de findar e um futuro que pode nunca chegar”, algo que Marius transformou na resolução prática de “rejeitar o arrependimento e o desejo, tanto quanto possível, e de se entregar ao aperfeiçoamento do presente com uma mente absolutamente desocupada” (Pater, 2006b: 61). A consequência prática de viver exclusivamente no presente é, como Pater observa, a de tornar o modo de vida idêntico ao fluxo constante das coisas, ou seja, a de mudar constantemente de carácter. Tal impermanência de carácter, por seu turno, acarreta uma “limitação rigorosa, quase a renúncia, da própria investigação metafísica”. Isto porque, não interessando senão aproveitar cada momento, todo o tempo que se perca com abstrações teóricas é tempo perdido, a menos que as mesmas sirvam a função higiénica de limpar da superfície da mente todas as suposições em excesso, alisando-a de modo a que nenhuma rugosidade perturbe a recepção das “impressões de uma experiência concreta e directa” (Pater, 2006b: 62). A higiene mental com que se conclui o processo de conversão de Marius ao cirenaísmo visa assim produzir a

O argumento de Inman não é muito claro, do meu ponto de vista. Se Pater sabia que o cepticismo tinha conduzido Hume e Aristipo a assumir tal ética, como Inman reconhece, parece razoável pensar que estivesse, de algum modo, a emulá-los. Na medida em que a ética que é defendida na segunda parte da “Conclusão” é uma reacção ao cepticismo da primeira, parece manifesto que uma se segue da outra.

mesma virgindade com que, de acordo com Hume, se olha pela primeira vez para as coisas. É esse efeito desejável que Pater descreve logo de seguida, em termos que merecem a atenção:

Ser absolutamente virgem relativamente a tal experiência, livrando-nos dessas abstracções que não são senão fantasmas de impressões passadas – livrarmo-nos de noções que formámos para nós mesmos, e que amiúde apenas deturpam a experiência da qual declaram ser a representação – *ídola*, ídolos, falsas aparências, como Bacon lhes chama mais tarde – neutralizar a influência distorciva do sistema metafísico através de uma habilidade metafísica completamente aprimorada: é este reconhecimento ousado, difícil e sóbrio do seu próprio objectivo, subordinado a uma ‘luz seca’, em conjunto com um hábito de sentir cujo aspecto prático pode talvez abrir uma porta larga para a fraqueza humana, que confere à doutrina cirenaica, às reproduções desta doutrina no tempo de Marius e no nosso próprio tempo, a sua seriedade e importância. (Pater, 2006b: 62)

Readquirir a virgindade que se perdeu através das experiências passadas requer assim que se rejeite justamente aquilo a que Hume chama “impressões de reflexão”, o tipo de impressões responsáveis pelo empobrecimento de cada experiência, como explicado no comentário que fiz à primeira metade da “Conclusão”, e cuja imposição Pater parecia aí considerar inescapável. Sobre como a filosofia prática que Pater propõe na segunda metade da “Conclusão” é uma implicação necessária do cepticismo epistemológico da primeira metade e, em simultâneo, uma forma de contornar-lhe a imposição, falarei porém mais à frente. Dispensando, por isso, para já, a discussão a respeito da parte positiva do sistema filosófico aqui em questão, a respeito, portanto, da ética cirenaica ou epicurista em que se funda o esteticismo de Pater, gostaria de regressar à análise da ode de Reis tendo presente a ideia que Pater aqui apresenta de que olhar para o mundo tal como, pelo hábito, se aprendeu a olhar para ele não é senão ver fantasmas. Eis os versos que importam:

Que a mente, quando, fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
D’elles se plasma torna, e á arte o mundo
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nella. (RR 63)

De acordo com os últimos seis versos da ode de Reis, o processo de criação envolve três entidades: o mundo propriamente dito, que é o verdadeiro criador da arte; a mente propriamente dita, que está “fixa” e que só pode contemplar coisas “em si” própria; e “os reflexos do mundo”, que é aquilo a que a mente, não podendo aceder directamente ao mundo, de algum modo tem acesso. O que pretendo argumentar agora é que “os reflexos do

mundo” a que Reis se reporta não são senão aquilo a que Hume chama “impressões de reflexão” (o vocabulário de Reis é, aliás, nitidamente humeano) ou aquilo que, na passagem de *Marius the Epicurean* acima citada, é designado como “fantasmas de impressões passadas” (Pater, 2006b: 62). Se estiver certo, defender que a fixidez por que se caracteriza a mente conduz a que não se possa contemplar senão aquilo que é reflectido na sua superfície, como o expliquei antes, não é apenas defender que a mente tem um acesso indirecto ao mundo; é, mais do que isso, defender que a mente, porque nela reside a fantasmagoria indeclinável de tudo aquilo que se sabe, não possui a virgindade que os sentidos, por exemplo, possuem; é, portanto, defender que os reflexos do mundo a que a mente tem acesso são, além de meros reflexos, reflexos muito imperfeitos, isto é, imagens indirectas e, porque reflectidas numa superfície repleta de fantasmas de impressões passadas, numa superfície tão mais rugosa quanto mais tiverem sido as impressões nela firmadas, imagens decerto baças. Mais do que ser apenas o recipiente ou a superfície em que o mundo é depositado ou reflectido, a mente é assim um recipiente ou uma superfície defeituosa, ou, em termos emprestados por Emerson, no ensaio “Experience” (1844), uma lente distorcida (Emerson, 2003: 368), e é por sê-lo que tem de ser o mundo, não a mente, a criar a arte.

Como referi antes, estes seis versos são introduzidos por um “que” causal. Significa isto que a teoria da mente que neles tem lugar, a qual acabei de aproximar ao cepticismo humeano de que Pater se faz valer, é aquilo que leva Reis a afirmar sem reservas que os versos lhe permitem “ficar”, signifique isso o que significar, e lhe permitem não ter medo da passagem do tempo. Para que a leitura horaciana da ode fizesse sentido, teria portanto de existir uma relação entre a causa expressa nos seis versos finais e o efeito descrito nos primeiros quatro, entre o facto de não ser o responsável pela criação de tais versos, ou o facto de poder relacionar-se com o mundo apenas de modo deficiente, e a convicção de que os versos conferem imortalidade ao seu criador. Não vejo de que maneira é possível estabelecer essa relação, e não consigo resolver o impasse a menos que abdique da leitura horaciana. Mas, se afirmar que versos permitem a versificadores que fiquem e não temam a passagem do tempo não acarreta a crença na imortalização, que quer realmente Ricardo Reis dizer, ao afirmá-lo? A resposta a esta pergunta não a posso dar sem regressar a Pater, mais especificamente à descrição, agora apenas na “Conclusão” de *The Renaissance*, daquilo que se deve fazer para, de algum modo, contrariar o pouco que se pode realmente saber do mundo.

Perante uma concepção do mundo tão céptica como aquela que procurei descrever acima, quaisquer pensamentos parecerão decerto desoladores, e trarão “a imagem de uma pessoa arrastada para lá da barra num mar vazante, a perder a sua personalidade à medida que os elementos de que é composta passam para novas combinações”, uma pessoa que, “ao debater-se, como pode, para se salvar, é a si própria que perde a cada momento” (Pater,

1980: 273). Quem põe a questão nestes termos é o próprio Pater, não propriamente na “Conclusão” de *The Renaissance*, mas no artigo que escreveu a propósito de um livro de poemas de William Morris, publicado na *Westminster Review* em Outubro de 1868, e que, à excepção do primeiro parágrafo e de outras modificações mais pequenas, converteria mais tarde no texto da “Conclusão”. Por outras palavras, o esforço em que consiste a reflexão sobre os objectos do mundo material, como o esforço de alguém que, quanto mais se debate contra o afogamento, mais se afasta da praia, é sempre contraproducente. À luz, por exemplo, da convicção consequencialista do utilitarismo de Bentham e Mill, que me parece um dos alvos de Pater³⁶, poder-se-ia então afirmar que a acção de reflectir sobre o mundo material não é uma boa acção, pois não produz a consequência desejada de lhe capturar a essência, mas o aumento da dificuldade em fazê-lo. Pese embora isto possa fazer de Pater um consequencialista à sua maneira, o cepticismo epistemológico de que se serve visa rebater a pretensão positivista de que o progresso científico aproxima o homem da verdade.

No parágrafo inicial do mesmo artigo, o parágrafo que eliminou ao republicar o texto na “Conclusão” de *The Renaissance* em Fevereiro de 1873, Pater punha em confronto dois modos de ver o mundo (o modo pagão, de que os poemas de Morris alegadamente seriam instâncias, e o modo moderno):

Estes poemas têm uma característica do espírito pagão, a qual se encontra à superfície deles – a sugestão contínua, cismada ou entusiasmada, da brevidade da vida; isto contrasta com o desabrochar do mundo e confere-lhe um novo encanto; a percepção da morte e o desejo de beleza; o desejo de beleza estimulado pela percepção da morte. “*Arriéré!*”, dizeis vós, “eis que temos numa forma tangível o defeito de toda a poesia como esta. O mundo moderno está na posse de verdades; o que pode ele fazer, para além de esboçar um sorriso passageiro, perante um tipo de poesia que, ao assumir que a beleza artística da forma é um fim em si mesmo, passa por essas verdades e pelos interesses vivos relacionados com elas, e esbanja mil cuidados a contar uma vez mais essas fábulas pagãs como se não pudesse escolher senão entre uma sombra mais ou menos bela?” É estranha a transição do paraíso terreno para o mundo tristemente colorido da filosofia abstracta. Mas aceitemos o desafio; vejamos o que a filosofia moderna, quando é sincera, realmente diz acerca da vida humana e da verdade que podemos obter, e acerca da relação disto com o desejo de beleza. (Pater, 1980: 272)

A pretensão positivista a que me refiro, expressa na objecção que Pater imagina logo após ter defendido que o contraste entre a noção tipicamente pagã de que a vida é breve, que

³⁶ Esta intuição é confirmada no ensaio “On Wordsworth”, publicado em 1874, o qual discutirei quando regressar a Pater, no capítulo 3. Aí Pater põe em contraste um modo de pensar teleológico, característico da filosofia utilitarista, ao modo de pensar de Wordsworth, e chega a citar o próprio John Stuart Mill a propósito da diferença.

encontra nos poemas de Morris, e o optimismo moderno confere ao mundo um certo encanto, consiste em rejeitar tudo aquilo cujo fim não seja a verdade. É por esse motivo que o mundo moderno não pode senão esboçar um sorriso passageiro perante um tipo de poesia que cultive o ideal da arte pela arte, um tipo de poesia cuja beleza artística seja um fim em si mesmo. O desejo de beleza, que decorre da noção da efemeridade da vida, é contrário a esta pretensão não só porque o mundo moderno, interessado na obtenção de verdades científicas, tende a desvalorizar o facto de a vida ser limitada como também porque a beleza em si mesma, de acordo com esta visão do mundo, não tem qualquer utilidade. Mais uma vez, Pater parece estar a recriar a contenda que opôs os poetas românticos ao progresso científico e a posicionar-se de um dos lados: enquanto o modo pagão (e romântico) de ver o mundo produz um “paraíso terreno”, o modo moderno (e científico) produz o “mundo tristemente colorido da filosofia abstracta”.

Aquilo a que Pater chama aqui “filosofia abstracta” é justamente aquilo a que, mais à frente no artigo, mais concretamente ao expor a teoria epistemológica que referi atrás, virá a chamar “reflexão”, ou seja, a causa do empobrecimento irremediável da experiência. Apesar de Pater não esconder, logo neste parágrafo inicial, qual a sua posição estética, justificando-a inclusivamente com o argumento de que a noção da brevidade da vida confere um determinado encanto ao mundo moderno, sente necessidade de aprimorar essa justificação. A objecção positivista é demasiado contundente e, para justificar o desejo de beleza por que se caracteriza, Pater precisa de refutar quer o argumento de que a beleza em si mesma, por ser inútil, não deve ser objecto de desejo, quer posteriormente a desvalorização do facto de a vida ser efémera. É por isso que, mesmo no final do parágrafo, decide aceitar o desafio de averiguar que conhecimento a filosofia permite obter e de que modo isso se relaciona com o desejo de beleza que lhe interessa preservar.

O cepticismo epistemológico de Pater, como demonstrei anteriormente, poderia levar a crer que o desejo de beleza é uma consequência de não se poder saber rigorosamente nada acerca do mundo e que, portanto, limitar a vida à busca incessante do que é belo é somente uma forma de consolação. Não é bem isto, no entanto, que Pater tem em mente. A filosofia moderna a que se refere na última frase do parágrafo que citei não é a filosofia abstracta a que se referira na frase anterior, ou seja, aquilo por que ficamos reduzidos a impressões vagas e dispersas. A filosofia em que está agora a pensar é, por contraste, “sincera” (Pater, 1980: 272)³⁷, e é, no fundo, a filosofia prática por que ficou célebre, a mesma filosofia, aliás, cuja natureza irá explicar na segunda metade da “Conclusão”, logo após a exposição da teoria epistemológica em que me detive anteriormente, começando por recorrer a uma afirmação de Novalis de acordo com a qual é justamente através do acto de filosofar que se escapa à

³⁷ Esta diferença é fundamental. É por negligenciá-la, por exemplo, que Billie Andrew Inman presume que Pater, ao falar nas virtudes da filosofia depois de se ter queixado de que a filosofia causa perdas epistemológicas, só pode estar a ser irónico. (Inman, 2005: 19-20)

letargia em que vive – supõe-se pelo argumento feito até esta passagem – quem se habituou a reflectir sobre as coisas: “filosofar é desentorpecer, vivificar” (Pater, 1980: 188).

A filosofia prática de que Pater fará a defesa é assim uma forma de retaliação contra o positivismo e contra o utilitarismo. Ao contrário do progresso e das verdades a que estes aspiravam, a filosofia deveria simplesmente servir para “despertar, sobressaltar o espírito humano para uma vida de observação constante e ávida” (Pater, 1980: 188). Ao contrário da reflexão sobre os objectos proposta pela “filosofia abstracta” a que se opõe, cuja consequência é a perda inevitável de tais objectos, a atitude filosófica sincera deve cingir-se a reparar nas coisas, a seleccioná-las e a gozar a excitação que elas causam, pois “a todo o instante uma forma surge perfeita numa mão ou num rosto”, ou “uma tonalidade nos montes ou no mar é preferível a tudo o resto”, ou ainda “um estado de espírito ou uma intuição ou um estímulo intelectual é irresistivelmente real e sedutor – por esse instante apenas” (Pater, 1980: 188). De acordo com tal filosofia, é o momento, não o que segue dele, que deve ser aproveitado, e o único dever filosófico sincero de cada um é o de se limitar àquilo que é possível extrair de cada momento. É por isso que a finalidade de toda e qualquer acção é “não os frutos da experiência, mas a própria experiência” (Pater, 1980: 188).

A busca da beleza pela beleza não é assim uma forma de consolo perante a evidência de que nada há que se possa realmente saber; é a única maneira de que dispõe quem não pode adquirir conhecimentos verdadeiros para que possa realmente aproveitar a vida. Dizendo de outro modo, a atitude filosófica que Pater propõe não é meramente paliativa, mas regenerativa: é o único modo realmente útil de viver, o único modo realmente útil de extrair alguma coisa do mundo material, o único modo realmente útil de ter experiências. A vida não é mais do que “um número finito de pulsações”, e aproveitá-la o melhor que é possível depende de “ver neles tudo o que há para ser visto neles”, de “passar o mais rapidamente possível de um ponto a outro” e de “estar sempre onde o maior número de forças vitais se juntam na sua mais pura energia” (Pater, 1980: 188). Uma vida bem sucedida consiste, por isso, em “manter este êxtase” de ir saltitando de experiência em experiência, não as colecionando porque não são colecionáveis, mas uma a seguir à outra; o fracasso, inversamente, está em “formar hábitos” (Pater, 1980: 189).

A atitude estética a que Pater está a dar expressão parece assim consistir, em larga medida, na recusa da tirania do hábito em que o empirismo de Hume se baseia. Na perspectiva de Pater, a força do hábito depende de uma imperfeição que podemos corrigir, se nos esforçarmos por isso: como o afirma, “o hábito diz respeito a um mundo estereotipado”, e é dever de cada um empenhar-se em esquivar-se a ele. Tal empenho parece de algum modo consistir em afinar a percepção de modo a distinguir coisas parecidas, pois “é somente a imperfeição do olhar que faz com que duas pessoas, coisas ou situações pareçam iguais” (Pater, 1980: 189). Ao contrário, portanto, da atitude imposta pelo hábito, que conduz à

comparação, à equivalência e à formação de estereótipos, Pater propõe uma atitude de libertação desse hábito que se baseia em distinguir e isolar cada experiência. Se os hábitos não impedem o afogamento, para usar a metáfora que Pater usa para descrever a situação em que se encontra quem reflecte sobre os objectos materiais, e se, pelo contrário, até o propiciam, aquilo que há a fazer é justamente abandonar esses hábitos. Tal como, em muitas ocasiões de afogamento, é mais inteligente agarrar uma bóia do que nadar contra correntes fortes, por melhores que sejam os hábitos de nadador, a atitude correctiva em que devemos pôr o empenho caracteriza-se, nos termos de Pater, por nos agarrarmos “a qualquer paixão invulgar, ou a qualquer contributo para o conhecimento que pareça, por um alargamento dos horizontes, libertar o espírito por um momento, ou a qualquer agitação dos sentidos, tons estranhos, cores estranhas e odores curiosos, ou à obra das mãos de um artista, ou ao rosto de um amigo”. Não adoptar tal atitude é, “neste curto dia de frio e sol, dormir antes do anoitecer” (Pater, 1980: 189).

Desejar a beleza em si mesma é, deste ponto de vista, motivado pela percepção de que a vida é breve e pela percepção de que quaisquer esforços para a prolongar só a abreviam ainda mais. Ao contrário da ortodoxia epicurista, de acordo com a qual as convicções epistemológicas parecem servir de justificação às determinações éticas, que as requerem³⁸, é sobretudo o cepticismo epistemológico de Pater que, ao intensificar a noção da brevidade da vida, engendra a resolução ética à maneira dos epicuristas³⁹. Este argumento é decisivamente

³⁸ Pierre Hadot é categórico a este respeito: a “teoria do mundo” que Epicuro importa das “teorias ‘naturalistas’ dos pré-socráticos, em particular Demócrito” é “elaborada em função da escolha de vida epicurista” (Hadot, 2002: 119), que a precede. É a ética epicurista, portanto, que determina todas as outras convicções da escola.

³⁹ A epistemologia de Pater é, em alguns aspectos, bastante parecida com a epistemologia epicurista. No princípio da sua réplica a Cícero, no *De Finibus Bonorum et Malorum*, Torquato desenvolve o argumento de Alexandre de Afrodísias de que o que é mais apropriado ao homem é o prazer (Inwood, 1994: 100), dizendo que todo o animal, assim que nasce, busca o prazer e regala-se com ele, como se fosse o supremo bem, ao mesmo tempo que se afasta do sofrimento, como se fosse o supremo mal, e procura evitá-lo, e que o faz enquanto não for pervertido, sob o comando do julgamento incorruptível e íntegro da Natureza (*Fin.*, I.ix.30). Para Epicuro, portanto, o prazer é a finalidade da vida porque é aquilo que invariavelmente buscam as criaturas que não foram pervertidas pela razão e aquilo que invariavelmente buscariam os seres humanos se não fizessem um uso perverso dela. Tal explicação parece possibilitar a conjectura de que o mais verdadeiro dos critérios epistemológicos, para Epicuro, é aquele que nos é dado pelos sentidos, algo que é corroborado, por exemplo, pelo seguinte comentário atribuído a Aécio: “Epicuro diz que toda a percepção sensorial e toda a representação mental é verdadeira, mas que algumas opiniões são verdadeiras e algumas são falsas” (Inwood, 1994: 87). De acordo com uma passagem de Sexto Empírico, as opiniões são umas vezes verdadeiras e outras vezes falsas porque, sendo elas o resultado dos juízos que fazemos acerca de representações mentais, “julgamos algumas coisas correctamente e algumas incorrectamente, quer seja por adicionarmos e ligarmos algo às representações mentais, quer seja por lhes subtrairmos algo, em termos gerais, por falsificarmos a percepção sensorial não-racional” (Inwood, 1994: 86). Significa isto que, segundo Epicuro, juízos incorrectos são necessariamente produto da colaboração falsificadora da mente naquilo que é apreendido pela imediatez dos sentidos. Quando Orestes julga ver as Fúrias, explica ainda Sexto Empírico, “a sua percepção sensorial, que fora estimulada por imagens, é verdadeira (pois as imagens existem), ao passo que a sua mente, ao pensar que as Fúrias eram objectos concretos, formou uma opinião falsa” (Inwood, 1994: 87). De acordo com esta teoria do conhecimento, uma teoria que se caracteriza por distinguir, por um lado, os objectos materiais das

legitimado – parece-me – quando Pater sugere que quem quer possua “esta percepção do esplendor da nossa experiência e da sua terrível brevidade” é levado a reunir tudo aquilo que é num “esforço desesperado para ver e tocar” e dificilmente terá “tempo para formar teorias acerca das coisas que vê e em que toca” (Pater, 1980: 189). É então por não podermos conhecer completamente nem podermos reter ou partilhar o conhecimento incompleto a que temos acesso, e por tais impossibilidades exacerbarem a percepção que já possuíamos da morte, que devemos abster-nos de aderir a quaisquer teorias e que devemos antes “testar curiosamente novas opiniões e buscar novas impressões para sempre, nunca aquiessendo a ortodoxias fáceis, à de Comte, ou à de Hegel, ou à de nós mesmos” (Pater, 1980: 189). Para exemplificar esta tese, Pater recorre a uma passagem do sexto livro das *Confissões* em que Rousseau, julgando-se ameaçado por uma doença fatal que lhe anteciparia a morte, resolve tirar todo o partido possível do pouco tempo de que imaginava dispor. Tal como a convicção de Rousseau de que tinha pouco tempo de vida acentua a percepção da morte que já possuía e o leva a descobrir que a melhor maneira de aproveitar “o intervalo que restava” era “através do estímulo intelectual” (Pater, 1980: 189-190), também a epistemologia negativa de Pater, a que o homem moderno não pode fugir, agrava a noção de que a vida é curta e deve, portanto, ser aproveitada de um modo particular.

Cada um dos capítulos de *The Renaissance* exhibe, é certo, a atitude estética preconizada por Pater na “Conclusão”; cada um dos estudos de que se compõe o volume é uma tentativa de aproveitar a experiência em si que cada objecto de estudo possibilita, uma tentativa de “distinguir, analisar, e separar do que é secundário a virtude pela qual um retrato, uma paisagem, uma personalidade bela em vida ou num livro, produzem esta impressão especial de beleza ou prazer”, uma tentativa de “indicar qual é a origem dessa impressão, e em que condições é experienciada” (Pater, 1980: xx-xxi), aquilo que, como é desde logo antecipado no “Prefácio” do livro, é a função do crítico estético⁴⁰. Ver o objecto como ele realmente é, aquele que é o objectivo de qualquer crítico, na opinião de Matthew Arnold, depende, de acordo com Pater, de “conhecer a própria impressão que se tem como ela realmente é, de

representações mentais que deles recebemos, e, por outro, das opiniões que formamos a partir dessas representações, só pode haver erro na terceira destas fases. Sustenta ainda esta tese a observação de Lucrécio, no livro IV do *De Rerum Natura*, de que os erros de percepção não têm origem nem nas coisas, nem nos simulacros finos emitidos por elas, num feixe contínuo e em todas as direcções, e que inevitavelmente nos atingem os sentidos, mas nas opiniões que são produzidas pela mente e que lhes acrescentamos (*Rer.Nat.*, IV.26-468).

⁴⁰ Note-se que um crítico que se caracteriza por indicar de onde procedem determinadas impressões é muito diferente de um crítico que se caracteriza por descrever impressões. Ao contrário do que muitas vezes é sugerido, Pater não é um crítico impressionista, no sentido em que descreve livremente as impressões que determinada obra lhe propicia. O seu interesse é muito mais objectivo do que isso, como o observa, por exemplo, Ruth C. Child, ao afirmar que a função do crítico, de acordo com Pater, é “separar a virtude especial, a essência peculiar, de cada obra estudada” (Child, 1938: 1174). Ao defender, ainda no “Prefácio”, que a singularidade de Wordsworth reside “nessa percepção estranha, mística, de uma vida nas coisas naturais, e da vida do homem como parte da Natureza”, Pater é inequívoco a este respeito: “a função do crítico de Wordsworth é seguir esse princípio activo, libertá-lo, assinalar o grau em que ele penetra nos seus versos” (Pater, 1980: xxii).

discriminá-la, de compreendê-la distintamente” (Pater, 1980: xix). A epistemologia de Pater, tal como exposta anteriormente, leva-o, pois, a dar uma certa inclinação à definição arnoldiana⁴¹, e é possível afirmar que cada um dos textos de *The Renaissance* é o resultado de um esforço crítico que se caracteriza não tanto por ver o objecto como ele realmente é, pois isso não é possível, mas por vê-lo como ele realmente é “para mim” (Pater, 1980: xx). Pese embora a concessão de que a crítica de Pater denota a atitude filosófica que propõe, é notório que esse conjunto de textos, todos eles referentes a um período histórico anterior à modernidade sombria que agrava a necessidade de tal atitude filosófica, denota igualmente a afeição de Pater por uma certa antiguidade. Essa afeição – parece-me – é decisiva, e voltarei a ela quando voltar a falar de Pater, mais à frente na tese.

Ainda no “Prefácio”, Pater deixa claro que aquilo que importa não é que o crítico possua “uma definição abstracta correcta de beleza”, mas “um certo tipo de temperamento”. Tal temperamento é definido, de seguida, como um “poder de se comover profundamente com a presença de objectos belos”, aparentemente aquilo que fica quando não se adere a teorias nem se formam hábitos, como sugerido na “Conclusão”. Poder comover-se desse modo equivale a poder ter “momentos privilegiados de visão, ou epifanias” (Bloom, 1974: 169), aquilo em que Pater funda a sua crítica, de acordo com Harold Bloom, e o crítico que assim se comove “lembrar-se-á sempre de que a beleza existe em muitas formas” e aceitará que “todos os períodos, os tipos, as escolas de gosto, são em si mesmos iguais” (Pater, 1980: xxi). Mas, se o temperamento crítico recomendado por Pater conduz ao eclectismo, como explicar a aparente predilecção pelos artistas do Renascimento? Ou melhor, como explicar que um livro de crítica acerca da arte do Renascimento seja enquadrado por um “Prefácio” e uma “Conclusão” que, em larga medida, servem para fundamentar um temperamento crítico desejavelmente eclético? A explicação, parece-me, deve ser procurada nos aspectos gerais que, para Pater, definem o período renascentista: “a preocupação com a beleza física, a adoração do corpo, a destruição daqueles limites que o sistema religioso da Idade Média impusera ao coração e à imaginação” (Pater, 1980: xxii-xxiii).

Tal como o espírito crítico, para Matthew Arnold, é caracteristicamente helénico⁴², o temperamento crítico a que Pater alude parece indistinto do temperamento helénico que os

⁴¹ Num ensaio integrado em *A Cultura da Subtileza*, António M. Feijó discute a relação entre aquilo que era o objetivo do crítico para Oscar Wilde, “ver o objecto em si como na realidade não é”, e a fórmula original de Matthew Arnold, “ver o objecto em si como na realidade é”, afirmando que “a inversão paradoxal que Wilde opera sobre o enunciado de Arnold não constitui uma violência original”, que “entre um e outro texto, no prefácio de 1873 a *The Renaissance*, Walter Pater tinha cometido uma subtil entorse à fórmula de Arnold”, o que levou a “um curto-circuito daquela consideração *desinteressada* que Arnold teorizara como requisito adicional à crítica estética” (Lourenço, 1995: 168-169). Por sua vez, Harold Bloom sugere, no ensaio “Walter Pater: The Intoxication of Belatedness”, que essa entorse se realiza pela invocação implícita de Ruskin contra Arnold (Bloom, 1974: 164).

⁴² Se no ensaio “The Function of Criticism at the Present Time” (1864), Arnold declara que a função da crítica é o esforço de “ver o objecto como ele realmente é” (Arnold, 1954: 1), no ensaio “Hebraism and

artistas renascentistas recuperaram. Como, de resto, o próprio Pater o explica, decidiu acrescentar um ensaio sobre Winckelmann, não obstante ser um autor do século XVIII, devido ao “seu Helenismo” e à sua obstinação em “atingir o espírito grego” (Pater, 1980: xxv). Ora, é justamente o que é dito nesse ensaio (Pater fizera publicar anonimamente o ensaio, com pequenas alterações, na *Westminster Review* em Janeiro de 1867), mais concretamente o que é dito acerca da relação entre o helenismo particular de Winckelmann e a época moderna ou pré-moderna em que viveu, que me parece elucidar decisivamente a filosofia prática proposta por Pater. “Quanto mais contemplamos esse ideal helénico, no qual o homem forma uma unidade consigo mesmo, com a sua natureza física, com o mundo exterior”, observa Pater, “mais nos inclinamos a lastimar que ele tenha passado para além dele, na procura de uma perfeição que torna o sangue turvo e desgasta a carne, e que descredibiliza o mundo real à nossa volta” (Pater, 1980: 177). Dessa passagem lastimável não era, no entanto, possível fugir, e a harmonia que constituía esse ideal deu lugar a um conflito interior. De acordo com Pater, “nesta fase do desenvolvimento grego Winckelmann não entra”. E é por não entrar nela, por pertencer espiritualmente a um período ideal de harmonia imperturbável e habitar “um mundo de formas requintadas mas abstractas e incolores”, que Winckelmann “dificilmente poderia ter imaginado a arte subtil e penetrante, embora algo grotesca, do mundo moderno” (Pater, 1980: 178).

O que é verdadeiramente extraordinário, neste texto, é que Winckelmann não só é descrito como sendo imune ao sentimento moderno que Pater considera responsável pelo agravamento da noção da brevidade da vida, como exposto na “Conclusão”, como é também descrito como sendo imune a esta própria noção, coisa que nem os gregos, a partir de uma determinada fase de desenvolvimento, realmente eram. Ao formar o seu helenismo, Winckelmann não teria então reparado, de acordo com o argumento de Pater, que “uma espécie de preparação para o temperamento romântico é perceptível ainda dentro dos limites do próprio ideal grego”, pois “a religião grega não tem apenas os mistérios fúnebres de Adónis, de Jacinto, de Deméter como tem também a consciência da queda de dinastias divinas anteriores”, a consciência de que “Hyperion dá o lugar a Apolo, Oceano a Posídon”, de que “à volta dos pés dessa tranquila família olímpica ainda se amontoam as sombras fatigadas de um mundo divino anterior, mais informe” (Pater, 1980: 178-179).

O que, muito especificamente, Pater me parece estar a querer explicar é a passagem da percepção da morte à percepção de que a vida é breve e que, por isso, merece ser aproveitada. Tal passagem, de acordo com o texto, dá-se com a vitória olímpica e com a percepção, decorrente dessa vitória, de que a uma coisa não sucede outra coisa idêntica, mas uma coisa pior, a percepção, no fundo, do declínio em que consiste a sucessão das gerações. Isto porque

Hellenism” (1869) descreve o ideal helénico (por contraste com o ideal hebraico, que é “a conduta e a obediência”), como sendo o desejo de “ver as coisas como elas realmente são”, isto é, o desejo de “vê-las na sua beleza” (Arnold, 1961: 466).

a relação entre o mundo dos titãs e o mundo olímpico não é de pura substituição: o último tem mais forma, é mais concreto do que o primeiro. O desenvolvimento grego, tal como Pater o descreve, vai assim do mais abstracto (ou mais informe) ao mais concreto, e a concretização olímpica acarreta a percepção de que qualquer concretização vindoura haverá de destronar aquela como aquela destronou a anterior. É por isso que “até as mentes plácidas dos deuses olímpicos”, como Pater faz notar, “são perturbadas por pensamentos de um limite de duração, do declínio inevitável, da desapropriação”, é por isso que a “abstracção suprema e incolor destas formas divinas, a qual é o segredo do repouso delas, é também uma premonição das refinações descarnadas, tísicas dos pálidos artistas medievais”, e é por isso que “essa grande indiferença perante o que é externo, essa impassividade, tem já um pouco do cadáver que há nela” (Pater, 1980: 178-179).

Se Winckelmann não passou da percepção da morte à percepção de que a vida é breve, como é sustentado, o mundo de formas “abstractas e incolores” em que habita é de algum modo anterior à “abstracção suprema e incolor” do mundo olímpico, não obstante a coincidência dos termos de Pater, e o seu ideal helénico está assim mais próximo do mundo titânico. A noção da brevidade da vida que resultou desta passagem, esse sentimento pagão universal que Pater considera “uma parte da base eterna de todas as religiões” e o qual “dá a medida da tristeza que há na mente humana sempre que os seus pensamentos se desviam em demasia do aqui e agora” (Pater, 1980: 160), é algo que não o afecta. Em Winckelmann, observa Pater logo nas primeiras páginas, há “a tendência inata (...) para escapar da teoria abstracta para a intuição, para o exercício de olhar e tocar” (Pater, 1980: 147).

É talvez importante recordar que a tendência para ver e tocar, aqui descrita como inata, é exactamente aquilo a que é conduzido, de acordo com o que é dito na “Conclusão” de *The Renaissance*, quem se apercebe quer da brevidade da vida, quer da pobreza em que consiste a experiência do mundo moderno: “com esta percepção do esplendor da nossa experiência e da sua terrível brevidade, juntando tudo aquilo que somos num esforço desesperado para ver e tocar, dificilmente teremos tempo para formar teorias acerca das coisas que vemos e em que tocamos” (Pater, 1980: 189). De certo modo, aquilo que Pater propõe é que se forje a atitude estética que, em Winckelmann, coincidia com o seu temperamento natural; o que pretende adquirir é “a plenitude, a unidade consigo mesmo, a integridade intelectual” (Pater, 1980: 147-148) que Goethe terá adquirido pela influência de Winckelmann. Para Goethe, como para o homem moderno em geral, “o problema da unidade connosco mesmos, em jovialidade e repouso, é bem mais difícil do que era para os gregos, nos termos simples da vida antiga”. Ainda assim, argumenta Pater, “não menos do que antes, o intelecto exige plenitude, centralidade”, e é justamente isso que Winckelmann “imprime na imaginação de Goethe” (Pater, 1980: 182). Tal como o sábio epicurista é aquele que melhor consegue aproximar o seu estilo de vida à calma com que os deuses vivem, o mais sábio, para Pater, será então

aquele que, apesar da dificuldade em que isso consiste, melhor conseguir aproximar a sua personalidade ao exemplo quase divino de Winckelmann. Como Ruth C. Child sugere, a conclusão do ensaio indica que, segundo Pater, “Winckelmann representa para nós a possibilidade de trazer o ideal grego de plenitude e unidade para a arte e vida moderna” (Child, 1938: 1184).

De volta agora ao parágrafo final da “Conclusão”, Pater aproveita então a decisão particular de Rousseau em aproveitar o intervalo de tempo que lhe restava para concluir indutivamente que todos devem aproveitá-lo, pois “todos estamos sentenciados à morte com um certo adiamento indefinido”, como Victor Hugo afirma. Há quem consuma o intervalo que lhe cabe em indiferença e quem o consuma com paixões extremas; “os mais sábios, pelo menos entre ‘os filhos deste mundo’,” são, no entanto, aqueles que, sabendo que a sua “única hipótese jaz em expandir este intervalo” e em “ter tantas pulsações quantas as que lhes for possível ter, dentro do tempo dado”, o consomem “em arte e canto” (Pater, 1980: 190). O que esta parte do texto parece insinuar é que, pelo menos para aqueles que não acreditam que a vida possa continuar depois da morte⁴³, ou seja, para os pagãos, há essencialmente três formas de consumir o intervalo que nos cabe, de entre as quais a melhor é a do esteta. A meu ver, estas três formas pagãs de viver correspondem à filosofia de vida proposta respectivamente pelos estóicos, pelos epicuristas e pelos cirenaicos, e o que Pater está a tentar defender é que nem a indiferença estóica nem as paixões desregradas dos cirenaicos ajudam a expandir o intervalo da vida como deseja.

Que a indiferença em relação a tudo o que não depende de nós, tal como ensinado pelos estóicos, não serve para expandir a vida, não obstante poder servir para serenar a angústia provocada pela noção da sua brevidade, é algo que julgo dispensar muitas explicações. Pater está interessado em expandir a vida, em vivê-la o melhor possível, não apenas em torná-la suportável. Como referi anteriormente, a atitude a que está a dar expressão não é meramente paliativa, e a resposta moral à brevidade da vida em que consiste a indiferença estóica não lhe chega. O que Pater pretende, como também adiantei, é recuperar, a cada momento, o ideal helénico de que Winckelmann, ainda que por meio do seu temperamento e não propriamente pela atitude estética a que Pater se entrega, é um raro representante moderno, e recuperar, por conseguinte, a plenitude e a unidade que caracterizam esse ideal. Ora, parece-me ser exactamente isto que Harold Bloom tem em mente quando sugere que o “humanismo negro e hedonista” que Pater contrapõe ao “humanismo abertamente moral do seu precursor

⁴³ A expressão “filhos deste mundo” é uma citação da parábola do *Mordomo Injusto*, do *Evangelho Segundo São Lucas* (Lucas, 16:8), e serve de contraste à expressão “filhos da luz”, que designa aqueles que têm apenas um Senhor. Pater tem de deixar de fora da sua teoria os cristãos porque, evidentemente, o motivo pelo qual o intervalo da vida deve ser expandido, o facto de ele ser curto, não é válido para quem não acredita que a vida termina com a morte. Para esses, é sábio aquele que consome o intervalo da vida a agir em função do que quer que venha a haver depois desse intervalo. Devo esta referência e este esclarecimento ao Jorge Almeida.

estético”, John Ruskin, se baseia essencialmente na “esperança daquilo a que Yeats haveria de chamar a Unidade do Ser” (Bloom, 1974: 173). Conquanto esse ideal de unidade não possa dotar o esteta de uma unidade duradoura, sobretudo porque não pode ser alcançado senão por meio de epifanias passageiras, deixa-o com a esperança de poder voltar a alcançá-lo. É por essa razão que, ainda que o programa estético de Pater não pressuponha a crença na renovação do indivíduo, Bloom acredita que ele é “mais genuinamente purgativo do que aquilo a que o Alto Romantismo se atreveu” (Bloom, 1974: 170). De resto, ficara já suficientemente explícito que a percepção da morte, para Pater, desperta necessariamente um determinado desejo de beleza. É natural, por isso, que não baste a Pater domesticar a angústia de que padece: a única resposta satisfatória é necessariamente a do hedonismo.

É costume, no entanto, que uma apologia do hedonismo conduza a determinados preconceitos, e Pater decidiu suprimir a “Conclusão” na segunda edição de *The Renaissance*, em 1877 (voltaria a incluí-la a partir da terceira edição, em 1888), porque, como o explica numa nota, o seu conteúdo poderia ser mal interpretado por “alguns desses jovens em cujas mãos pudesse cair” (Pater, 1980: 186). Apesar disso, parece-me claro que a predileção pela atitude estética implica quer a rejeição da indiferença a qualquer tipo de paixões, que associa a uma postura caracteristicamente estoica, quer a rejeição da libertinagem, da busca indiscriminada e desmesurada de todos os tipos de prazeres, a qual me parece corresponder ao hedonismo particular dos cirenaicos: “alguns consomem este intervalo em indiferença, alguns em grandes paixões, os mais sábios, pelo menos entre ‘os filhos deste mundo’, em arte e canto” (Pater, 1980: 190).

A diferença entre o hedonismo dos epicuristas e o dos cirenaicos não é simplesmente a maior moderação do primeiro. Ao contrário dos cirenaicos, os epicuristas consideram duas espécies de prazer, sendo que só os prazeres que resultam da supressão do sofrimento devem ser objecto de busca. Tal consideração, como John M. Rist observa (Rist, 1972: 101), decorre de uma passagem do Livro VII da *Ética a Nicómaco* em que Aristóteles parece sugerir que o prazer genuíno se encontra mais no repouso do que no movimento (*Eth.Nic.*, VII: 1153b-1154b). É exactamente por Epicuro adoptar a distinção aristotélica entre prazeres que se relacionam com um estado de repouso, aos quais chama catastemáticos (prazeres que advêm da ausência de sofrimentos ou da supressão de todas as necessidades, como, por exemplo, o prazer que resulta de ter a fome saciada), e prazeres relacionados com um estado de movimento, que classifica como cinéticos (prazeres acumuláveis, que advêm da satisfação momentânea de uma necessidade ou de um desejo, como o prazer de saciar a fome), que o hedonismo dos epicuristas não pode ser comparado ao dos cirenaicos, para os quais só os segundos eram de facto prazeres⁴⁴. Para Epicuro, os prazeres cinéticos só devem ser objecto

⁴⁴ Explicita-o de modo eficaz, por exemplo, uma passagem do *De Rerum Natura* na qual Lucrecio defende que o prazer se alcança removendo do corpo o sofrimento e afastando da alma as

de busca na medida em que contribuam para a obtenção de prazeres catastemáticos (comer para ficar com a fome saciada) ou na medida em que não perturbem o estado de saciedade que caracteriza estes últimos. Embora possa constituir uma fonte de prazer, continuar a comer depois de saciada a fome, para manter o exemplo, não é algo que os epicuristas pudessem, portanto, recomendar. É esta distinção que faz com que, de acordo com o hedonismo particular dos epicuristas, todos os excessos sejam repudiados. O epicurismo não é, por isso, uma filosofia desregrada e indulgente, como Cícero a caracteriza (*Fin.*, II.x.30), e Epicuro não encoraja a perseguir os prazeres indiscriminadamente, como porventura o fariam os cirenaicos.

O que Pater me parece estar a tentar defender é que o esteticismo se alicerça num hedonismo deste tipo e que, por conseguinte, os prazeres proporcionados pela arte, ao contrário dos prazeres que resultam daquilo a que chama “grandes paixões”, são prazeres catastemáticos. O prazer que a arte propicia é mais parecido com o prazer em que consiste ter a fome saciada, o qual não admite graus (ou se está saciado, ou não se está), do que com o prazer de comer porque se circunscreve ao momento em que se cumpre: “a arte vem até ti disponibilizando-se com franqueza para dar a mais alta qualidade aos teus momentos, à medida que eles vão passando, e simplesmente por causa desses momentos” (Pater, 1980: 190). O hedonismo por que se define a atitude do esteta diferencia-se assim de outros géneros de hedonismo na medida em que os prazeres a que o esteta aspira se esgotam em si mesmos. Ao contrário do que acontece com o prazer de comer, que não pode ser dissociado das consequências decorrentes da sua satisfação (sejam elas a saciação da fome, havendo fome, sejam antes o enfartamento, não havendo), o prazer resultante da contemplação de objectos artísticos começa e acaba naquilo em que consiste.

Na perspectiva de Pater, a natureza da arte, ao contrário da de outras paixões, é absolutamente desinteressada, e é por sê-lo que é de experiência estética em experiência estética que se deve levar a vida. Se, perante a irreparabilidade de nos relacionarmos directa e

preocupações e os temores (*Rer.Nat.*, II.16-19), e explicita-o ainda mais detalhadamente um excerto do *De Finibus Bonorum et Malorum* de Cícero, no qual Torquato, o responsável pela defesa do epicurismo ao longo do diálogo, defende a noção epicurista de prazer dos mal-entendidos habituais. Segundo Torquato, o prazer que os epicuristas buscam não é apenas aquele tipo de prazer que afecta directamente o corpo; pelo contrário, o maior dos prazeres é aquele que se experimenta como resultado da remoção completa do sofrimento. Quando isso se dá, a mera sensação de alívio do mal-estar é em si mesma uma fonte de gratificação. Como tudo aquilo que causa gratificação é um prazer, chama-se prazer à remoção completa do sofrimento. Quando a fome e a sede são eliminadas pela ingestão de comida e bebida, o mero facto de nos livrarmos do mal-estar acarreta um prazer. Assim, a remoção do sofrimento faz com que, de modo geral, o prazer ocupe o seu lugar. É por esse motivo que, para Epicuro, não há um estado neutro de sentimentos intermédios entre o prazer e o sofrimento. O estado que alguns pensadores pensam ser neutro (a ausência total de sofrimento) é ele próprio um prazer e, além disso, um prazer da mais elevada ordem. (*Fin.*, I.xi.37-38). Por sua vez, é um bom exemplo da posição contrária a explicação dada por Diógenes Laércio, ao falar de Aristipo de Cirene e dos seus discípulos: a finalidade da acção é o prazer corporal, não o prazer calmo que se segue da remoção do sofrimento, ou o tipo de libertação do desconforto que Epicuro aceita e que defende ser a finalidade da vida (*Vid.*, II.87).

genuinamente com o mundo material (a qual exaspera a noção da brevidade da vida a que, salvo alguns casos excepcionais, todos estamos sujeitos), o que nos compete é esforçarmos por viver cada experiência como se fosse a experiência original, por vivê-la como se não tivéssemos aprendido nada nem adquirido quaisquer hábitos com as experiências passadas, de maneira a usufruirmos de tudo aquilo que ela tem para oferecer, não devemos nem permanecer indiferentes às experiências nem optar por aquelas que propiciem prazeres que não sejam desinteressados⁴⁵. Para que possamos extrair de cada experiência o máximo que é possível extrair dela, devemos não apenas forçar um olhar inocente como forçá-lo na direcção de um tipo específico de objectos, precisamente aqueles que mais qualidade conferirem a cada momento e simplesmente por causa desse momento. A atitude estética que Pater propõe é assim a resposta a um imperativo ético: à necessidade de expandir a vida deve reagir-se com uma determinada dedicação à arte.

IV. O Espectáculo do Mundo

A ode I de Reis, à qual regresso agora, não só pressupõe a atitude estética de Pater como a pressupõe, analogamente, enquanto resposta à necessidade de expandir a vida. Note-se, contra a possível objecção de que ambicionar a expansão do intervalo da vida é idêntico a ambicionar a imortalidade, que o argumento de Pater que, na minha opinião, Reis aproveita pressupõe ainda que a única forma de expansão possível é a que resulta do êxtase momentâneo que cada experiência propicia, que aquilo que se deve ambicionar são, “não os frutos da experiência, mas a própria experiência” (Pater, 1980: 188). Neste sentido, gravar em versos o “externo instante” (RR 63), como se pode ler no final da ode em análise, serve para melhorar a experiência desse instante, não para aumentá-la. A expansão a que Pater alude resulta de um incremento de impressões capturadas dentro de uma determinada porção de tempo, porção essa que é fixa, não de um incremento temporal como aquele que eventualmente a imortalidade possibilita. Quem segura “assento na columna firme” não é o poeta que escreve os versos, mas aquela superfície baça que o poeta é no exacto instante em que os escreve. O que fica nos versos não é nem o poeta, nem a essência dele, nem sequer

⁴⁵ Ao explicar, no “Postscript” a *Appreciations* (1889), que o temperamento romântico, por oposição ao clássico, se caracteriza pela adição de uma certa curiosidade ao desejo de beleza, Pater volta a ensaiar um argumento parecido, neste caso para defender que curiosidades mal calibradas, por defeito ou por excesso, conduzem a más apreciações críticas. Assim, “quando a curiosidade de uma pessoa é deficiente, quando não se tem suficiente avidez por novas impressões e novos prazeres, fica-se sujeito a sobrevalorizar meras propriedades académicas, a contentar-se com estereótipos esgotados ou convencionais, (...) a não reparar naqueles sítios onde o trabalho da natureza ou do artista foi mais habilidoso; a achar a mais estimulante das produções artísticas uma simples comichão”. Em contrapartida, quando essa curiosidade é excessiva, “quando pesa mais do que o desejo de beleza, então fica-se sujeito a valorizar em obras de arte o que nelas não tem valor artístico; a contentar-se com o que é exagerado em arte, (...) a não distinguir (...) o que é feito admiravelmente do que não é tão bem feito” (Pater, 2006a: 115).

qualquer coisa que se origine nele; são os “reflexos do mundo” que se plasmam na mente do poeta e que constituem, no fundo, a experiência capturada por ele. Neste sentido, não é propriamente a confiança na imortalidade subsequente que possibilita que Reis não tenha medo “dos tempos e do olvido” (RR 63), mas a expansão do momento presente concretizada numa ode. É a experiência, não os possíveis frutos dela, que tornam suportável a inexorabilidade da morte, e é a experiência, não o poeta, que perdura.

Assim como uma quantidade significativa das vinte odes publicadas no primeiro número da *Athena* em 1924 foram decerto objecto de um trabalho exaustivo, no final de 1923, que consistiu em substituir, eliminar ou acrescentar versos, ou ainda, em vários casos, em transferir versos de umas odes para outras⁴⁶, também esta ode, cujo aspecto lapidar com que viria a ser publicada só terá sido logrado por essa altura⁴⁷, provém de uma versão anterior, datada de 29 de Janeiro de 1921 (curiosamente, a data do sétimo aniversário do aparecimento de Ricardo Reis, de acordo com o início de um texto sobre a génese do heterónimo [BNP 21-109r]). O dactiloscrito da versão original da ode (BNP 52-9r) mostra que Reis decidiu recompô-la posteriormente, modificando a ordem dos versos, mas também acrescentando uns e eliminando outros, de modo que se pode falar de duas variantes dela (a primeira com vinte e oito versos e a segunda com vinte)⁴⁸. Visto que, à excepção das ideias transmitidas pelos versos 15 e 16 da versão mais curta, a mais extensa engloba o que é dito na outra, basta talvez que se analise a maior (aquela que Reis escreveu primeiro), aludindo de passagem aos versos da menor, sempre que o argumento assim o requeira:

⁴⁶ Das vinte odes que compõem o Livro I, só catorze se encontram datadas. Dessas catorze, nove são datadas do final de 1923: as odes V (17 de Novembro), VIII (24 de Outubro), X (22 de Outubro), XII (21 de Outubro), XIII (25 de Dezembro), XIV (22 de Outubro), XV (16 de Novembro), XVI (17 de Novembro) e XIX (3 de Novembro). Além destas, é ainda possível ligar as versões definitivas de várias das onze odes restantes ao final de 1923. É esse o caso das odes I e XVII, por razões que explico na nota seguinte, mas é também esse o caso, por exemplo, da ode VI. Embora a versão original dessa ode (contida nos documentos BNP 51-18v e 51-19r) se encontre datada de 9 de Agosto de 1914, só os primeiros quatro versos passam para a versão publicada na *Athena*. Uma vez que os restantes oitos versos se encontram redigidos num documento (BNP 52-31r) em cujo verso se encontra a ode “Se em verdade não sabes (nem sustentas”, datada de 29 de Outubro de 1923, é presumível que a versão definitiva da ode VI tenha sido retrabalhada precisamente nessa altura. Diga-se, de resto, que o mesmo acontece com a ode XX, da qual falarei mais à frente. O que tudo isto demonstra é que o conteúdo do Livro I não resultou de uma mera selecção de material antigo, mas de um trabalho de composição intensíssimo (embora Reis tenha aproveitado muito do que fizera anteriormente, não só acrescentou odes novas como modificou as antigas, substituindo-lhes, acrescentando-lhes ou rejeitando-lhes versos, transferindo partes de umas para as outras, etc.) que terá sido levado a cabo de Setembro a Dezembro de 1923.

⁴⁷ A versão definitiva da ode aparece no mesmo bifólio manuscrito a lápis (BNP 51-34r a 51-34av) que a versão definitiva da ode XVII do Livro I (a ode “Não queiras, Lydia, edificar no espaço”). Tal como a ode I, esta ode também conheceu uma versão anterior, que se encontra no mesmo bifólio manuscrito a caneta (BNP 51-37r a 51-37av) em que se encontram as odes “Flores que colho, ou que deixo,” e “Não quero recordar nem conhecer-me”. Uma vez que esta última se encontra igualmente num dactiloscrito datado de 2 de Setembro de 1923, é presumível que a versão original da ode XVII seja mais ou menos dessa altura e que, por conseguinte, a versão definitiva da ode I, por se encontrar no mesmo papel que a versão definitiva da ode XVII, também o seja.

⁴⁸ Luiz Fagundes Duarte opta por apresentar justamente estas duas variantes, na sua edição dos *Poemas de Ricardo Reis* (RR 63-65).

Seguro assento na columna firme
 Dos versos em que fico.
O creador interno movimento
 Por quem fui author d'elles
Passa, e eu sobrevivo, já não quem
 escreveu o que fez.
Chegada a hora, passarei tambem
 E os versos, que não sentem
Serão a unica restança posta
 Nos capiteis do tempo.

A obra imortal excede o author da obra;
 E é menos dono d'ella
Quem a fez do que o tempo em que perdura.
 Morremos a obra viva.
Assim os deuses esta nossa regem
 Mortal e immortal vida;
Assim o Fado faz que elles a rejam.
 Mas se assim é, é assim.

Aquelle agudo interno movimento,
 Por quem fui author d'elles
Primeiro passa, e eu, outro já do que era,
 Posthumo substituo-me.
Chegada a hora, tambem serei menos
 Que os versos permanentes.
E papel, ou papyro escripto e morto
 Tem mais vida que a mente.

Na noite a sombra é mais igual á noite
 Que o corpo que allumia. (RR 64-65)

Desaparece, nesta primeira versão, o medo do esquecimento, referido nos primeiros versos da versão definitiva, e aparece, em lugar dele, uma ontologia de espírito heraclitiano (ou humeano) segundo a qual a pessoa que se é no instante presente não é a mesma pessoa que se foi no instante imediatamente anterior⁴⁹. É por isso que, apesar de haver quem

⁴⁹ Como explicado anteriormente a respeito de um capítulo de *Marius the Epicurean*, a associação entre a teoria da impermanência de Heraclito e o cepticismo de Hume não deve ser ignorada. Também neste caso, a teoria da identidade de Hume é, em boa medida, de influência heraclitiana: “(...) atrevo-

sobreviva, a superfície baça à qual se atribui a autoria dos versos escritos (o “creador interno movimento / por quem fui author d’elles”, na primeira estrofe, ou “o agudo interno movimento”, na terceira) “passa”. Passar, aqui, é simultaneamente ficar no passado e morrer, como o comprova o facto de o poeta dizer de seguida que “eu sobrevivo”, bem como o facto de utilizar novamente o verbo “passar”, dois versos depois, para dizer que também ele, no futuro, há-de pertencer ao passado e morrer. Quem fala dos versos não é, portanto, a mesma pessoa que os escreveu; quem fala já não é “quem / escreveu o que fez”, mas “outro já do que era”.

Os versos 15 e 16 da versão mais curta (os únicos que, como referi, esta versão não aproveita) afirmam duas coisas: que 1) “durar, sentir, só os altos deuses unem”; e que 2) “nós não somos inteiros” (RR 64). Se a última afirmação não parece senão ser o corolário da ontologia exposta acima (a ideia de que o passado de uma pessoa é uma sucessão de pessoas distintas da pessoa presente ou, por outras palavras, a ideia de que sobreviver é substituir-se postumamente [“eu, outro já do que era / posthumo substituo-me”]⁵⁰), a primeira parece informar acerca dos atributos de quem, ao contrário dos mortais, tem a sorte de ser inteiro. Na versão que não transcrevi, estes dois versos ocupam uma posição central na segunda estrofe (a qual é praticamente igual à segunda estrofe desta versão, não contando com a ausência dos dois versos). Significa isto que as duas afirmações neles contidos constituem parte do fundamento da “mortal e immortal vida” regida pelos deuses, como documentado nos quatro versos seguintes, e, além disso, que devem ser compreendidas à luz dos quatro versos que a precedem, nos quais são feitas outras três afirmações: que 1) “a obra immortal excede o author da obra”; que 2) a obra pertence mais ao “tempo em que perdura” do que a “quem a fez”; e que 3) “morremos a obra viva”. Destas, só a terceira põe problemas de leitura, por força do aspecto transitivo dado a um verbo perante o qual é difícilimo conceber qualquer transitividade. A segunda, porém, decorre da primeira, e esta, por sua vez, daquilo que se afirmara na estrofe anterior. Assim, a obra pertence mais ao tempo do que ao autor dela

me a afirmar do resto dos homens que cada um deles não passa de um feixe ou colecção de diferentes percepções que se sucedem umas às outras com inconcebível rapidez e que estão em perpétuo fluxo e movimento. Os nossos olhos não podem girar nas órbitas sem variarem as nossas percepções. O nosso pensamento é ainda mais variável do que a vista; e todos os nossos outros sentidos e faculdades contribuem para esta mudança; e não há um só poder da alma que fique inalteravelmente o mesmo talvez por um só instante. A mente é uma espécie de teatro em que diversas percepções fazem sucessivamente a sua aparição; passam, voltam a passar, fogem deslizando e misturam-se numa variedade infinita de atitudes e situações. Não há propriamente nela nem simplicidade num instante, nem identidade em diferentes instantes, qualquer que seja a propensão natural que tenhamos para imaginar esta identidade e simplicidade. A comparação do teatro não deve induzir-nos em erro. São apenas as sucessivas percepções que constituem a mente, e não temos a noção mais longínqua do lugar em que se representam estas cenas, nem dos materiais de que é composta.” (*Nat.Hum.*, I.iv.6)

⁵⁰ O verso “posthumo substituo-me” fora inicialmente concebido, aliás, como “posthumo sobrevivo”, como se percebe consultando o dactiloscrito do poema (BNP 52-9r).

porque o excede temporalmente, e excede-o temporalmente porque, depois de o autor morrer, os versos “serão a única restança posta / nos capiteis do tempo” (RR 64)⁵¹.

De acordo com esta interpretação, as duas propriedades que parecem estar aqui em jogo são a propriedade de “viver” dos autores, a qual é limitada, por definição, e a propriedade de “durar” dos versos, que não o é. À primeira vista, a oposição entre viver e durar parece servir na perfeição para sustentar aquilo que tenho estado a rejeitar, a saber, que a ode I de Ricardo Reis (da qual esta é a versão original) é sobre o assunto horaciano da imortalidade pela poesia. Note-se, no entanto, que, na terceira estrofe, os versos sobrevivem ao autor por terem como propriedade o serem “permanentes”, o que lhes destaca a durabilidade que possuem, mas que, na primeira estrofe, e numa formulação idêntica, a razão pela qual os versos perduram e os autores não é dada pela oração adjetiva “que não sentem”, passando o destaque para a capacidade de sentir que caracteriza os autores. À luz desta formulação, não é “viver” mas “sentir” que deve opor-se ao predicado “durar” que caracteriza os versos. Dito de outro modo, é por os autores sentirem que não duram, e é por os versos durarem que não sentem. É agora talvez possível perceber melhor um dos dois versos cujo sentido ficara por esclarecer: “durar, sentir, só os altos deuses unem” (RR 64). O que o verso significa é que, de entre as criaturas capazes de sentir, as únicas que duram e que, por conseguinte, são unas, são os deuses. Embora sejam capazes de sentir, os mortais não duram; daí que, ao contrário dos deuses, não sejam inteiros.

Se, na primeira estrofe (e no começo da segunda), a teoria ontológica se desenha em torno da distinção entre autores e versos, entre coisas que sentem e coisas que duram, introduz-se na segunda estrofe um terceiro conjunto de entidades, os deuses, que se caracterizam por sentirem como os autores e por durarem como os versos. Uma vez mais, seria fácil ceder à tentação de pensar que, precisamente por isso, escrever versos que duram é a forma que os autores têm de se tornarem criaturas unas como os deuses, criaturas que sentem porque são autores e criaturas que duram porque escrevem versos. Mas, novamente, não creio que Reis esteja a pensar na possibilidade da imortalidade pela poesia, apesar de tudo. A estranha teoria ontológica para a qual estou a chamar a atenção começa com a ideia de que quem faz versos morre no instante em que os faz, sobrevivendo-lhe uma outra pessoa; continua com a ideia de que, mais tarde, esse substituto póstumo morrerá também, sobrevivendo-lhe os versos que a primeira pessoa tinha feito; e conclui com a terceira ideia de que não ser inteiro é uma característica necessária daqueles que sentem mas não duram. O que Reis está a sugerir é que versos, ainda que sejam coisas que duram, não podem ser extensões de coisas que não duram, sejam elas autores ou substituições póstumas de autores.

⁵¹ Coisas que restam postas “nos capiteis do tempo” (RR 64) são, de resto, muito parecidas com coisas que ficam em “columnas firmes” (RR 63). Esta parecença legítima, de certo modo, a ideia de que não é o poeta quem propriamente segura “assento na columna firme”, e que, portanto, não é propriamente sobre a fama póstuma que a ode I de Reis versa.

Não o podem ser porque coisas que não duram, por necessidade lógica, não são inteiras, e tudo o que não é inteiro não pode ter extensões. Tal como a pessoa que sobrevive ao autor é apenas um substituto póstumo dele, os versos que sobrevivem a esse substituto são apenas substitutos póstumos dele. A relação entre o autor e os versos que faz, tal como a relação entre o autor que morre no momento de fazê-los e aquela pessoa que lhe sobrevive, é de substituição, não de extensão ou de continuação.

Os versos não continuam e, portanto, não imortalizam os seus autores; substituem-nos. Se, de acordo com esta explicação, a vida não é contínua, mas uma sucessão de substituições sobrepostas, o conceito de morte não pode ser entendido como aquilo que causa a interrupção da sua continuidade, mas antes como algo que provoca uma substituição. Há, todavia, uma diferença significativa entre as substituições que compõem a sucessão a que corresponde a vida e a substituição provocada pela morte: no primeiro caso, substitui-se uma coisa por outra da mesma espécie; no segundo, substituto e substituído são de espécie diferente. É à luz disto, creio, que deve ser explicado o segundo dos dois versos cujo esclarecimento protelei: “morremos a obra viva” (RR 64). Por acreditar que criaturas que sentem não duram, Ricardo Reis não pode conceber que a vida tenha qualquer durabilidade. Se não concebe o aspecto durativo da acção de “viver” (a ideia de que se possa “estar vivo” durante uma determinada porção de tempo), também a acção de “morrer” não pode implicar uma mudança de estado devido a causas internas (deixar de estar vivo e passar a estar morto), como o implica, por exemplo, a acção de “adormecer” (deixar de estar acordado e passar a estar a dormir). Se, portanto, “morrer” não denota, como habitualmente, a interrupção da continuidade da vida, pois esta não é contínua nem possui durabilidade, não denota um evento com causa interna, a razão de ser, afinal, da sua intransitividade⁵².

Não obstante a explicação de que a morte, para Reis, é uma substituição e não uma modificação de estado ter tornado mais compreensível a transitividade invulgar do verbo, falta ainda perceber quem age e sobre quem é realizada a acção de morrer. Se quem morre é substituído por aquilo que lhe sobrevive, “morrer” é sofrer passivamente uma acção externa. Apesar de, no verso em questão (“morremos a obra viva”), a desinência verbal parecer indiciar um sujeito subentendido na primeira pessoa do plural, a insubsistência do “eu” implicada na ontologia de Reis obriga a que aquele que morre não seja sujeito mas objecto da

⁵² À semelhança do que acontece nesta ode, Fernando Pessoa fizera já um uso transitivo do verbo “morrer” no final de “Na Floresta do Alheamento”: “E assim nós morremos a nossa vida, tão atentos separadamente a morrel-a que não reparámos que éramos um só, que cada um de nós era uma illusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero echo do seu proprio ser...” (LD 46). Neste caso, a transitividade do verbo parece justificar-se por “morrer” estar a ser utilizado no sentido de “viver”, o que não é de todo o caso da ode de Reis. Neste texto, a consciência de que a vida está a passar, aproximando-se da morte, faz com que a acção de viver conscientemente equivalha à acção de morrer. Quem tem consciência de si vive separado de si mesmo e é incapaz de reparar que é um só. Tal separação impõe que a vida que se vive não seja, de facto, vida, mas morte, o que possibilita que a acção de morrer tenha o aspecto durativo que geralmente não tem e assuma o papel da acção de viver.

acção de morrer. Ao contrário da acção de “sobreviver”, que significa substituir a pessoa morta que se foi antes, “morrer” significa ser substituído por alguma coisa. Dizer que “morremos a obra viva” equivale, pois, a dizer que “somos substituídos pela obra viva” ou, se atrapalhar a voz passiva da equivalência, a dizer que “substitui-nos a obra viva”. A este propósito, é elucidativo reparar no verso correspondente, na variante que optei por não transcrever: “morre a obra a vida nossa” (RR 64). Visto que, neste caso, o verbo não se compromete internamente através da flexão com nenhum dos dois sintagmas nominais, como acontece na outra versão, e que, por conseguinte, a interpretação de que “a vida nossa” é o objecto da acção cujo sujeito é “a obra” é tão gramatical quanto a interpretação contrária, é talvez mais fácil sustentar o que estou a tentar sustentar. No dactiloscrito, este verso aparece a seguir a um verso de que Reis acabou por prescindir: “immortaes nos morremos (matamos)” (BNP 52-9r). Manifestamente, a ideia é a de que a obra (aquilo que se imortaliza) se substitui ao sujeito (aquilo que morre ou que se mata), aniquilando-o.

Se escolhermos ler esta versão da ode à luz da leitura tradicional da ode I, a qual se baseia na crença de que Reis, seguindo Horácio, está interessado em proclamar a imortalidade dos seus versos, o verso “morremos a obra viva” só é inteligível cedendo à tentação imediata de achar que Reis dá um uso copulativo ao verbo, como se significasse “ficamos” ou “permanecemos”, e que o sintagma nominal, por arrasto, é predicativo de sujeito. Se assim fosse, o sintagma nominal “a obra viva” seria o resultado de uma mudança de estado (ficar) ou da continuidade de um estado anterior (permanecer), o que é manifestamente incompatível com a teoria das substituições sucessivas em que consiste a existência para Ricardo Reis. A relação entre aquele que morreu e “a obra viva” que o substitui não pode ser dada por verbos de ligação porque nada sobra de quem morre a que se possa ligar aquilo que o substitui: quem morre não se transforma noutra coisa e não continua no que quer que seja; é integralmente aniquilado e substituído por uma coisa diferente em espécie. Que o seja por algo que fez antes de morrer é, neste contexto, mera contingência.

Nada de quem morre permanece porque criaturas que morrem, criaturas que não possuem durabilidade, não são coisas que possam permanecer, como os versos. Os dois pronunciamentos contidos nos quatro últimos versos da terceira estrofe (o de que “também serei menos / que os versos permanentes” e o de que “papel, ou papyro escripto e morto / tem mais vida que a mente” [RR 65]) ilustram bem esta ideia. A ontologia de Reis tem, pois, como corolário que coisas que sentem (autores), coisas que habitualmente se incluem na categoria dos seres vivos, têm afinal menos vida do que coisas que, apesar de mortas, duram (versos). É a durabilidade, não o estarem vivas ou o serem capazes de sentir, que confere vida às coisas. Ao morrermos, a obra substitui “a vida nossa”, e é enquanto substituto que tem mais vida do que aquilo que substitui, precisamente por ser coisa que dura, que “a obra viva” permanece. Em suma, nem a pessoa morta que escreveu os versos nem a pessoa que a

substituiu, e que entretanto morreu também e foi por outra coisa substituída, têm durabilidade para ficar. O que fica são os substitutos dessas pessoas mortas, substitutos que só por contingência se relacionam com elas e que não as imortalizam porque elas não são passíveis de imortalização.

Não creio, por isso, que o verbo “ficar”, no momento em que Reis descreve os seus versos como monumentos em que fica, no segundo verso da ode (“dos versos em que fico”), constitua objecção ao argumento que estou a esboçar. Aliás, ao trabalhar a ode que viria a publicar na *Athena*, Reis começou por substituir esse verso, talvez intuindo o problema lógico que o verbo “ficar” suscitava, pelo verso “das odes que fabrico” (BNP 51-34r), mas acabou por regressar ao verso que utilizara na versão de 1921, anotando-o acima. No verso “dos versos em que fico”, ficar não significa perdurar, como uma primeira leitura poderia fazer supor; significa, isso sim, ficar fixo a contemplar o que houver para contemplar (note-se que, de acordo com a ode, a mente está “fixa” e “em si contempla / os reflexos do mundo”), algo que o argumento pateriano anteriormente delineado fizera antever.

Não ter medo da morte e do esquecimento, tal como anunciado no terceiro e no quarto verso da ode I, não decorre da convicção de que perdurará através dos versos, mas da sabedoria particular que há em reduzir a vida à eterna contemplação de tudo o que há fora de si. “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” (RR 94), declara Reis no início de uma ode 19 de Junho de 1914. Quem é sábio, esclarece ainda a mesma ode, sabe que “a vida / passa por elle e tanto / corta á flôr como a elle / De Atropos a thesoura” (RR 95), ou seja, sabe que a fortuna é incerta. A sabedoria que o caracteriza não consiste, porém, somente em sabê-lo; se assim fosse, o sábio seria um melancólico. Mas o sábio é-o porque sabe dessa incerteza e porque sabe mais qualquer coisa: “mas elle sabe fazer que a côr do vinho esconda isto, / que o seu sabôr orgiaco / apague o gosto ás horas, / como a uma voz chorando / o passar das bacchantes” (RR 95). De acordo com estes versos, não é simplesmente pelo truque estóico da aceitação que é capaz de se confortar quem sabe da incerteza de tudo, mas por algo que decorre da ingestão de vinho. O vinho tem o poder de esconder tal sabedoria como tem o poder, de resto idêntico ao poder apaziguador que ver bacantes a passar produz em quem chora, de distrair o preocupado daquilo que o preocupa. A distração que procede da ingestão de vinho não resulta, no entanto, do estado de embriaguez eventualmente induzido; nos versos acima citados, é antes caracterizada pela troca do gosto das horas pelo gosto do vinho, pela troca de um sabor amargo (ter a noção da passagem das horas é a causa de angústia que o sábio precisa de combater) pelo “sabôr orgiaco” do vinho. Por outras palavras, não é a ingestão desmedida de vinho, e a embriaguez consequente, que faz esquecer a passagem do tempo, mas o prazer que advém de saboreá-lo. É pela moderação do paladar, não pelo excesso da amnésia, que o sábio é sábio.

O exemplo do vinho é, por isso, traiçoeiro. A sabedoria particular a que Reis se refere nesta ode não se segue de um esforço para ignorar a consciência inescapável da morte, algo que a embriaguez garantiria de modo tão eficaz quanto o garantiria a receita estoica, mas do aproveitamento dos pequenos prazeres, e o sábio que tem em mente, ainda que não pareça, é o sábio epicurista. A vida do sábio é então a vida de quem fica “contente quasi e bebedor tranquilo”, ou seja, o meio-termo entre a vida angustiada do sóbrio e a vida entorpecida do bêbedo. É por isso, aliás, que ele fica “apenas desejando / n’um desejo mal tido / que a abominável onda / o não molhe tão cedo” (RR 95). Ao contrário da solução estoica do autodomínio, de acordo com a qual o sábio seria aquele que aprendesse a não desejar aquilo que não pode controlar, o sábio a que Reis se reporta deve apenas temperar os seus desejos. Recomendar a alguém que se contente com o espectáculo do mundo não é, deste ponto de vista, recomendar-lhe a resignação, mas a temperança.

Contentar-se com o espectáculo do mundo consiste, pois, em aproveitar o melhor possível as impressões que dele se podem captar ou, para usar as palavras exactas de Pater, em “ter tantas pulsações quantas as que lhe for possível ter, dentro do tempo dado” (Pater, 1980: 190). É à semelhança do argumento de Pater, aliás, que Reis descreve, logo na primeira estrofe desta ode, de que modo o sábio cumpre esse contentamento: “ao beber nem recorda / que já bebeu na vida, / para quem tudo é novo / e immarcessível sempre”. A acção de beber, que não é senão uma metonímia para o prazer que se segue dela, deve então ser cumprida, realizando o desejo de Pater de recusar a sabedoria do hábito, como se nunca se tivesse bebido antes. O sábio, exactamente como Pater defende, é aquele que se devota a contemplar, apenas por contemplar, o que quer que haja para contemplar e como se nunca tivesse contemplado na vida, aquele que se devota a contemplar sem usar na contemplação qualquer hábito que tenha adquirido em contemplações passadas.

Não obstante o epicurismo de Reis, sobretudo em odes mais tardias, ser mais sofisticado e ter outra motivação que não apenas a incerteza da fortuna (como o explicarei no capítulo 3), e não obstante a influência de Pater não ser decerto tão relevante na altura da concepção desta ode, em Junho de 1914, quanto o viria a ser no início da década seguinte, parece-me importante que se leia a intenção de ficar na coluna firme que os versos asseguram (tal como expressa tanto na ode I do Livro I quanto na versão que a originou) à luz do epicurismo que há em recomendar a alguém que se contente com o espectáculo do mundo, como acontece nesta ode. Se assim se fizer, talvez se perceba que aquilo que Reis está a insinuar, na ode I, é que versejar não serve ao versejador para que venha a ser contemplado no futuro, coisa da qual a crítica pessoana cedo se convenceu, mas para que ele próprio possa de algum modo contemplar o que houver para ser contemplado: os versos que escreve não são os monumentos pelos quais será lembrado, mas o assento em que se segura para que possa dedicar-se à tarefa da contemplação, a “coluna firme” (ou os “capitéis do tempo”) de

cima da qual pode contemplar o espectáculo do mundo. Ainda na senda de Pater, é a experiência de escrever versos que é celebrada por Reis, não os eventuais frutos dela.

A ode inaugural do Livro I não é sobre o tópicos horaciano da imortalidade poética, mas sobre a impossibilidade lógica que subjaz à hipótese de os poetas se imortalizarem nos seus poemas. Quer na versão de 1921, na qual o argumento, mais circular e, porventura, mais tosco, é sobretudo de ordem ontológica, quer na versão trabalhada em finais de 1923 e publicada em 1924, na qual se esboça uma teoria da criação literária de espírito romântico e uma teoria da mente inspirada, a meu ver, na epistemologia de índole humeana de Walter Pater, Reis está essencialmente preocupado em defender a tese de que fazer versos não é acção que sirva para sobreviver. Que sentido faria escrever versos para sobreviver, de resto, se quem sobrevive não é quem os escreveu mas aquele por quem foi substituído?

Esta conclusão põe naturalmente em causa as leituras típicas desta ode. Ao discutir as diferenças entre as duas versões da ode, Maria Fernanda de Abreu defende que “uma mesma situação inicial vai, no seu desenvolvimento, mostrar dois comportamentos distintos (emoção versus raciocínio)” (Abreu, 1985: 71). Ao contrário do que acontece na versão de 1924, na qual o poeta supostamente disciplina “a emoção transformando-a em ‘alto e régio pensamento’” e encerrando-a depois “em ‘frase súbdita’ e ‘escravo ritmo’” (Abreu, 1985: 72), Reis seria então incapaz de se fingir calmo na versão de 1921. Dessa incapacidade não dá Maria Fernanda de Abreu, no entanto, qualquer evidência, a não ser a menção à morte, em função da qual a angústia do poeta supostamente se manifesta. Não creio, contudo, que nenhuma das versões denote angústia, não obstante uma falar mais de morte do que a outra, porque quem defende a tese de que versos não servem para perdurar, como explicado acima, não se angustia com a possibilidade da morte ou com “esse medo do ‘não ficar’” (Abreu, 1985: 70). A diferença entre as duas versões da ode reside no género de argumento que é usado para sustentar a tese (que é a mesma em ambas) de que fazer versos não garante a fama póstuma, não no maior ou menor grau de emotividade que é expresso ou na capacidade do poeta para fingir a calma que não tem. A ode I (assim como a primeira versão dela) não é sobre a vontade do poeta de perdurar, como Maria Fernanda de Abreu necessariamente presume, nem é “uma afirmação do valor da própria arte, e da arte em geral” (Pereira, 1986: 62), como defende Maria Helena da Rocha Pereira, para quem, aliás, “a influência horaciana é clara e nítida como raras vezes, a ponto de podermos afirmar sem hesitação que é a ode XXX do livro III o modelo” (Pereira, 1972a: 106). Bem pelo contrário, a ode é sobre a impossibilidade lógica de alguém perdurar nos versos e é uma afirmação de que a arte não tem a importância que geralmente se julga ter. Ricardo Reis recupera o mais horaciano dos assuntos, sim, mas para lhe recusar a razoabilidade.

Capítulo 2

A Formiga e a Cigarra

I. Descompondo Horácio

A ser verdade que, na ode I, o que Reis está a fazer é a denunciar a pouca razoabilidade do projecto horaciano, como proponho no final do capítulo anterior, o que quer que ligue o heterónimo ao poeta latino requer uma redescrção. As inúmeras referências, espalhadas pela obra de Pessoa, à relação entre os dois poetas não parecem, todavia, consentâneas com a desconfiança a respeito dessa relação: ainda que Reis não seja um simples Horácio à beira-Tejo, como muitas vezes é descrito, é difícil consentir que não tenha por mestre dilecto o poeta latino. Uma dessas referências será, com certeza, aquela que ocorre nos derradeiros versos da ode “Quero versos que sejam como joias” (BNP 52-11r), datada de 5 de Agosto de 1923, nos quais a intenção parece ser, numa primeira análise, fazer o encómio de Horácio:

E mais que a todos te lembrando, screvo
Sob o vedado sol, e te lembrando,
Bebo, immortal Horacio,
Superfluo, á tua gloria... (RR 146)

O adjectivo “supérfluo”, no entanto, causa bastantes embaraços a quem tente perceber-lhe a função na frase. Com efeito, pode exercer uma de quatro funções sintácticas diferentes: 1) a de atributo de quem bebe, sendo a implicação óbvia a modéstia do discípulo face à celebração do mestre; 2) a de atributo do próprio Horácio, o que colocaria de imediato em causa a sinceridade do louvor que parece estar a ter lugar, e que se concretiza com o “immortal” com que antes Horácio é rotulado; 3) a de objecto directo do verbo “beber”, qualificando o líquido que é bebido cuja referência não chega a ser feita; e, por fim, servindo a forma adjectiva como mero disfarce morfológico, 4) a de adjunto adverbial quer do verbo “beber” (o que faria da acção de beber em honra de Horácio uma inutilidade), quer do verbo “escrever” (o que poria prontamente em causa, como na ode I, aquele que parece ser o assunto desta ode, o intuito de escrever para perdurar), quer ainda do verbo “lembrar” (o que consentiria a suposição de que lembrar Horácio não tem especial utilidade). Não caindo na imprudência de tentar a resolução da dificuldade, pelo menos para já, é importante mencionar que, nos quatro versos que antecedem estes, outra dificuldade, conquanto de natureza diferente, antecipa o problema:

Aqui, nestas amigas sombras postas

Longe, onde menos nos conhece a historia
Lembro os que urdem, cuidados,
Seus descuidados versos. (RR 146)

Lendo estes quatro versos, percebe-se que, antes de lembrar Horácio mais que a todos os outros, já Reis lembrara a memória de vários outros urdidores de versos. Enigmático é, contudo, que esses urdidores sejam “cuidados”, mas que os versos que urdem sejam “descuidados”. De que maneira pode um urdidor cuidado, um urdidor que, portanto, urde cuidadosamente, urdir coisas descuidadas? Esta segunda dificuldade compele a ler os oito versos com que a ode começa:

Quero versos que sejam como joias
Para que durem no porvir extenso
E os não macule a morte
Que em cada cousa a espreita,
Versos onde se esquece o duro e triste
Lapso curto dos dias e se volve
Á antiga liberdade
Que talvez nunca houvemos. (RR 146)

Se feita sem a diligência da leitura rectificativa dos versos 5 a 8, o desejo de imortalidade que aparentemente se expressa nos primeiros quatro versos pode induzir no engano de que a ode tem por assunto, uma vez mais, esse desejo generalizado, ao qual os poetas não costumam ser indiferentes, de ficar para a posteridade. Tal como na ode I, no entanto, os primeiros versos introduzem um tópico apenas para lhe refutar a adesão. Evidencia-o a cláusula introduzida no quinto verso: além de possuírem a propriedade da durabilidade (exactamente a mesma propriedade que, na ode I, distingue versos de poetas), pela qual se assemelham a jóias, os versos que Ricardo Reis deseja devem ser lugares nos quais se possa esquecer “o duro e triste / lapso curto dos dias” em que consiste a vida humana e lugares de regresso a um certo estado de “antiga liberdade”. Depois de compreendido este capricho, é razoável pensar que os versos dos urdidores que Ricardo Reis recorda no final da ode sejam descuidados justamente por não serem lugares em que estas coisas se sucedam, isto é, versos que incorrem no descuido de não somarem à finalidade da durabilidade uma segunda finalidade, talvez até mais importante do que a primeira: a de facultarem um certo esquecimento e uma certa liberdade.

Consultando o manuscrito da ode (BNP 52-11r), é possível perceber que Reis abandonou uma versão inicial dos versos 11 e 12, possivelmente por questões métricas, que ajuda, porém, a esclarecer o seu sentido: “Lembro os que, com cuidado, / urdem descuidados

versos” (RR 313). Perante esta versão, parece possível considerar que aquilo que Reis está a ensaiar é uma oposição entre forma e conteúdo: embora os urdidores de versos de que fala concebam os seus versos “com cuidado”, os versos cuidadosamente urdididos são “descuidados” por não possuírem um conteúdo cuidado⁵³. Se versos cuidados são versos que servem para esquecer qualquer coisa ou libertar de qualquer coisa, o desejo a que Reis está a dar expressão na ode não é tanto o de figurar entre Horácio e os restantes urdidores quanto o de cuidar daquilo que eles descuidaram, e a ode não celebra a poesia de Horácio nem o ofício de urdidor de versos (tal como não é disso que trata a ode I), mas antes a acção de urdir versos sem o descuido de não permitir certos acontecimentos. O que merece realmente o louvor de Ricardo Reis não são os cuidados (a técnica, o estilo, a métrica, a dicção) de Horácio e os dos restantes urdidores dos quais se demarca, mas os cuidados a que eles não se prestam. À luz desta hipótese, os únicos ensinamentos de Horácio que Reis parece acatar são de natureza formal. Isso mesmo reconhece Pedro Braga Falcão, pois embora considere, como toda a tradição crítica, que existe em Reis “uma explícita admissão de um modelo” (Falcão, 2012: 179), defende que “a forma métrica é aquilo que de mais horaciano Ricardo Reis tem” (Falcão, 2012: 183).

À convicção de Horácio na imortalidade contrapõe Reis a convicção na superfluidade⁵⁴. Assim se explica o emprego do adjectivo “supérfluo” no último verso: seja qual for a função sintáctica que desempenhe, serve de fundamento à tese de que são absolutamente supérfluos

⁵³ Opto por resolver o aparente paradoxo de poder haver quem faça versos descuidados com cuidado recorrendo a uma distinção entre forma e conteúdo não só porque a distinção é operativa em Ricardo Reis (na ode VII do Livro I, por exemplo, essa distinção é evidente) mas também porque, neste caso específico, me parece haver uma relação necessária entre aquilo de que os versos cuidam e o esquecimento e a liberdade que os versos devem facultar, na opinião de Reis. É verdade que o paradoxo pode ser resolvido aceitando a possibilidade de haver cuidado em fazer versos descuidados, isto é, aceitando que o descuido é propositado e, por conseguinte, objecto de cuidado. A doutrina do “*ars est celare artem*” (a arte está em ocultar a arte) é geralmente atribuída a Ovídio, aparecendo, por exemplo, no momento de descrever a verosimilhança da peça esculpida por Pigmalião, no Livro X das *Metamorfoses*: “a tal ponto a arte não se vê na arte” (*Met.*, X.252). Na *Arte de Amar*, por sua vez, Ovídio sugere que a utilidade da arte depende da sua ocultação (*Ars.Am.*, II.313-314). É precisamente esta particularidade de a arte ser mais arte quando não parece sê-lo que Baldesar Castiglione aproveita no momento de explicar, no Livro I d’*O Livro do Cortesão*, os efeitos do emprego daquilo a que famosamente chama *sprezzatura*: “a verdadeira arte é aquela que não parece ser arte” (*Cort.*, I.xxvi). Uma vez que o adjectivo “cuidados” caracteriza os urdidores de versos e o adjectivo “descuidados” caracteriza os versos, o paradoxo podia ser resolvido interpretando-o à luz desta doutrina. Não creio, todavia, que seja a isto que Reis se refere, pois não me parece que esteja a sugerir que Horácio se descuida deliberadamente, cuidando, portanto, de que se descuida, e que, por essa razão, os seus versos são cuidados mesmo quando fingidamente descuidados. Se a primeira metade da ode serve para explicitar o tipo de versos que Reis prefere, é razoável que os versos cuidados de que se fala de seguida sejam versos desse tipo, versos capazes de conceder esquecimento e liberdade, e que versos descuidados, pelo contrário, sejam versos de outro tipo.

⁵⁴ Para Pedro Braga Falcão, falta às odes de Reis a ironia que verifica em Horácio. Na sua opinião, “as odes de Ricardo Reis são sérias na forma, algo profundamente horaciano, mas continuamente sérias no tema, algo claramente não horaciano” (Falcão, 2012: 190). Como se poderá ver pela explicação que ensaio de seguida, a seriedade de Reis não é, na minha opinião, aquilo que distingue as suas odes das de Horácio. Pelo contrário, é justamente por Horácio levar demasiado a sério o seu projecto de imortalidade, o que para Reis é um comportamento supérfluo, que o heterónimo parece considerar que falta cuidado aos seus versos.

todos os versos que não permitam esquecer certas coisas e fazer regressar uma certa liberdade. Neste sentido, pouco importa então lembrar o “immortal Horacio” (RR 146), assim como pouco importa a glória e a imortalidade que almejava. Conquanto possa parecer que a ode “Quero versos que sejam como joias” manifesta a vontade de Reis em urdir versos como os de Horácio, o que nela sobressai, tal como na ode I, é antes uma posição contrária à de Horácio, no que diz respeito à finalidade da poesia. Para Reis, versejar não é actividade que possibilite a imortalidade porque, do ponto de vista dos benefícios futuros, toda a acção é supérflua.

No mesmo manuscrito desta ode (BNP 52-11r), separada da primeira por uma linha divisória, encontra-se uma outra ode que, tendo em conta a superfluidade em que Reis afinal põe a ênfase, me parece importante não ignorar. Tal como a ode “Quero versos que sejam como joias”, a ode “Sob a leve tutella” (BNP 51-106r) dá conta daquilo que Reis realmente deseja para a sua vida: nada além de vivê-la, tal como lhe foi fadado que a vivesse (“gastar as concedidas horas / d’esta fadada vida”), se possível em paz (“ao menos que me haja o Fado / dado a paz por destino”) e desconhecendo a verdade (“Da verdade não quero / mais que a vida; que os deuses / dão vida e não verdade, nem talvez / saibam qual a verdade” [RR 190]). Ora, desejar qualquer uma destas três coisas é muito diferente de desejar a glória poética ou a fama póstuma, que é aquilo que parece desejar nos primeiros versos da ode “Quero versos que sejam como joias”. A incongruência que há em expressar desejos tão diferentes, ainda por cima em duas odes escritas originalmente na mesma folha, só pode ser resolvida, a meu ver, explicando a ode “Quero versos que sejam como joias” como procurei fazê-lo acima, contrapondo aos que, como Horácio, compõem “descuidados versos”, os que, como Reis, compõem versos “onde se esquece o duro e triste / lapso curto dos dias e se volve / á antiga liberdade” (RR 146), defendendo que o desejo que nela expressa não é o de se imortalizar, como parece, mas o de se esquecer e o de se libertar de qualquer coisa, e justificando a durabilidade dos versos pelo estado de esquecimento e de liberdade que eles devem propiciar.

Tal como na ode I, também aqui a figura de Horácio aparece associada a um esforço para perdurar que Reis não pode deixar de repudiar. A ode “Quero versos que seja como joias”, se lida com atenção e em conjunto com a ode “Sob leve tutella”, não manifesta a vontade do poeta de transcender a criatura mortal que é, mas a vontade de aproveitar a mortalidade que lhe está fadada sem aspirar a mais nada. De novo, é a expansão qualitativa do momento, pelo esquecimento e pela libertação que advêm de não ambicionar outra coisa que não o próprio momento, que lhe interessa, não a expansão quantitativa da vida. Que as duas odes de Reis em que, porventura, a proximidade de Horácio parece mais flagrante (a ode I e a ode “Quero versos que sejam como joias”) denotem assim a mesma indisposição a respeito da utilidade dos seus versos não será, com certeza, acidente: parece animar a relação

entre os dois poetas, com efeito, uma determinada resistência. Sendo que em ambas as odes se denuncia, ainda que de modos diferentes, o descuido particular de ter por utilíssimo o que é supérfluo e o de agir com base nos possíveis efeitos da acção, perceber a resistência de Reis a Horácio implica perceber a denúncia através da qual se expressa. Ora, em nenhuma ode essa denúncia é mais evidente do que na ode XX do Livro I, a respeito da qual pouco ou nada tem sido afirmado. Eis os primeiros quatro versos, curiosamente dirigidos, tendo em conta a ode anterior, a alguém que “cuida” alguma coisa:

Cuidas, invio, que cumpres, apertando
Teus infecundos, trabalhosos dias
Em feixes de hirta lenha
Sem ilusão a vida. (RR 74)

Logo na primeira frase da ode, que termina com o fecho do quarto verso, o leitor fica a saber duas coisas: que 1) Reis se dirige a alguém que julga cumprir a vida, sem quaisquer ilusões, no afã do trabalho, juntando lenha em feixes, o que permite antever que a vida, para o poeta, deve ser vivida de outra maneira; e que 2) a relação com o lenhador a quem se dirige, por força da caracterização feita em vocativo, carece de alguma inteligibilidade. Protele-se, porém, a dificuldade introduzida pelo adjectivo “invio”, característica difícil de compreender quando aplicada a uma pessoa, e leia-se o que lhe diz Reis de seguida:

A tua lenha é só peso que levas
Para onde não tens fogo que te aqueça
Nem soffrem peso aos hombros
As sombras que seremos.
Para folgar não folgas; e, se legas,
Antes legues o exemplo, que riquezas,
De como a vida basta
Curta, nem também dura. (RR 75)

O que de imediato se esclarece nestes oito versos é que Reis, em desacordo com os cuidados com que o “invio” junta a sua lenha (é curioso que assim seja, visto que, na ode “Quero versos que sejam como joias”, Reis está igualmente em desacordo com os cuidados com os quais certos poetas urdem os seus versos), está manifestamente a descompor o seu interlocutor. Tal descompostura consiste essencialmente em assinalar a total inutilidade da tarefa de juntar lenha, opinião que se fundamenta pela convicção na efemeridade da vida de que em tantas outras odes Ricardo Reis se queixa. Na sequência disto, é certamente motivo de breve admiração que a segunda metade da ode seja pouco mais do que um queixume:

Pouco usamos do pouco que mal temos.

A obra cança, o ouro não é nosso.

De nós a mesma fama

Ri-se, que a não veremos

Quando, acabados pelas parcas, formos,

Vultos solemnes, de repente antigos,

E cada vez mais sombras,

Ao encontro fatal –

O barco escuro no soturno rio,

E os nove abraços da frieza stygia

E o regaço insaciável

Da pátria de Plutão. (RR 75)

Nesta segunda metade da ode, o alvo da descompostura é todo aquele que age tendo em vista os possíveis efeitos da acção. Agir de acordo com o que se segue da acção é errado, segundo Reis, porque o cansaço que toda a acção gera não é ressarcido por qualquer riqueza de que se possa vir a usufruir. Nem sequer a fama, através da qual podem os mortais supostamente justificar as suas acções mais inúteis, é fruto que venham algum dia a poder colher, pois uma vez “acabados pelas parcas”, não passarão de “vultos solenes” em direcção ao “regaço insaciável / da pátria de Plutão”. Esta lição geral acerca da inutilidade de toda e qualquer acção funciona, pois, como fundamento filosófico da descompostura particular que é dirigida, na primeira metade da ode, ao “ínvio” que junta lenha, não folga e lega riquezas em vez de exemplos.

É de notar que esta ode, publicada em 1924 no primeiro número da *Athena*, resulta da fusão de duas odes compostas logo em Junho e Julho de 1914 (dos vinte e quatro versos da ode, os primeiros oito são idênticos aos primeiros oito da ode “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando” [BNP 51-8a] e os últimos oito aos da ode “Só o ter flores pela vista fóra” [BNP 51-13r]), e que as três versões daquilo que Luiz Fagundes Duarte designa por “Projecto de 1914”⁵⁵ demonstram que a ambas as odes atribuiu Pessoa uma importância estratégica significativa no momento em que pensou publicá-las. Às duas primeiras versões conhecidas da organização das 36 odes (BNP 48G-20r) que comporiam o livro de Ricardo Reis a publicar logo em 1914 segue-se uma terceira versão do projecto, com 41 odes (BNP 48G-21r), cuja organização é idêntica à da segunda: as primeiras 35 odes mantêm-se na mesma posição, seguindo-se então 5 novas odes e, a fechar o livro, aparece a mesma ode que o fechava na segunda versão, saltando portanto da posição 36 para a posição 41, precisamente

⁵⁵ Como Luiz Fagundes Duarte explica na introdução de *Poemas de Ricardo Reis*, os documentos BNP 48G-20r e BNP 48G-21r contêm listas de odes datadas de 1914 a partir das quais é possível discernir três versões do mesmo projecto de publicação (Duarte, 1994: 18-23).

a ode “Só o ter flores pela vista fóra”, a qual ocupara já a penúltima posição na versão inicial deste mesmo projecto. Quanto à ode “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando”, mantém a posição 18 nas três versões (à excepção desta ode, só a ode “Não como ante donzella ou mulher viva” [BNP 52-38] mantém a mesma posição, a posição 23, nas três versões), o que lhe confere um destaque inquestionável.

Ao tentar explicar a fixidez de tal posição, Luiz Fagundes Duarte sugere que as 36 odes das primeiras duas versões (BNP 48G-20r) podem constituir duas metades, e cataloga a ode “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando” como a última ode da primeira metade (Duarte, 1994: 21). Esta hipótese adquire relevância ao descobrirmos que Pessoa, ao projectar o Livro I de Ricardo Reis (BNP 48G-18r a 19v), pensou desde muito cedo em colocar a ode “Cuidas, invio, que cumpres, apertando” (no fundo, a versão melhorada da anterior) na última posição: a ode aparece nessa posição deste a terceira das seis fases desse projecto (só as odes XI, XII, XVI e XVIII adquirem a posição definitiva tão prematuramente quanto a ode XX). Assumindo, pois, como certa a hipótese de Luiz Fagundes Duarte, era com as odes “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando” e “Só o ter flores pela vista fóra” que Pessoa pensava fechar as duas metades do livro que então projectava em 1914. Quanto à ode “Cuidas, invio, que cumpres, apertando”, a ode XX do Livro I, que resulta de pouco mais do que da fusão destas duas odes, seria posicionada estrategicamente no final do Livro I. Permite esta análise, em suma, a conjectura de que a ode, desde o principio da sua concepção, em 1914, até à sua publicação, dez anos depois, não só nunca perdeu o interesse, para Pessoa, como terá tido sempre uma função estrutural relevante.

Na terceira fase do projecto de publicação do Livro I (BNP 48G-19r), a fase em que, precisamente, Pessoa decidiu passar a ode para a vigésima e última posição, a ode aparece identificada, como aliás a grande maioria das outras, pelo primeiro verso, mas o adjectivo “invio” está omissa, surgindo, no seu lugar, um traço (“Cuidas ----- que cumpres, apertando”). Tal omissão parece denunciar de imediato a indecisão quanto à designação do interlocutor e o esforço, por conseguinte, dedicado a essa designação. Como referido acima, os primeiros versos desta ode correspondem largamente aos primeiros versos de uma ode cujo interlocutor não era um “invio” (RR 74) anónimo mas um “louro Flacco” (RR 103). A designação abandonada não deixa dúvidas de que a ode XX, além de partilhar com as duas odes anteriores (a ode I e a ode “Quero versos que sejam como joias”) a convicção de Reis acerca da inutilidade das acções, dialoga igualmente com o mesmo poeta laureado com que dialogam as outras duas: *Quintus Horatius Flaccus*. Ao contrário, no entanto, do que acontece nas outras duas odes, nas quais Horácio serve de embaixador à tese de que os poetas se immortalizam pela poesia que fazem e nas quais, apesar da resistência à tese, Reis parece assumir uma atitude laudatória, uma ode em que um alegado discípulo descompõe

ostensivamente um alegado mestre, como acontece na ode XX, não pode não surpreender até o mais impassível dos leitores⁵⁶.

De modo a perceber esta descompostura, é talvez importante notar, em primeiro lugar, que, tal como na versão da ode que viria a ser publicada na *Athena* em 1924, também a ode “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando” (BNP 51-8a), datada de 11 de Julho de 1914, faz suceder a uma crítica inicial um conselho, e, em segundo, que há desta versão original da ode uma outra variante, mais pequena e incompleta, na qual a crítica dos primeiros versos dá igualmente lugar a um conselho, nos versos subsequentes. Por me parecer anterior⁵⁷ e por ser mais pequena, permita-se-me, como preparação de uma análise mais detalhada da versão definitiva da ode “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando”, que comece por analisar brevemente a crítica e o conselho da variante incompleta:

Cuidas tu, louro Flacco, que cançando
Os teus estereis trabalhosos dias
 Darás mais sorrisos ao campo
E serão mais altos os peitos de Ceres...
Põe mais vista em notares que tens flores
 No teu jardim □ (RR 103)

Há duas observações preliminares a fazer. A primeira é a de que o interlocutor da ode não é caracterizado através do adjectivo “louro” por mera arbitrariedade do poeta. Pelo contrário, o adjectivo é distintivo do “Flaco” a que se refere: ao invés de designar a cor do cabelo de alguém, é uma alusão explícita às folhas do loureiro que devem cingir a fronte de qualquer poeta insigne e, mais ainda, ao “délfico louro” (*Od.*, III.30) com que o próprio

⁵⁶ Como comecei por sugerir, tal descompostura não tem sido suficientemente notada. Num texto de 1972, Maria Helena da Rocha Pereira observa que a ode tem alguns reflexos horacianos, apontando mesmo a ode III.14 de Horácio como influência possível, mas não reconhece em Horácio o interlocutor de Reis (Pereira, 1972a: 99-100). Ao regressar ao assunto anos depois, num texto de 1986, a sua opinião é, no entanto, bastante diferente. Influenciada decerto pela descoberta da ode que dá origem à primeira parte da ode XX do Livro I, Maria Helena da Rocha Pereira não hesita então em afirmar que o destinatário da ode é Horácio. Mais ainda, insistindo na busca de influências em que baseia o seu estudo comparativo entre os dois poetas, aponta agora a ode III.17 de Horácio, e não já a ode III.14, como aquela que está na origem da ode de Reis (intuição que, em parte, me parece acertada) e apercebe-se de que a ode ricardiana, “censurando, e não seguindo, como habitualmente, o seu modelo” (Pereira, 1986: 59), faz um uso estranho daquilo que aproveita de Horácio.

⁵⁷ Creio que a versão menor é anterior à versão maior quer por se encontrar incompleta, quer por preservar menos parecenças com a ode XX do que aquelas que se registam na versão maior, quer sobretudo por se encontrar manuscrita no mesmo documento (BNP 51-6) de algumas odes datadas de Junho de 1914 (na mesma página [BNP 51-6v] da ode “Não tenhas nada nas mãos”, da qual há uma versão datada de 19 de Junho, e de parte da ode “Sabio é o que se contenta com o espectáculo do mundo”, também datada de 19 de Junho, e no mesmo bifólio das odes “Só o ter flores pela vista fóra” e “Ao longe os montes teem neve ao sol”, ambas datadas de 16 de Junho). Apesar de visivelmente abandonada a meio, esta versão da ode terá começado a ser escrita na mesma altura das odes vizinhas, em meados de Junhos de 1914, o que faz com que seja anterior à versão maior (BNP 51-8a), que é datada de 11 de Julho.

Horácio pede que lhe cinjam os cabelos, no final da ode III.30. Se a primeira observação serve para tornar claro que é especificamente ao poeta laureado que Reis se dirige⁵⁸, a segunda serve para salientar a real distância a que Reis se coloca de Horácio. A página na qual a ode se encontra manuscrita (BNP 51-6v) é encabeçada por uma expressão em latim que, funcionando como título da composição (encontra-se imediatamente acima da ode, centrada e sublinhada), de algum modo reflecte o conteúdo dos versos que se lhe seguem: “*In Flaccum*”. Embora o caso acusativo permita traduzir a expressão de várias maneiras, a decompostura que se verifica também nesta variante leva a optar por “*Contra Flaco*”⁵⁹ e a entendê-la, portanto, como um aviso prévio do confronto e da admoestação que se registam nos versos. Se dúvidas restassem, as duas observações que acabo de fazer tornam incontestável que é contra Horácio que Reis deliberadamente se coloca.

Nesta variante da primeira versão da ode, a crítica consiste essencialmente em acusar Horácio de se cansar inutilmente, comparando-o a um camponês que labuta sob o pretexto de que é necessário fazê-lo para que o trigo, alegorizado pelos “peitos de Ceres” (RR 103), possa crescer. O conselho, como consequência de uma crítica que se caracteriza por denunciar a inutilidade do cansaço que provém das actividades rurais do camponês, é, por sua vez, o de que talvez seja preferível trocar o esforço que coloca em tais actividades pelo esforço de perceber que possui um jardim florido, conselho aliás equivalente àquele que Pessoa mais esmeradamente viria a expressar no poema “Conselho” (O-III 438-439). Dizendo de modo bruto, Horácio é repreendido, nesta variante da ode, por ser camponês quando deveria ser jardineiro.

Na versão maior, reelaborada a 11 de Julho de 1914, mantém-se a acusação relativa à inutilidade do cansaço, mas Horácio deixa de ser descrito como um camponês que se cansa para passar a ser descrito como alguém que cumpre a tarefa de apertar lenha em feixes (seria esta a descrição a perdurar, aquando da composição da ode XX). Os oito primeiros versos desta versão da ode são, aliás, semelhantes aos oito primeiros versos da ode XX, salvos poucos detalhes, pelo que a crítica que neles é feita é a mesma de que dei conta anteriormente, a saber, que é um desperdício passar a vida a juntar feixes de lenha, já que de nada servirá ao morto, habitante de onde não há fogo que lenha alguma possa alimentar, a lenha que andou atarefadamente a juntar quando andava vivo. Além de muito diferente

⁵⁸ Embora “Flaco” seja o cognome, por exemplo, quer da família plebeia dos Fúlvios (na qual se destaca o seu fundador, Marco Fúlvio Flaco), quer da família patrícia dos Valérios, e pudesse, portanto, referir-se a outra pessoa que não o poeta venusino, creio ser seguro assumir que a referência que Reis tem em mente é Quinto Horácio Flaco. No epodo XV, aliás, o próprio Horácio refere-se a si mesmo recorrendo ao seu cognome (*Epod.*, XV.12).

⁵⁹ Seria talvez possível traduzi-la quer por “Para Flaco”, entendendo a expressão como uma dedicatória, quer por “À maneira de Flaco” ou “Conforme Flaco”, entendendo-a antes como o anúncio de um maneirismo, quer ainda por “Acerca de Flaco”, entendendo-a então como a indicação imprecisa de um tópico. O conteúdo da ode leva, porém, a preferir a tradução “Contra Flaco”. Aliás, *In Flaccum*, com o mesmo sentido de “Contra Flaco” (neste caso, Aulo Avílio Flaco, prefeito romano do Egipto), é precisamente o título de um tratado do filósofo judeo-helenista Fílon de Alexandria.

daquele de que Reis viria a fazer uso na ode XX, o conselho que se segue é também inusitado. Leia-se a ode na íntegra:

Cuidas tu, louro Flacco, que apertando
Teus infecundos, trabalhosos dias
 Em feixes de hirta lenha,
 Cumpres a tua vida?
A tua lenha é só peso que levas
Para onde não tens fogo que te aqueça
 Nem levam peso aos ombros
 As sombras que seremos.
Aprende calma com o ceu unido
E com a fonte a ter continuo curso.
 Não sejas a clepsydra
 Que conta as horas de outros. (RR 103)

Para encorajar o seu interlocutor a trocar o ofício de lenhador pela passividade característica das coisas que não têm tarefas (como, na variante menor, o ofício de camponês pelo de jardineiro), coisas como “o ceu unido” ou a fonte de “continuo curso”, a justificação fornecida por Reis é a de que quem se cansa a juntar lenha corre o risco de se transformar em “clepsydra que conta as horas de outros”. De modo a que se perceba como é que atarefarse pode transformar alguém em instrumento de medição do tempo das outras pessoas, recorrerei a duas outras odes nas quais Reis reelabora a relação entre instrumentos de medição de tempo e tarefas inúteis, e exporei depois a que tipo de tarefas inaceitáveis (alegorizadas nesta ode nas tarefas de lenhador) se entrega Horácio afinal. A primeira das duas odes a que recorro foi composta exactamente um mês depois da ode anterior, a 11 de Agosto de 1914, e nela Reis volta a associar uma certa maneira de alguém se relacionar com as outras pessoas a certas maneiras de usar a vida:

Passando a vida em vêr passar a de outros,
Botões de flôr de um esforço nunca aberto
Na antiga semelhança com os deuses
 Que andam nos campos
A ensinar aos que as Parcas não ignoram
Como a vida se deve usar, e como
Ha outro uso que agrícola dos campos
 E outro das fontes
Que beber d’ellas na hora da sêde.
Passando assim a vida, destruindo

O que fiamos hontem □ □ Pe-
nelopes tristes. (RR 110)

De acordo com esta ode, também ela por concluir, é possível estabelecer que, tal como há outros usos a dar às coisas que não os estritamente utilitários (os campos não servem apenas para fins agrícolas e as fontes para que delas se beba quando se tem sede), também a vida se deve usar de um modo não-utilitário. Esse uso não-utilitário da vida parece de algum modo derivar da crença pagã, pois é facultado pelos “deuses / que andam nos campos / a ensinar aos que as Parcas não ignoram / como a vida se deve usar” (RR 110). Segundo os ensinamentos de tais deuses, devemos, pois, ser alguém que 1) passa a vida a ver “passar a dos outros”; alguém que 2) não empreende esforços seja para que finalidade for, como botões de flor que não se esforçam por abrir; e alguém, por fim, que 3) desfia o que antes fiou, ou seja, alguém cuja acção não tem outra finalidade que não a própria acção, alguém para quem a inacção é a maneira correcta de passar o tempo, como a esposa triste que, não sabendo do marido, adia a vida por fidelidade conjugal.

Conquanto as três formulações sugiram mais ou menos a mesma coisa, interessa para a discussão somente a primeira. Passar a vida a ver “passar a dos outros” (RR 110), o modo correcto de usar a vida, segundo Reis, opõe-se a passar a vida a contar “as horas de outros” (RR 103), o modo de usar a vida de quem, por não ter aprendido a “calma com o ceu unido / e com a fonte a ter continuo curso” (RR 103), e não ter aprendido que “há outro uso que agrícola dos campos / e outros das fontes / que beber d’ellas na hora da sêde” (RR 110), não é mais do que uma clepsidra da vida alheia. Para Reis, o mundo exterior serve apenas para ser visto (para ser contemplado), e toda a acção cujo propósito seja outro que não a própria acção é uma forma de operar sobre o que rodeia e não sobre si mesmo, uma forma de operar sobre aquilo para o qual não tem uso quem souber ter a calma, a unidade e a continuidade típicas do céu, dos campos e das fontes, isto é, quem vive realmente a sua vida e não a dos outros. Leia-se agora a segunda das odes a que prometi recorrer:

Sem clepsydra ou relógio o tempo escorre
E nós com elle, nada o arbitro scravo
Pode contra o destino
Nem contra os deuses o mortal desejo.
Hoje, quaes servos com ausentes deuses,
Na alheia casa, um dia sem o juiz,
Bebamos e comamos.
Será para amanhã o que aconteça.

Tombae mancebos, o vinho em nobre taça

E o braço nu com que o entornaes fique
No lembrando olhar
Como uma agua que parece vinho!
Sim, heroes somos todos amanhã.
Hoje addiemos. E na erguida taça
O roxo vinho espelhe
Depois – porque a noite nunca falta. (RR 189-190)

A ideia implícita na asserção com que a ode começa é a de que a existência de instrumentos de medição (“clepsydra ou relógio”) de certas inevitabilidades, como o seja a passagem do tempo, não lhes modifica a natureza inevitável⁶⁰. Do mesmo modo que tais instrumentos nada podem contra o que é inevitável – assim continua o poeta – nada pode “contra o destino” o “arbitro scravo”, nem “contra os deuses o mortal desejo” (RR 189). Entendendo “arbitro scravo” e “mortal desejo” como formas perifrásticas de designar a faculdade da vontade por que se distinguem os homens⁶¹, o que está a ser sugerido é que ter desejos, vontades ou intenções, como qualquer filósofo estóico argumentaria, influencia tanto o que acontece aos homens quanto um instrumento de medição do tempo influencia a passagem do tempo⁶². De acordo com esta analogia, um homem é como uma “clepsydra que conta as horas de outros” (RR 103) quando, de algum modo, exerce ou se esforça por exercer uma determinada vontade.

Se os primeiros quatro versos desta ode expõem uma concepção do mundo segundo a qual os homens não possuem livre-arbítrio, ou segundo a qual a única liberdade que têm é a de conformarem a vontade própria àquilo que os deuses e o Fado determinam, os restantes doze versos consistem justamente num aglomerado de recomendações acerca do modo correcto de viver, de acordo com tais condicionantes. Assim, é importante que “bebamos e comamos” hoje, deixando “para amanhã o que aconteça”, e que passemos “um dia sem o juiz” (RR 190), ou seja, sem a faculdade da razão e a autoridade com que habitualmente ela nos

⁶⁰ É esse também o argumento de três versos soltos que se encontram na mesma folha manuscrita (BNP 51-56r) que a ode “Goso sonhado é goso, inda que em sonho”, datada de 30 de Janeiro de 1927: “Nem relógio parado, nem a falta / da agua em clepsydra, ou na ampulheta a areia / tiram o tempo ao tempo” (RR 208)

⁶¹ O oxímoro “arbitro scravo” expressa a relação aparentemente paradoxal entre o homem ser capaz de arbitrar a respeito de si próprio e ser simultaneamente escravo da vontade divina e do Fado. Quanto à expressão “mortal desejo”, é apenas a segunda emenda da expressão original. Como se percebe no manuscrito da ode (BNP 55J-37v), a expressão começou por ser “desejo nosso”, passou a “prazer nosso” e só depois ficaria “mortal desejo”. As duas expressões (“arbitro scravo” e “mortal desejo”) parecem designar a mesma faculdade da vontade (ainda que a primeira pareça associar-se mais facilmente à parte racional da alma, enquanto a segunda se associa mais facilmente àquilo a que genericamente chamamos emoções), e Reis usa-as para defender uma tese tipicamente estóica, acerca da possibilidade do livre-arbítrio.

⁶² Reis repete a sugestão, parece-me, numa ode datada de 30 de Janeiro de 1927, ao afirmar que, tal como “o relógio de sol partido marca / do mesmo modo que o inteiro o lapso / da mesma hora perdida”, também a vida termina “quer ou não a vejamos”, isto é, quer tenhamos consciência da sua finitude, quer não. (RR 156)

governa. A ode celebra, acima de tudo, o ambiente simposiástico e aquilo que nele é possibilitado: as acções inconsequentes, a supressão do pensamento e a expansão do momento presente. Para Reis, o que deve permanecer na memória de quem vê um mancebo a entornar vinho numa taça é, como é dito num verso dubitado, “uma estatueta de homem apontando” (RR 381; BNP 55J-37v). Sendo inútil toda e qualquer acção, é inútil também que nos esforcemos por ser outra coisa que não uma estátua que aponta, por fazer mais do que adiar o que há para fazer. Como diz Reis, nos últimos versos da ode, “heroes somos todos amanhã”. Caracterizando-se os heróis, tipicamente, por acções e esforços que modificam o mundo, é natural que façanhas heróicas sejam coisas que, na opinião de Reis, se devem adiar para o dia seguinte, como o confirma a exortação do princípio do verso imediatamente subsequente: “hoje addiemus” (RR 190). Para aqueles para quem viver consiste em adiar sistematicamente a vida e, portanto, em transformar-se numa estátua que aponta, tarefas de camponês, de lenhador ou de herói são inutilidades idênticas à inutilidade com que as clepsidras medem a passagem do tempo. Mas de que modo é transgressor, na opinião de Reis, o comportamento de Horácio e de que modo se justifica, portanto, que o poeta latino possa ser descrito em termos de um lenhador que, precisamente por se atarefar, não se limita a passar a vida a ver “passar a dos outros” (RR 110), como deveria? Leia-se, para esse efeito, a ode I.9 de Horácio:

Dissolve frigus ligna super foco
Large reponens atque benignius
Deprome quadrimum Sabina,
O Thaliarche, merum diota:
Permitte divis cetera, qui simul
Stravere ventos aequore fervido
Deproeliantis, nec cupressi
Nec veteres agitantur orni.

Afasta o frio, repondo sem parcimónia na lareira
A lenha, e ainda mais generosamente retira,
Ó Taliarco, da sabina ânfora
O vinho de quatro anos:

Confia o resto aos deuses, pois mal eles acalmem
Os ventos que no impetuoso mar pelejam
Nem os ciprestes se agitarão
Nem os velhos freixos. (*Od.*, I.9)

Embora deva aproveitar o facto de ser Inverno para se aquecer junto à lareira, deixando aos deuses a tarefa de repor, pela mudança sazonal, a serenidade exterior, Taliarco (o chefe do banquete) deve, ainda assim, efectuar determinadas tarefas: abastecer a lareira com lenha e retirar o vinho da ânfora. O aproveitamento do calor ou da bebida, fim último das tarefas que o poeta lhe recomenda que cumpra, depende assim da execução prévia de um determinado conjunto de coisas. Que juntar lenha num dia seja um dever a cumprir de modo a que se possa gozar posteriormente, e que todo o gozo, por conseguinte, depende do cumprimento prévio de certas tarefas, é também o que Horácio ensina na ode III.17:

(...) Dum potes, aridum
Compone lignum: cras Genium mero
Curabis et porco bimestri
Cum famulis operum solutis.

(...) Enquanto podes, ajunta lenha seca,
Amanhã, com teus escravos libertos de tarefas,
teu Génio reconfortarás com vinho puro
E com um leitão de dois meses. (*Od.*, III.17)

Para Reis, a mesma lenha que Horácio recomenda amiúde que se ajunte é, pelo contrário, “só peso que levas / para onde não tens fogo que te aqueça” (RR 75). Dada a brevidade da vida, todo e qualquer dever que não o de aproveitar cada momento parece ser, para Reis, uma inutilidade. Em Horácio, há uma fronteira muito clara entre dias de trabalho e dias de fruição, e os segundos só têm lugar se os primeiros forem escrupulosamente cumpridos. A fruição é a finalidade do trabalho, e não há descanso sem os esforços prévios que o preparem, o possibilitem e o tornem digno. Discordando da filosofia prática de cariz teleológico prescrita por Horácio, Reis argumenta, de novo na ode XX em que descompõe directamente o poeta latino, que “para folgar não folgas” (RR 75). A disciplina horaciana, à qual tantas vezes se tem imprudentemente comparado a de Reis, tem afinal um aspecto instrumental que a deste não tem: para o poeta latino, o propósito da folga depende do uso prévio da disciplina de não folgar; para Reis, pelo contrário, viver é folgar, e a disciplina não serve outro propósito que não o de adequar a vida à folga, ou a folga à vida. Mas, sabendo que poetas não se costumam caracterizar por juntar lenha para se aquecerem mais tarde, a que tarefa indevida se dedica Horácio afinal, para que mereça a comparação com um lenhador que cumpre o que deveria deixar por cumprir? À luz do argumento exposto no capítulo 1, aquilo que Horácio recomenda nas odes I.9 e III.17 é *prima facie* aquilo que prescreve a si mesmo, enquanto poeta: cumprir a tarefa de distribuir meiguices pelos deuses para que mereça a recompensa de continuar a ser inspirado por eles.

II. O Negócio do Ócio

O que Reis desaprova, ao censurar tão categoricamente a disciplina horaciana, é, pois, a noção de piedade que as odes de Horácio concretizam. A ode I.31, talvez o melhor exemplo de negócio com os deuses em que consiste o ofício de poeta, para Horácio, é justamente preludiada por duas perguntas que pressupõem uma noção de piedade tradicional: “Que pede um poeta a Apolo, a quem um templo foi dedicado? / Que suplica, derramando da pátera / um líquido novo?” (*Od.*, I.31). Dedicar templos a Apolo, assim como fazer libações, confere a quem o faz, portanto, a possibilidade de pedir ou suplicar por alguma coisa. Antes de anunciar o objecto da sua súplica, contudo, Horácio enumera as diferentes gratificações que não convêm a um poeta (colheitas, gado, ouro, marfim, terras) e refere-se a dois tipos de vida, bem diferentes do tipo de vida do poeta, cujo ofício depende da boa-vontade dos deuses: o do vinicultor e o do mercador que lhe fica com os vinhos em troca de “sírias mercadorias”. O assunto da ode é assim, para todos os efeitos, o comércio, e o que nela é evidenciado é que qualquer comerciante deve aquilo que auferir quer à actividade comercial a que se dedica, quer à benevolência divina: trocar vinho por mercadorias estrangeiras só é possível porque o vinicultor e o mercador estabelecem relações comerciais entre si e, além disso, uma relação comercial com os deuses que consiste essencialmente em trocar o exercício das actividades que lhes competem pela boa ventura que lhes permite depois gozar o produto dessas actividades.

Respeitando a convenção do priamel (o poeta apresenta várias ideias díspares apenas para preparar a ideia final), Horácio constrói a ode I.31 de maneira a salientar que o poeta, conquanto seja igual ao vinicultor e ao mercador, no que diz respeito à relação comercial que estabelece com os deuses, deve suplicar por coisas diferentes. A Horácio, portanto, não interessa aquilo que interessa a outras pessoas; enquanto poeta, bastam-lhe “as azeitonas, / a chicória e as leves malvas”, isto é, uma dieta simples. A prece propriamente dita, contudo, ocorre somente na última estrofe: Horácio dirige-se a Apolo e pede que faça “com que saudável desfrute / daquilo que tenho” e que “de mente sã / leve uma velhice nem desagradável, / nem privada da cítara” (*Od.*, I.31). Um poeta piedoso é então aquele que suplica aos deuses por uma alimentação frugal, pela conservação da saúde e pela continuação do exercício da sua actividade. Em troca de odes que, como explicado anteriormente, se caracterizam por reiterar sistematicamente a dedicação exclusiva ao género poético a que, por vontade dos deuses, deve dedicar-se, e através das quais, por isso, cumpre o desígnio divino de compor odes ao mesmo tempo que exerce a piedade de não fazer outra coisa, Horácio espera então receber dos deuses a pacatez adequada à sua vida de poeta. Se assim é, a relação de piedade que estabelece com os deuses, e que está na origem da embirração de

que Ricardo Reis dá conta na sua ode XX, pode ser descrita como um negócio do ócio. Ora, é justamente da importância que o ócio tem na vida de Horácio e da preponderância que os deuses assumem na sua obtenção que trata a ode II.16:

Otium divos rogat in patenti
Prensus Aegaeo, simul atra nubes
Condidit lunam neque certa fulgent
Sidera nautis;
Otium bello furiosa Thrace,
Otium Medi pharetra decori,
Grosphæ, non gemmis neque purpura ve-
Nale neque auro.

Tranquilidade pede aos deuses quem longe da costa
Surpreendido foi pelo mar Egeu, pois assim que uma negra nuvem
A lua esconde, não mais as estrelas, seguras guias,
Brilham para os marinheiros;

Tranquilidade pede a Trácia, na guerra furiosa,
Tranquilidade pedem os Medos, ornados de aljava:
Mas, Grosfo, tal não pode ser comprado, nem com gemas,
Nem com púrpura, nem com ouro. (*Od.*, II.16)

De acordo com Horácio, não há riqueza que compre o ócio⁶³, o bem mais desejado pelos marinheiros e pelos soldados quando se vêem no meio de uma tempestade ou de uma batalha, e ninguém o parece poder obter sem que o rogue aos deuses. É prudente, precisamente por essa razão, levar uma vida modesta. Àquele que o faz, como se lê na quarta estrofe da mesma ode, “nem o medo ou a sórdida cobiça / lhe tiram o sono fácil”. A ode começa assim com a condenação de um modo de vida imoderado e continua opondo-lhe um modo de vida ocioso, preferível ao primeiro. Na opinião de Horácio, não faz sentido ser muito ambicioso (“Porque intrépidos na nossa breve vida tanto visamos?”), ocupar terras estrangeiras (“Porque nos mudamos para terras / que outro sol aquece?”) ou ir para a guerra (“Sobe a corrosiva Inquietude a bordo dos navios / com bronze protegidos, e não abandona os esquadrões / da cavalaria”). A vida mais feliz é antes aquela que dispensa quaisquer benefícios futuros, e o sábio é aquele que, sabendo renunciar à ambição, à cobiça e à glória, garante para si o ócio necessário à felicidade.

⁶³ Opto por traduzir *otium* por ócio e não por tranquilidade, como Pedro Braga Falcão, apenas por uma questão de argumento.

Por oposição a acções que têm por finalidade um qualquer benefício futuro, cultivar o ócio, pelo menos de acordo com esta leitura, parece ser o tipo de acção inconsequente que Epicuro ensina a realizar⁶⁴. Parece validá-lo, aliás, a sétima estrofe, na qual Horácio recomenda que a alma seja “feliz com o presente”, que não se preocupe “com o que é futuro” e que “tempere o que é amargo / com um lento sorriso”. Se na famosíssima formulação da ode I.11, no entanto, Horácio aconselha Leucónoe a colher o dia (“carpe diem” [Od., I.11]) porque a vida é efémera e a fortuna incerta, nesta ode o presente deve ser aproveitado essencialmente pelo segundo motivo. Nesse sentido, Horácio parece estar menos interessado em sugerir que é preciso aproveitá-lo antes que acabe do que em distinguir duas maneiras de lidar com aquilo que calhou em sorte a cada um. Assim, há os que ambicionam, cobiçam e buscam glória e os que cultivam o ócio; há os que agem pensando na consequência futura dessa acção, não se conformando com o que têm, e os que aceitam o presente, mesmo que ele seja amargo, e cultivam a ataraxia. Ao explicar de seguida a Grosfo, o seu interlocutor nesta ode, que “nada existe que tenha / apenas um lado feliz”, Horácio prepara o argumento decisivo com o qual tenciona mostrar que os privilegiados são os que têm pouco e não os que têm muito ou os que ambicionam tê-lo. A tese à qual estes dois versos servem de introito, e que será exposta nas restantes três estrofes da ode, é a de que não existem vidas inteiramente felizes, e serve a Horácio para poder defender depois que os meios de que habitualmente os homens se socorrem para buscar essa felicidade, a ambição, a cobiça e a glória, não são os mais adequados. Leiam-se então as últimas três estrofes:

Abstulit clarum cita mors Achillem,
Longa Tithonum minuit senectus,
Et mihi forsán, tibi quod negarit,
 Porriget hora.
Te greges centum Siculaeque circum
Mugiunt vaccae, tibi tollit hinnitum
Apta quadrigis équa, te bis Afro
 Murice tinctae
Vestiunt lanae: mihi parva rura et
Spirítum Graiae tenuem Camenae

⁶⁴ De acordo com os epicuristas, a finalidade da vida é o prazer. Como tal, todas as acções que tenham outro fim que não o prazer que a acção propicia devem ser abandonadas, sob pena de condicionarem o agente. As acções que não tenham outra consequência que não o aproveitamento das mesmas são assim, de acordo com o epicurismo, as melhores acções possíveis. É verdade que os estóicos também recomendam o aproveitamento do presente, pois o futuro não depende da vontade e o passado é irremediável. Para um estóico, no entanto, a preocupação com o presente é, acima de tudo, uma forma de despertar a consciência moral, não uma forma de temperar as amarguras da vida, que é aquilo para o qual Horácio recomenda que se aproveite o presente, como se lê de seguida. Ainda que as acções inconsequentes sejam coisas que as duas escolas privilegiam, parece-me, portanto, que as razões pelas quais Horácio as aconselha aqui são essencialmente razões epicuristas.

Parca non mendax dedit et malignum
Spernere vulgus.

Uma lesta morte o glorioso Aquiles levou,
Uma arrastada velhice diminui Titono,
E talvez a hora que passa a mim ofereça
Aquila que te negou.

À volta de ti vacas da Sicília e mais cem manadas
Soltam mugidos, para ti relincha a égua própria
Para as quadrigas, vestem-te as lãs que duas vezes
Com múrice africano foram tingidas.

A Parca que não mente a mim me deu
Uma pequena propriedade, e o leve sopro
De uma grega Camena, permitindo-me
Que o malévolos povo desprezasse. (*Od.*, II.16)

Embora os dois exemplos da antepenúltima estrofe pareçam servir sobretudo para ilustrar a tese de que não se pode ser inteiramente feliz (a vida de Aquiles foi gloriosa, mas curta, e a de Titono foi longa, mas penosa), creio que antecipam fundamentalmente o contraste entre a penúltima estrofe, a qual dá conta da opulência de que se rodeia Grosfo, e a última, na qual Horácio fala de si. Parece-me, por isso, pertinente a leitura de Nisbet e Hubbard, para quem Horácio está a distinguir o modo de vida de Grosfo, um proprietário siciliano próspero, do seu (Nisbet and Hubbard, 1978: 267). Segundo esta leitura, a prosperidade de Grosfo está para a glória de Aquiles como a modéstia de Horácio está para a velhice eterna de Titono⁶⁵. O argumento parece ser o de que Titono, não obstante não ter alcançado a glória em vida que Aquiles alcançou e de não ter podido preservar a sua juventude, obteve, ainda assim, a graça da imortalidade. Tal como Titono, Horácio pode não ter a abundância e a boa vida de Grosfo, mas é possível que o futuro lhe reserve algo que negou ao outro; é por isso que diz que “talvez a hora que passa a mim ofereça / aquila que te negou”.

Nisbet e Hubbard parecem considerar que aquilo que é negado a Grosfo e que Horácio espera receber é a vida pacata e feliz de poeta, o que permite justificar a importância dada ao ócio em toda a ode. Para que a analogia com Titono faça sentido, no entanto, Horácio tem de estar a pensar na imortalidade (é a imortalidade de Titono que contrasta com a vida breve de

⁶⁵ Titono era o irmão mais velho de Príamo. A Aurora apaixonou-se por ele e pediu a Zeus que lhe concedesse a imortalidade. Como se esqueceu de pedir igualmente a juventude eterna, Titono foi envelhecendo e encarquilhando gradualmente até que a Aurora o transformou em cigarra (Grimal, 2004: 453).

Aquiles) e, mais ainda, na sua imortalização através da poesia (Titono transformar-se-ia em cigarra). Com efeito, tanto a conjugação no futuro do verbo que designa a acção exercida sobre Horácio pela “hora que passa” (*porriget*) quanto o advérbio “talvez” (*forsan*) não só tornam evidente que aquilo a que se está a referir é algo que ainda não possui como determinam que a sua obtenção é algo que não depende da sua vontade, o que não é o caso do ócio. O que estou a sugerir é que o ócio de que trata a ode II.16 não é o fim a que Horácio verdadeiramente aspira; o que Horácio quer é a fama poética. O ócio é desejável, claro, mas apenas na medida em que é o meio pelo qual essa fama pode ser obtida.

A ode não é sobre o ócio, enquanto bem inestimável, mas sobre as vantagens futuras de cultivar uma vida ociosa. Horácio começa por sugerir que nenhuma riqueza pode comprar esse ócio, sim, e parece aceitar que só se pode obtê-lo se os deuses assim o desejarem, mas passa o resto da ode a censurar quem quer mais do que o pouco que os deuses dão. Essa censura é, aliás, muito frequente na sua obra. Na ode II.18, por exemplo, Horácio volta a fazê-lo, indicando que, ao contrário de outras pessoas, nada mais deseja do que a humildade em que vive e a “generosa veia [...] de engenho” que possui: “não importuno os deuses / por nada mais, nem incomodo o poderoso amigo // mais coisas pedindo, feliz o bastante / com a minha única e singular propriedade na Sabina” (*Od.*, II.18). Na ode III.1, declara que aqueles que vivem modestamente não têm preocupações (“quem mais do que o suficiente não deseja, / não o inquieta o revolto mar, nem o feroz / ataque do poente Arcturo, / nem os Cabritos quando surgem, // nem as vinhas pelo granizo zurzidas, nem a traiçoeira quinta”) e não vê, por isso, razões para “trocar o meu vale sabino / por mais laboriosas riquezas” (*Od.*, III.1). Na ode III.16, ao criticar a ganância, defende uma vez mais que são mais felizes aqueles que têm apenas o suficiente (“Àqueles que muito pedem / muito falta. Está bem aquele a quem o deus / com frugal mão o suficiente doou”) e que, por conseguinte, “a quanto mais se negar o homem, / mais dos deuses receberá” (*Od.*, III.16). É esta acção voluntária de se negar a alguma coisa e a consequência dela, aquilo que vier a receber dos deuses, que me parecem decisivas na ode II.16. Horácio não está a defender, como parecia inicialmente, que o ócio não é um bem que se possa negociar; está a defender que é um bem que só pode ser negociado com os deuses, e que obtê-lo depende essencialmente de aceitar voluntariamente os desígnios divinos.

À excepção dos casos do marinheiro e do soldado⁶⁶, a ode não oferece qualquer razão para presumir que uma vida ociosa é, por si só, melhor do que outros modos de vida. Não é a

⁶⁶ Note-se que o marinheiro e o soldado são precisamente os dois exemplos de que Horácio se aproveita na ode II.13 (a ode de que falei com algum detalhe no capítulo 1 e na qual o poeta imagina que, se morresse, encontraria Safo e Alceu a tocarem as respectivas liras perante os mortos no Hades) para ilustrar a incerteza da morte: “tremendo de medo, / atravessa o púnico marinheiro o Bósforo, e já a salvo / a morte não vê vir de outro lado. // O soldado as setas e a rápida fuga do Parto teme, / o Parto as correntes e as masmorras dos Itálicos receia; / mas é o inesperado golpe da morte / que o homem rapta e sempre há-de raptar” (*Od.*, II.13). Deste ponto de vista, parecem ser dois exemplos

vida de ócio de Titono e Horácio, por si, que é preferível à vida de negócio de Aquiles e Grosfo, mas o benefício póstumo dela. Se assim for, a ode encerra um notável paradoxo: ao recomendar que se aproveite o presente sem pensar no futuro, que se seja modesto e não ambicioso, que se aceite o pouco que os deuses dão e não se queira mais do que isso, Horácio está, no fundo, a dizer que o ócio é melhor negócio que o negócio. O ócio é o melhor negócio a que pode devotar-se porque a imortalidade poética, o fim a que verdadeiramente aspira, depende de uma vida ociosa, de uma vida propícia à construção de “um monumento mais duradouro do que o bronze” (*Od.*, III.30). Se as odes de Horácio são exercícios de piedade, como tenho vindo a reclamar, e aquilo que Horácio espera receber em troca delas é tão-somente continuar a usufruir da boa vontade dos deuses (consista ela no privilégio da inspiração ou no privilégio do ócio, o que é bem capaz de ser o mesmo), fazer poesia é um negócio que garante não só a perpetuidade desse negócio como garantirá mais tarde, precisamente por se perpetuar, a celebridade do negociante.

A figura geométrica em que este negócio deve ser entendido não é, pois, o círculo (fazer poemas conduz apenas a poder fazer mais poemas) mas a espiral (fazer poemas conduz a fazer mais poemas, mas também à construção paulatina de um monumento que, quando completo, o imortalizará). Fazer poemas de um determinado tipo é uma forma de piedade que serve para perpetuar o ócio de que necessita para continuar a fazer poemas desse tipo e, por conseguinte, para continuar a ser o poeta piedoso que sempre foi, de modo a que, depois de morto, possa alcançar o supremo bem da fama póstuma. O ócio configura-se assim como um negócio que aparenta não sê-lo e um negócio que só dá lucro depois de morto o negociante. Ora, as últimas duas estrofes da ode I.1, um priamel que consiste na enumeração de várias vocações e que termina com a descrição do modo de vida que mais convém a Horácio, constituem aquela que me parece ser a melhor exposição da relação entre esse ócio e a imortalidade poética subsequente:

Me doctarum hederæ præmia frontium
Dis miscent superis, me gelidum menus
Nympharumque leves cum Satyris chori
Secernunt populo, se neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quodsi me lyricis vatibus inseres,
Sublimi feriam sidera vertice.

paradigmáticos de um modo de vida diametralmente oposto ao de Horácio, os quais servem ao poeta para explicar que todos os homens, por mais diferentes que sejam, obedecem às mesmas leis inimploráveis.

A mim a hera, prémio das sages fronte,
Aos supernos deuses me une,
A mim a fria mata e os coros das Ninfas
E dos Sátiros do povo me apartam,

Desde que Euterpe não afaste de mim suas túbias,
Nem Polímnia se recuse a afinar o bárbito de Lesbos;
E se me contares pois entre os vates líricos,
De cabeça erguida tocarei as estrelas. (*Od.*, I.1)

Ao explicar a Mecenas que aquilo que lhe interessa, acima de qualquer outra coisa, é ser reconhecido como um dos “vates líricos”, Horácio anuncia à partida (note-se que é a primeira das suas odes) o tipo de pessoa que considera ser e o projecto poético que tem em mente. Ainda que pareça considerar-se como alguém que vive apartado do povo e que se dedica à poesia lírica à maneira dos poetas gregos eólicos (o bárbito de Lesbos é uma referência explícita a Safo e Alceu), não deixa de ambicionar a hera que une o poeta aos “supernos deuses”. Horácio parece estar então convencido, desde o início, de que a vida ociosa é o meio pelo qual o poeta lírico pode atingir a celebridade. A sageza⁶⁷ de Horácio é equivalente à sua competência enquanto poeta e, portanto, aquilo por que merece a coroação, mas é também o atributo que lhe permite perceber qual o modo de vida que mais convém a quem é poeta: “a mim a fria mata e os coros das Ninfas / e dos Sátiros do povo me apartam”. Desde que possa preservar, através do favorecimento divino, a vida ociosa que lhe possibilite a dedicação à poesia (“Desde que Euterpe não afaste de mim suas túbias, / nem Polímnia se recuse a afinar o bárbito de Lesbos”), e desde que lhe reconheçam o talento (“e se me contares pois entre os vates líricos”), Horácio alcançará a imortalidade que pretende (“de cabeça erguida tocarei as estrelas”).

Se, na sua ode inaugural, Horácio faz depender a finalidade da sua poesia da verificação de algumas condições, a ode com que selaria o seu terceiro livro de odes, e com a qual cessaria a sua actividade de poeta lírico, proclama com regozijo o cumprimento dessa finalidade. Na ode III.30, como demonstrado no capítulo 1, Horácio declara-se orgulhoso das suas façanhas poéticas, afirma que “nem tudo de mim morrerá”, que “de mim grande parte / escapará a Libitina”, que “jovem para sempre crescerei / no louvor dos vindouros”, e pede à musa Melpómene que lhe cinja, por fim, os cabelos com “o délfico louro” (*Od.*, III.30). Quando, por isso, Horácio avisa Torquato, na ode IV.7, de que, depois de morto, “de volta não te há-de trazer a linhagem, Torquato, / nem a eloquência, nem a devoção” (*Od.*, IV.7), e que,

⁶⁷ O adjectivo que Horácio usa (*docta*) remete para um passo famoso da “Arte Poética” (*Ars*, 379-415), e do qual falarei adiante, no qual se defende que qualquer poeta que se preze deve juntar ao talento que possui aquilo que aprende.

por essa razão, deve aproveitar a vida enquanto pode, aquilo que tem em mente não é apenas a recomendação de que a vida deve ser vivida como Epicuro ensinava. O que Horácio está a tentar dizer, como noutras ocasiões, é que nem a linhagem, nem a eloquência (*facundia*) e nem mesmo a devoção (*pietas*) são moeda com que se possa comprar a imortalidade. Só uma vida dedicada ao ócio (é o ócio, no fundo, que Horácio recomenda a Torquato) pode salvá-lo das “infernais trevas” (*Od.*, IV.7), porque só através de uma vida ociosa pode alguém erigir monumentos duradouros, monumentos que “nem a inumerável série dos anos, // nem a fuga do tempo poderão destruir” (*Od.*, III.30) e pelos quais pode aquele que o erige continuar a existir depois de morto. O que a facúndia e a piedade podem, de facto, comprar é a boa vontade dos deuses. Com ela, deve o poeta aproveitar para cultivar o ócio de que precisa para continuar a ser poeta de maneira a transformar-se, depois de morto, em poeta laureado.

É, por isso, no mínimo insólito que, na ode em que Horácio melhor exhibe a convicção nessa transformação póstuma, a ode II.20, vaticine o seguinte: “o culto Ibero me há-de estudar” (*Od.*, II.20). Com efeito, Ricardo Reis veio a estudar Horácio, confirmando de algum modo o vaticínio. O que Horácio não vaticinou foi que o “culto Ibero” que haveria de estudá-lo como consequência da sua imortalização viria a repreender-lhe precisamente a tolice de achar que imortalizar-se é coisa que os mortais possam fazer. Na ode II.20, Horácio representa a transição da mortalidade para a imortalidade justamente através da transformação numa ave: “agora, agora mesmo, já rugosas peles em minhas pernas / se formam, e em cima numa ave branca / me vou transformando, pelos dedos e ombros / vão nascendo leves penas”. Uma vez munido de asas que “pelo líquido éter me levarão” (*Od.*, II.20), pode então escapar à morte: “não morrerei, nem me há-de aprisionar / a água do Estige”. É por Horácio acreditar nesta metamorfose e por se cansar para a conseguir, em suma, que Ricardo Reis o descompõe, como mostrei, na ode XX.

Admitindo que a tarefa censurada de juntar lenha para cumprir a vida não é outra que não a de fazer versos pelos louros, o comportamento de Horácio pode ser descrito através da imagem de uma “clepsydra que conta as horas de outros” (RR 103), como é descrito na ode de Julho de 1914 da qual a ode XX procede, precisamente porque, preferindo usar as horas para que os vindouros o venham a louvar, se converte em alguém mais preocupado em sobreviver à “fuga do tempo” (*Od.*, III.30) do que em aproveitá-lo antes que, de facto, fuja. É por esse motivo também que, na versão final da ode, Reis reprova todo o objectivo da folga cuja realização requeira que não se folgue: “para folgar não folgas” (RR 75). O lenhador que não folga para que possa vir a folgar, que se afadiga primeiro para que possa descansar depois, é assim como o poeta que, preocupado com as horas dos outros (ou seja, com a posteridade), não goza a sua hora. A descompostura é, até pela ênfase dada à folga, ou ao mau uso dela, de natureza epicurista, e o que Horácio deveria deixar à posteridade, na

opinião de Reis, era exemplos e não versos: “e, se legas, / antes legues o exemplo, que riquezas, / de como a vida basta / curta, nem também dura” (RR 75).

Se, para Horácio, o que deve ser sacrificado aos deuses em troca da vida ociosa é toda a espécie de riquezas, para Ricardo Reis o que importa depositar-se no altar sacrificial é, como se lê na ode “Segue o teu destino” (BNP 51-28r), datada de 1 de Julho de 1916, outra coisa: “deixa a dôr nas aras / como ex-voto aos deuses”. Votar a dor aos deuses, ao contrário do que acontece no caso do sacrifício executado por Horácio, não parece pressupor, de resto, nenhuma compensação futura; antes serve, como o denota sucintamente a última estrofe da mesma ode, para cumprir o objectivo estéril de imitar os deuses: “Mas serenamente / imita o Olympo / no teu coração. / Os deuses são deuses / porque não pensam” (RR 134). Cultivar o ócio, em Horácio, não serve para imitar os deuses, mas para se transformar, pela aquisição da imortalidade que os caracteriza, num deus depois de morto. Reis é, desse ponto de vista, um epicurista muito mais ortodoxo: não só não acredita na metamorfose em que Horácio parece acreditar como os seus deuses, ao contrário dos de Horácio, se caracterizam essencialmente por não fazerem uso do pensamento. Isso é tornado explícito, por exemplo, na relação de dependência entre a felicidade e a frugalidade divina que é apresentada nos primeiros dois versos de uma ode de 10 de Julho de 1920: “os deuses são felizes. / Vivem a vida calma das raízes” (RR 141)⁶⁸. O que Reis propõe, então, é que se viva imitando serenamente os deuses, ou seja, que não se pense e, por conseguinte, que não se aja senão pela própria acção. É também em função de deuses assim concebidos, e com a mesma frugalidade, que justifica a sua actividade poética na ode “Deixa passar o vento” (BNP 52-4r), de 12 de Setembro de 1916: “Consegui que d’esta hora / o sacrificial fumo / subisse até ao Olympo. / E escrevi estes versos / pra que os deuses voltassem” (RR 122). Ao contrário do que acontece em Horácio, para quem o sacrifício de escrever odes é uma forma de negociar com os deuses a concessão do ócio que lhe garanta a continuidade da sua actividade poética, a finalidade dos versos que Reis sacrifica aos deuses é o regresso deles.

Não obstante não ser muito claro em que consiste esse eventual regresso dos deuses, o que está aqui a ser posto em confronto são duas noções de piedade distintas. Para Horácio, como o demonstra incontestavelmente a ode I.34, os deuses devem ser louvados porque podem dar algo em troca. A palinódia em que essa ode consiste começa precisamente com a confissão de que fora epicurista no passado (“poucas e raras vezes louvei os deuses /

⁶⁸ A relação entre a felicidade divina e a vida frugal e despreocupada dos deuses é caracteristicamente epicurista. No livro I do *De Natura Deorum* de Cícero, Gallius Velleius, o epicurista da ocasião, afirma que é a noção de felicidade que os epicuristas possuem que determina a noção que estes fazem dos deuses: uma vez que acreditam que ela consiste na tranquilidade da mente e na desobrigação de todos os deveres (*Deor.*, I.xx.53), consideram que os deuses, aos quais corresponde a máxima felicidade possível, vivem em repouso e livres de qualquer ocupação (*Deor.*, I.xix.51). Concorda com esta visão Lucrécio, para quem é da própria natureza divina aproveitar a imortalidade em paz, longe dos assuntos humanos (*Rer.Nat.*, II.646-648), opinião que o leva a convencer-se de que os deuses vivem sem preocupações (*Rer.Nat.*, VI.58).

enquanto passeava versado numa louca filosofia”), mas que agora, precisamente por ter presenciado o poder dos deuses, tinha forçosamente de acreditar na sua existência (“agora, sou forçado a fazer-me à vela num rumo contrário, / e a retomar um caminho // abandonado.”). Apesar de Horácio declarar, na epístola I.4, que pertence ao rebanho de Epicuro (*Ep.*, I.iv.16), nesta ode afirma que deve louvar os deuses, pois é deles que depende a fortuna dos mortais. A noção de piedade de Horácio, pelo menos nas odes, é francamente tradicional: presta louvores aos deuses, neste caso ao compor as suas odes, para receber os favores deles. A noção de piedade de Reis, inversamente, é caracteristicamente epicurista: imita a auto-suficiência dos deuses para que, precisamente por essa imitação, eles possam regressar. É, aliás, no sentido em que aquilo que é imitado de algum modo regressa, no momento da imitação, que deve ser entendida a finalidade dos versos de Reis tal qual apresentada na ode anterior. Ao imitar os deuses, Reis comporta-se como eles se comportariam, pelo menos de acordo com a concepção epicurista, e fá-los regressar através desse comportamento.

Numa passagem de um texto (BNP 21-47r a 49r) em que defende que o paganismo é “simplesmente o conceito do universo que estabelece, acima de tudo, a existencia de um Destino implacavel e abstracto, a que homens e deuses estão igualmente sujeitos”, e abaixo do qual se encontram “a raça dos deuses e a dos homens, distintas em grau mas não em qualidade, ambas compostas por seres imperfeitos, ambas eivadas de injustiça e de capricho” (AM 191), António Mora apresenta sucintamente três noções de piedade compatíveis com essa mesma noção de paganismo:

O paganismo é isto, e d’isto derivam todas as formulas pagãs: a vulgar, que oferece sacrificios aos deuses e tenta propicial-os, pois que, não sendo melhores que nós, são todavia mais poderosos; a chamada epicurista, que, considerando que os deuses não curam de nós e o Destino é inhumano e indivino, acha que a vida não merece outra consideração que não um humilde estudo de como a poderemos passar com menos dor – pelo prazer intenso e breve, ou pelo longo equilibrio dos prazeres –; e a chamada estoica, que acha que ao homem compete, como homem, submeter-se ao Destino e aos Deuses; como deus virtual, ter o orgulho intellectual de conhecer a necessidade d’essa submissão.
(AM 191)

Pelo que foi sendo dito, parece relativamente fácil associar o comportamento de Horácio àquilo a que António Mora chama aqui a fórmula vulgar de paganismo. Ao contrário de Horácio, que “oferece sacrificios aos deuses e tenta propicial-os” (AM 191), Reis não compõe odes senão pela inconsequência disso. Ao fazê-lo, imita a serenidade, a frugalidade e

a auto-suficiência que caracterizam os deuses epicuristas⁶⁹, os quais “não curam de nós” (AM 191), como António Mora observa. Ao sugerir, agora na ode “É tão suave a fuga deste dia” (BNP 51-100v), que a única recompensa pela sua crença nos deuses é a dádiva de poder ser, por breves momentos, herdeiro da calma que os constitui, Ricardo Reis ajuda a legitimar esta explicação:

É tão suave a fuga d’este dia,
Lydia, que não parece que vivemos.
Sem duvida que os deuses
Nos são gratos esta hora,

E em paga nobre d’esta fé que usamos
Na exilada verdade dos seus corpos

⁶⁹ “A parte essencial da religião”, como E. R. Dodds observa a respeito das doutrinas filosóficas do período helenístico, “já não consiste em actos de culto, mas numa contemplação silenciosa do divino e no entendimento do parentesco do homem com ele” (Dodds, 1951: 240). Para um estóico, por exemplo, todas as preces são uma forma de meditação, uma ordem a si mesmo, um exercício espiritual que consiste em relembrar que se deve ter “o *daimón* interno afinado com a razão cósmica” (Algra, 2003: 175-176), como explica Keimpe Algra. Visto que a razão de cada um é concebida como parte da razão divina, a prece é dirigida à divindade interior e tem como finalidade o benefício que tal divindade interior lhe pode conceder. Não poderia, aliás, ser de outro modo, dado o determinismo pressuposto pela doutrina estóica. Uma vez que só faz sentido dirigir preces a entidades capazes de conceder algum benefício, quem quer que conceba o mundo como um lugar em que os acontecimentos externos estão predefinidos só pode dirigir preces às divindades que, de algum modo, puderem melhorar a pessoa que é. Toda a deprecação, para os estóicos, tem pois de ser autodeprecação. Como Keimpe Algra acrescenta, a relação entre o homem e os deuses deixa, portanto, de ser “uma relação entre o homem e um ‘dador de dádivas’ externo” e passa a ser “uma relação que foi internalizada” (Algra, 2003: 176). É isso que Séneca defende, numa das *Cartas a Lucílio*: “Não é preciso elevar as mãos ao céu nem pedir ao ministro do culto que nos deixe formular votos ao ouvido da estátua do deus, como se assim nos fosse mais fácil sermos atendidos: a divindade está perto de ti, está contigo, está dentro de ti! É verdade, Lucílio, dentro de nós reside um espírito divino que observa e rege os nossos actos, bons e maus; e conforme for por nós tratado assim ele próprio nos trata. Sem a divindade ninguém pode ser um homem de bem; ou será que alguém pode elevar-se acima da fortuna sem auxílio divino? As decisões grandiosas e justas, é a divindade que as inspira. Em todo o homem de bem, qual seja o deus, ignora-se, mas existe um deus!” (*Ep.Luc.*, XLI.1-2). Uma vez que, na opinião de Séneca, a divindade “nada possui mas tudo concede, como ser desinteressadamente benéfico” (*Ep.Luc.*, XCV.48), fazer oferendas aos deuses não é com certeza o modo apropriado de nos relacionarmos com eles. Pelo contrário, tal relação passa simplesmente por acreditar neles, reconhecer-lhes a majestade e imitar a bondade que os define: “Se queres ser agradável aos deuses”, diz Séneca a Lucílio, “sê tu próprio bom! Prestar-lhe-ás culto em abundância se te limitares a imitá-los” (*Ep.Luc.*, XCV.50). Ainda que tão pouco tradicional como no caso estóico, a noção de piedade epicurista é muito diferente da noção estóica. Se, como Pierre Hadot observa, “os deuses de Epicuro são as projecções e as encarnações do ideal de vida epicurista”, e passam a vida a “aproveitar a sua perfeição e o prazer puro de existirem, sem necessidades nem preocupações, na mais agradável das companhias” (Hadot, 2002: 121), tais deuses não intervêm no mundo e, por conseguinte, nada podem conceder aos homens. Se assim é, a acção piedosa não é aquela que espera os favores divinos consequentes, mas aquela que se cinge à contemplação absolutamente desinteressada do esplendor dos deuses. Como argumenta Lucrécio, a piedade não consiste na participação em cerimónias religiosas nem nas súplicas ou nos sacrifícios que se fazem, mas em ser capaz de encarar tudo com tranquilidade (*Rer.Nat.*, V.1194-1203), ou seja, em agir como se fosse um deus. Se os deuses agraciam os homens que são como eles (*Vid.*, X.124), como é dito na carta a Meneceu, citada por Diógenes Laércio, a mais piedosa das atitudes, de acordo com o epicurismo, é portanto imitar a vida livre de cuidados e absolutamente auto-suficiente dos deuses.

Nos dão o alto premio
De nos deixarem ser

Convivas lucidos da sua calma,
Herdeiros um momento do seu jeito
De viver toda a vida
Dentro d'um só momento

D'um só momento, Lydia, em que afastados
Das terrenas angustias recebemos
Olympicas delicias
Dentro das nossas almas.

E um só momento nos sentimos deuses
Immortaes pela calma que vestimos
E a altiva indiferença
Ás cousas transitorias.

Como quem guarda a c'roa da victoria
Estes fanados louros de um só dia
Guardemos para termos,
No futuro enrugado,

Perenne á nossa vista a certa prova
De que um momento os deuses nos amaram
E nos deram um'hora
Não nossa, mas do Olympo. (RR 113)

Se, na ode anterior, Reis declara que escreveu versos “pra que os deuses voltassem” (RR 122), nesta ode a gratidão dos deuses pela crença de Reis na sua existência, expressa evidentemente em qualquer das suas ações inconsequentes, é paga através do “alto premio / de nos deixarem ser // convivas lucidos da sua calma” (RR 113). As horas, sejam elas passadas a escrever versos, a colher flores ou a fazer outra coisa qualquer, são sacrificadas à imitação dos deuses, e a única coisa que Reis recebe em troca é a possibilidade de conviver, ainda que permanecendo lúcido, na calma deles. A essência desses deuses está justamente em “viver toda a vida / dentro d'um só momento”, e é essa essência divina que Reis herda, por um momento, ao imitá-los. As “olympicas delicias” que os mortais recebem dentro das suas almas por ficarem momentaneamente “afastados / das terrenas angustias” são a “calma que vestimos / e a altiva indiferença / ás cousas transitórias” que caracterizam os deuses epicuristas, e recebê-las implica, ainda que por um só momento, a possibilidade de nos

sentirmos deuses. Os versos de Reis aspiram, portanto, a fazer regressar os deuses porque, não tendo outro objectivo que não o de imitá-los, permitem a Reis conviver com os deuses, experimentar a calma e a indiferença deles e, por conseguinte, adquirir a condição divina por um instante.

Ao contrário de Horácio, a quem interessa ser coroado de louros pela sua poesia, a única recompensa que interessa a Reis são “estes fanados louros de um só dia” (RR 113). Ao contrário também de Horácio, para quem os louros são a prova do reconhecimento alheio, interessa a Reis guardar tais louros apenas para que na velhice (“no futuro enrugado”) possa ter “a certa prova / de que um momento os deuses nos amaram / e nos deram um’hora / não nossa, mas do Olympo”. Esta indiferença a respeito de cabeças laureadas é, de resto, idêntica àquela que é exibida na ode IX do Livro I, ou, talvez de modo mais flagrante, numa versão mais antiga dela, datada de 12 de Junho de 1914 (BNP 51-3r): “Coroae-me de rosas! / Coroae-me em verdade / de rosas! // Quero toda a vida / Feita d’esta hora / breve. // Coroae-me de rosas / e de folhas de hera, / e basta!” (RR 98)⁷⁰. Se a piedade de Horácio serve para obter algo com o qual possa mais tarde garantir a perenidade, a de Reis serve tão-só para receber, ainda que brevemente, o amor dos deuses e para que, mais tarde, possa ter a certeza de que foi por eles amado. O primeiro faz odes em troca do ócio com que possa continuar a fazê-las até que isso o immortalize; o segundo faz odes em troca de um momento de amor dos deuses e de uma prova futura desse amor.

Esta postura é absolutamente coincidente com a postura que subjaz à ideia de que não são as riquezas que os poetas devem legar à posteridade, como Horácio pretende, mas os exemplos “de como a vida basta / curta” (RR 75), para voltar de novo à ode XX, e absolutamente coincidente, de resto, com a importância dos bons exemplos para os epicuristas⁷¹. Como Marco Aurélio o assegurava, fazia parte dos deveres epicuristas ter sempre

⁷⁰ A ode IX do Livro I, publicado em 1924 na *Athena*, é igualmente composta por três estrofes, mas não permite perceber tão facilmente que, para Reis, a importância de ser coroado não reside no sinal de reconhecimento futuro mas na própria coroação: “Coroae-me de rosas, / Coroae-me em verdade / de rosas – // Rosas que se apagam / em frente a apagar-se / Tam cedo! // Coroae-me de rosas / e de folhas breves. / E basta.” (RR 68). Há ainda uma terceira versão da ode, também de 12 de Junho de 1914 (BNP 51-10r), composta por quatro estrofes, a qual alude, ao contrário das duas versões anteriores, a um modo pagão de se relacionar com o tempo e à importância dos sentimentos brandos: “Coroae-me de rosas. / Coroae-me em verdade / de rosas. // Quero ter a hora / Nas mãos pagamente / e leve, // Mal sentir a vida, / Mal sentir o sol / sob ramos. // Coroae-me de rosas / e de folhas de hera / e basta.” (RR 97)

⁷¹ Apesar de a acção de influenciar alguém pelo exemplo ser coisa cuja importância os estóicos não negligenciavam, como o demonstra uma passagem do *Manual* de Epicteto na qual é recomendado que se ensine os amigos a falar apropriadamente através do exemplo que se lhes der (*Ench.*, XXXIII.3), seguir bons exemplos parece ser essencialmente um preceito epicurista. Serve igualmente a este argumento uma versão um pouco diferente, e decerto anterior, dos quatro versos em causa da ode XX. Na versão da ode publicada na *Athena* em 1924, os versos 9 a 12 são os seguintes: “para folgar não folgas; e, se legas, / antes legues o exemplo, que riquezas, / de como a vida basta / curta, nem também dura” (RR 75). Estes quatro versos não fazem parte de nenhuma das duas variantes da versão original da ode XX, de Julho de 1914, pelo que terão sido acrescentados aquando da preparação do Livro I, algures no final de 1923. A versão original destes quatro versos encontra-se no mesmo manuscrito

em mente o exemplo de um dos sábios antigos que tivesse vivido virtuosamente (*Med.*, XI.26). O mesmo preceito, aliás atribuído ao próprio Epicuro, é citado por Sêneca numa das *Cartas a Lucílio*: “devemos eleger um homem de bem como modelo e tê-lo sempre diante dos olhos, de modo a vivermos como se ele nos observasse, a procedermos como se ele visse os nossos actos” (*Ep.Luc.*, XI.8). Noutra carta, o modelo de homem que se deve ter como supervisor de todas as acções é o próprio Epicuro, e Sêneca explica a necessidade do mesmo através da utilidade que há em “termos acima de nós um mestre, alguém cuja aprovação procuremos, alguém que, por assim dizer, participe dos nossos pensamentos”. Para Sêneca, é importante “viver como se estivéssemos sempre perante o olhar de algum homem de bem” porque “a solidão é conselheira de todos os vícios” (*Ep.Luc.*, XXV.5). Os bons exemplos, como aliás a amizade⁷², são assim uma forma de protecção. Ao condenar os versos de Horácio por legarem riquezas e não exemplos, na ode XX, Ricardo Reis não só denuncia a noção de piedade antiquada por que se rege o poeta latino como autoriza a pensar, portanto, que faltava a Horácio o que não pode faltar a um mestre.

Um alegado mestre que afinal se dedica mais ao negócio do ócio do que propriamente ao ócio que negocea, que mais lega riquezas do que exemplos, é um alegado mestre que, de acordo com a ortodoxia epicurista, merece menos a imitação do que a condescendência. Se Horácio não era exemplo a seguir, se não servia, pois, para proteger dos perigos da solidão, como os grandes mestres, só com muita imprecisão se pode falar do heterónimo pessoano como discípulo de Horácio. Da acusação de que Horácio não é exemplo para ninguém segue-se, naturalmente, que não o seja para Reis. Afirmar, por isso, que “Ricardo Reis é um poeta moderno com um Horácio lá dentro” (Pizarro, 2013: 90), como o faz Jerónimo Pizarro,

(BNP 51-21r) da versão original da ode “O mar jaz. Gemem em segredo os ventos”, abaixo dela, e difere da versão utilizada na ode XX apenas nos últimos dois versos (aparecem à margem, aliás, os dois versos que Reis acabaria por utilizar em lugar desses): “para folgar, não folgas, e, se legas, / antes legues o exemplo, que riquezas, / de como a curta vida / trabalhos não merece” (BNP 51-21r). Embora a ideia me pareça a mesma nas duas versões, é apresentada de modo mais claro nesta. O exemplo a legar, agora manifestamente epicurista, é o de que a vida, precisamente por ser curta, deve ser passada a folgar, não a trabalhar.

⁷² Para Pierre Hadot, “a amizade, na escola epicurista, era o caminho privilegiado para a transformação pessoal” (Hadot, 2002: 123). Ao discutir a noção de amizade, Torquato (o epicurista que toma a palavra no primeiro livro do *De Finibus Bonorum et Malorum* de Cícero) sugere justamente que uma vida solitária e sem amigos está repleta de perigos (*Fin.*, I.xx.66), razão pela qual a amizade é a melhor protecção que podemos ter no curto intervalo da vida (*Fin.*, I.xx.69). A amizade também é muito importante para os estóicos, mas por razões diferentes. Ao contrário do que aconteceria com o epicurismo, os estóicos tinham o objectivo de educar toda a comunidade em que estavam inseridos. Acreditando que os particulares estão ligados entre si, que em tudo há uma porção da Razão Cósmica, os estóicos tinham de acreditar também na existência de um dever moral comum. É por isso que o estóico deve tomar conta de si, mas também de toda a gente em geral. Para Marco Aurélio, por exemplo, o estóico é essencialmente um bicho de comunidade: uma vez que cada criatura deve agir em conformidade com o que a sua constituição requer, criaturas desprovidas de razão devem servir para o bem-estar das criaturas racionais e criaturas racionais devem servir para o bem-estar umas das outras. O princípio determinante da constituição do homem é assim a preocupação com o bem dos outros (*Med.*, VII.55). Enquanto para um epicurista a amizade é uma forma de proteger o indivíduo dos vícios da solidão e, portanto, um meio para a obtenção daquela que deve ser a finalidade da vida, para um estóico coincide com a própria finalidade da vida.

seguindo uma tradição crítica afinal imprecisa, não ajuda a perceber o que há para perceber acerca da obra que deixou.

III. Um Horácio Grego que escreve em Português

Sobrevém do que ficou dito até aqui que a relação de Reis com Horácio, ao contrário do que sempre se fez crer, é tudo menos pacífica. Do facto de a figura de Horácio ser importante para o fabrico das odes de Reis não se segue senão a trivialidade de sê-lo, pelo que cingir-se a reparar nela tem tanto interesse como não o fazer. O que verdadeiramente compete a quem repara em tal não é a estupefacção que resulta de identificar presenças horacianas na obra de Reis, nem tão-pouco o é a conjectura que normalmente se lhe segue de entender tais presenças como provas irrefutáveis de influência. Não rejeitando a importância de Horácio para Reis, não creio que ela se explique sem que se tente perceber de que modo o primeiro é recebido e modulado pelo segundo. A estupefacção e a conjectura não chegam, portanto. O argumento que se segue tratará de comprová-lo.

A leitura das odes I e XX do Livro I de Ricardo Reis que propus anteriormente tem por implicação irrecusável que Reis principie e conclua esse livro a protestar com Horácio. Ainda que a decisão de começar e acabar o livro com essas odes não tenha sido peremptória⁷³, não será, por isso, disparatado presumir que a confrontação com o poeta latino que a ambas subjaz constituísse um importante princípio organizador do Livro I⁷⁴, se não mesmo o fulcro daquilo que era suposto tornar manifesto na sua primeira aparição pública. Sendo que nove

⁷³ Como referido anteriormente, Reis pensara em fechar o livro com esta ode apenas a partir da terceira das seis fases do projecto de publicação do Livro I (BNP 48G-19r). Quanto à ode I, só ocupou a primeira posição a partir da quinta fase (BNP 48G-19v).

⁷⁴ Que o ânimo anti-horaciano constitua um importante critério de organização do livro não invalida que outros critérios não possam explicar a ordem das odes publicadas. Identifico dois, porventura até mais evidentes que o anterior. Em primeiro lugar, o grau de complexidade e de subtilidade, mais elevado nas odes que correspondem à segunda metade do livro. À excepção talvez da ode I, e porque, nesse caso, o critério terá sido temático (a ode ser sobre Horácio e imortalidade), as primeiras dez odes são notoriamente mais simples do que as últimas dez. São-no, possivelmente, porque nelas se incluem algumas das primeiras odes escritas pela mão de Ricardo Reis, odes nas quais a personalidade do poeta ainda não estava inteiramente vincada e odes em que, nitidamente, a audácia técnica fica aquém do que se encontra em odes mais tardias. Inversamente, as dez últimas odes fazem todas parte das vintes odes em que consistiu a primeira fase do projecto (BNP 48G-18r), fase essa em que predominavam, de modo inequívoco, odes escritas em finais de 1923. Aceitando-se a diferença de complexidade entre as duas metades do livro, é talvez possível afirmar que um dos critérios organizadores terá sido o de mostrar o contraste entre um Ricardo Reis inicial, até pouco hábil, em certas odes, e um Ricardo Reis mais desenvolvido, tecnicamente muito proficiente e capaz de executar torções sintácticas extraordinárias sem perder o domínio do pensamento e do ritmo. O segundo critério, por seu turno, é estritamente formal. As odes colocadas em posição ímpar não obedecem a um desenho estrófico único, mas as dez odes colocadas nas posições pares são, todas elas, de desenho alcaico, ou seja, odes compostas por estrofes heterométricas constituídas por dois decassílabos seguidos de dois hexassílabos (sobre a diferença sobretudo entre estrofes de desenho alcaico e estrofes de desenho sáfico, nas odes de Reis, cf. Bélkior, 1982: 50-61). É ainda digno de nota, a propósito deste segundo critério, observar que a ordem das vintes odes na primeira fase obedecia já, de algum modo, a um critério semelhante, visto que as oito odes alcaicas pensadas para essa primeira fase ocupam precisamente as primeiras oito posições.

das vinte odes do Livro I são datadas de Outubro, Novembro e Dezembro de 1923, (é ainda muito provável que várias das outras onze odes sejam dessa altura, como explicado em nota no capítulo anterior), e que muitas dessas nove odes são as versões definitivas de odes escritas anteriormente, é plausível assumir que as odes I e XX, das quais se conhecem versões anteriores (de 1921 e 1914, respectivamente), tenham igualmente sido trabalhadas no final de 1923. Se, enquanto compunha e recompunha as odes que viria a inserir na publicação, Reis tiver tido sempre essa confrontação em mente, como parece, é ainda legítimo pensar que é a figura censurável de Horácio que norteia todo o Livro I⁷⁵ e, porventura, a figura censurável da qual se singulariza, por manifesto contraste, o próprio Ricardo Reis enquanto poeta.

Se descompor repetidamente aquela que, para a maioria dos críticos, é a principal fonte de inspiração de Ricardo Reis é tão pertinente como estou a tentar mostrar, Horácio foi realmente decisivo na formação do heterónimo, mas de uma maneira muito diferente daquela que vulgarmente se julga. A meu ver, foi-lhe útil, acima de tudo, para se singularizar. Afrontando-o, Reis ter-se-á compreendido melhor; definindo-o com detalhe, ter-se-á definido a si próprio por contraste. Denunciar o disparate em que consiste agir em função dos benefícios futuros, uma das práticas mais comuns na poesia de Ricardo Reis, foi o tique que adquiriu como consequência dessa afronta. Sempre que o emprega, portanto, aponta para aquilo que o distancia de Horácio. Veja-se, a título de exemplo, a ode “Quantos gosam o goso de gosar” (BNP 52-19r), datada de 9 de Outubro de 1927:

Quantos gosam o goso de gosar

Sem que gosem o goso, e o dividem

⁷⁵ Apesar de flagrante nas odes I e XX, a presença de Horácio no Livro I verifica-se noutros lugares desse mesmo livro. Antes de mais, é explicitamente invocado pelo nome próprio na terceira estrofe de uma versão variante da ode VI (BNP 51-19r): “Com versos já longínquos em que Horacio / ou mais classicos gregos acceitavam / a vida por dos deuses / sem mais preces que a vida” (RR 109). Mais importante, contudo, é a sua presença na ode XVII, na qual se repete o argumento que Reis usara para descompor Horácio na ode XX (e a qual facilmente se pode entender como encerrando uma versão alternativa dessa mesma descompostura). A versão final da ode XVII, aliás redigida no mesmo bifólio que a versão final da ode I (BNP 51-34), é a seguinte: “Não queiras, Lydia, edificar no espaço / que figuras futuro, ou prometter-te / amanhã. Cumpre-te hoje, não sperando. / Tu mesma és tua vida. / Não te destines, que não és futura. / Quem sabe se, entre a taça que esvazias, / e ella de novo enchida, não te a sorte / interpõe o abysmo?” (RR 73). O conselho que é dado a Lydia nesta ode é, como se vê, idêntico àquele que é dado a Horácio na ode XX: deve aproveitar exclusivamente o presente, não projectando sequer o futuro, porque a vida é curta e a morte imprevisível. Ainda que a Lydia a quem a ode é dirigida fosse já a interlocutora de Reis na versão inicial da ode (BNP 51-37r), e essa opção passe para a versão final e acabe por ser mantida aquando da publicação no Livro I, é notório que Reis hesitou. Tal opção aparece riscada, no manuscrito da versão final (BNP 51-34a), surgindo acima dela três alternativas: “Cassio”, “Lívio” e “ínvio” (RR 238; BNP 51-34a). Além de qualquer uma destas alternativas demonstrar que Reis pensou em trocar uma interlocutora por um interlocutor, demonstra ainda que pensou em trocá-la justamente pelo “ínvio” que repreende na ode XX. Diga-se, de resto, que a ode “Quero versos que sejam como joias”, com cuja análise comecei este capítulo, é datada de 5 de Agosto de 1923. Ainda que essa ode, na qual Horácio é invocado, não tenha sido incluída no Livro I (e não conste de nenhum dos projectos de publicação), foi escrita numa altura em que a admoestação de Horácio se tornava um dos principais tópicos do livro em preparação.

Entre elles e o verem
Os outros que elles gosam.
Ah, Lydiá, os trajos do gosar omite,
Que o gozo é um, se é nosso, nem o damos
Aos outros como premio
De verem nosso gozo.
Cada um é elle só, e se com outros
Gosa, dos outros gosa, e não para elles.
Apprende o que te ensina
Teu corpo, teu limite. (RR 158)

A ideia com que a ode termina, a de que o limite do corpo de cada um é o critério fundamental da acção, permite inferir que nada que exceda esses limites é propriamente benéfico. É na última estrofe, de resto, que está contida a lição prática que Reis dá a Lydiá, a de que o prazer é individual. De acordo com esta perspectiva, só aproveita convenientemente tudo o que há para aproveitar quem restringe as suas acções à busca daquilo que propicia prazer. Mesmo quando a origem do prazer é uma relação qualquer “com outros” (uma relação sexual, por exemplo) o que interessa é agir em função do prazer que se extrai da acção, não em função do prazer que tal acção propicia aos outros. Há uma diferença clara, estipulada logo na primeira quadra, entre o gozo propriamente dito e o gozo que há em ver o gozo reconhecido pelos outros. O que Reis parece estar a defender é que, ao buscarem o gozo que há no reconhecimento de que gozam, os segundos não aproveitam o gozo genuinamente. Tal diferença é explorada na segunda quadra através de uma metáfora sartorial. Ao recomendar que Lydiá omita “os trajos do gosar”, o que Reis está a sugerir é que o gozo não é coisa que, vestida a preceito, se deva mostrar aos outros. Por outras palavras, o gozo serve para ser gozado, não para engalaná-lo de modo a que seja gozado por outros. É por isso que repudia o gozo que é dado “aos outros como premio / de verem nosso gozo”. Pese embora a eventual conotação sexual da palavra “gozo”, e o eventual contraste entre a satisfação sexual e o desejo amoroso que dela se segue, é admissível que Reis esteja, uma vez mais, simplesmente a sugerir que é preferível agir em função do gozo do momento do que em função de qualquer gozo futuro⁷⁶. Gozos trajados equivalem, neste sentido, a todo o tipo de comportamento que vise um gozo despido no futuro, sendo por isso perda de tempo. É mais ou menos isto que é dito na ode “Domina ou cala. Não te percas dando” (BNP 51-78r), datada de 27 de Setembro de 1931:

Domina ou cala. Não te percas, dando

⁷⁶ No soneto XVI dos 35 *Sonnets*, Pessoa disserta acerca da distinção entre o prazer que se goza e o prazer de lembrar esse prazer antes gozado, e conclui algo muito semelhante: “Alas! All this is useless, for joy’s in / enjoying, not in thinking of enjoying” (PI-I 74).

Aquillo que não tens.
Que val o Cesar que serias? Gosa
Bastar-te o pouco que és.
Melhor te acolhe a vil choupana dada
Que o palacio devido. (RR 170)

Agir em função de um benefício futuro, de uma glória futura qualquer, por exemplo, é tempo perdido. É sempre preferível, de acordo com Reis, agir em função do César que se é, ainda que não se seja César, do que em função de um “César que serias”. A cada instante, há apenas duas acções às quais dar escolha: agir ou não agir, dominar ou calar. Projectar a acção futura é sempre pior do que cumprir a acção presente porque esta comporta sempre um certo prazer; mesmo quando as circunstâncias justificam a inacção, há gozo em bastarmo-nos o pouco que somos. Como é dito no último dístico, “a vil choupana dada” constitui melhor acolhimento do que o mais sumptuoso dos “palácio[s] devido[s]”, e é esse acolhimento, esse pequeno prazer actual, que deve ser aproveitado. O amor e a glória, os prazeres futuros cuja busca Reis parece declinar, respectivamente, nas duas odes que acabei de analisar, são objecto de repúdio simultâneo na ode “Grinalda ou coroa” (BNP 52-27r), de 19 de Novembro de 1933:

Grinalda ou coroa
É só peso posto
Na frente antes limpa.

Grinalda de rosas,
Coroa de louros,
A frente transtornam.

Que o vento nos possa
Mexer nos cabelos,
Refrescar a frente!

Que a frente despida
Possa reclinar-se,
Serena, onde durma.

Chloe! Não conheço
Melhor alegria
Que esta frente lisa. (RR 179)

Enquanto perífrases do amor e da glória, “grinaldas de rosas” e “coroas de louros”⁷⁷ são transtornos cujo peso “na frente antes limpa” deve ser evitado. Como antes, é despido que Reis se sente realmente confortável. A “frente lisa” é a “melhor alegria” que Reis conhece porque, sem os acessórios das grinaldas e das coroas, melhor a acaricia e refresca o vento e mais serenamente a reclina para dormir. Quanto mais despido de amores e de glórias – parece ser esta a mensagem a conservar – mais prazer e mais repouso se tem. Tal como na ode XX do Livro I, o que parece estar em causa em cada uma das três odes que acabo de comentar é o contraste entre aqueles que se esforçam para que possam folgar e aqueles cuja vida se caracteriza pela folga perpétua. À formiga e à cigarra deste contraste, como continuarei a propor, é possível dar nome próprio: Horácio e Reis, respectivamente. Na fábula que os dois protagonizam, porém, não é a formiga que repreende a cigarra, como contou Esopo, nem é o exemplo da formiga que deve ser copiado.

Se afrontar a formiga que Horácio é e a distância que resulta dessa afronta são tão importantes para a formação da cigarra que Ricardo Reis quer ser, tal afronta e tal distância terão com certeza começado a ser cultivadas muito antes da concepção do Livro I, onde manifestamente parecem verificar-se. Ora, não tem sido esquecido, quase sempre para lembrar a dívida de Reis para com Horácio e a perspicácia de quem repara nela, que Mário de Sá-Carneiro, ao receber as primeiras odes do heterónimo em Paris, desde logo reparou no aspecto horaciano delas. A carta em que Sá-Carneiro acusa a recepção dessas odes é de 27 de Junho de 1914, e nela dá conta de ter recebido, pelo menos, 11 odes de Reis. Apesar de não ser possível saber ao certo quantas odes Pessoa enviou a Sá-Carneiro, e quais, é possível fazer algumas conjecturas. É sabido, pela resposta de Sá-Carneiro, que as odes estavam numeradas, que as suas preferidas foram a primeira, a segunda, a terceira, a sexta, a oitava e a décima-primeira, que a primeira contém “qualquer coisa de muito grande, de muito novo – na sua simplicidade e no seu classicismo”, que a segunda, aquela que Sá-Carneiro mais destaca, era a ode “Os deuses desterrados”, e que a terceira era “tão pequenina, tão graciosa” (Sá-Carneiro, 2001: 115). Na carta seguinte, de dia 28, acrescenta ainda que gostou também da nona ode, considerando-a “impregnada esbatidamente de suavidade azul” (Sá-Carneiro, 2001: 117).

De acordo com estes dados, não é talvez absurdo sugerir que a ordenação das odes enviadas a Sá-Carneiro no final de Junho de 1914 coincida com a ordenação das últimas doze

⁷⁷ Nas odes de Reis, as diferentes flores e folhagens são muitas vezes usadas metonimicamente. Assim, as rosas referem-se quase sempre ao amor, como os louros se referem quase sempre à glória. Um bom exemplo é o da ode “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando”, pois o “louro Flacco”, como explicado anteriormente, é especificamente o Horácio laureado. De igual modo, ao tentar justificar que nada do que se obtém em vida se conserva depois da morte, na ode “Não tenhas nada nas mãos”, Reis usa as folhas do loureiro para sustentar que a glória que elas representam metonimicamente é irrelevante quando se morre: “que throno te querem dar / que Atropos t’o não tire? // Que louros que não fanem / nos arbitrios de Minos?” (RR 90)

odes da primeira versão do “Projecto de 1914” (BNP 48G-20r), a mesma ordenação, de resto, que se verifica em cinco folhas (BNP 51-9r a 13r) que contêm as primeiras onze dessas doze odes dactilografadas e numeradas de 1 a 11⁷⁸. De facto, a primeira ode dessa ordenação (a ode “Mestre, são plácidas”) é a mais simples, pelo menos em termos métricos, de todas as odes que Reis escreveu (é constituída por 48 tetrassílabos dispostos em 8 sextilhas); de facto, a segunda ode dessa ordenação é a ode “Os deuses desterrados”; de facto, a terceira ode dessa ordenação (a ode “Coroae-me de rosas”) é a mais pequena delas; e, de facto, a nona ode dessa ordenação (a ode “Vem sentar-te comigo, Lydia, á beira do rio”) não só invoca a cor azul através das imagens do rio e do mar como sugere suavidade do princípio ao fim (nos versos 22 e 31, aliás, essa suavidade é sugerida pelo verbo “suavizar” e pelo adjectivo “suave” [RR 99]). Se aquilo que Sá-Carneiro recebeu em Paris em Junho de 1914 foi o equivalente àquilo que se encontra nessas cinco folhas dactilografadas, como estou a sugerir, é à luz dessas onze odes (“Mestre, são plácidas”, “Os deuses desterrados”, “Coroae-me de rosas”, “O deus Pan não morreu”, “De Apollo o carro rodou pra fora”, “A palidez do dia é levemente dourada”, “Ao longe os montes teem neve ao sol”, “Não tenhas nada nas mãos”, “Vem sentar-te comigo, Lydia, á beira do rio”, “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” e “Só o ter flores pela vista fóra”) que deve ser analisado o seu comentário:

Admiráveis meu querido Poeta as odes do Ricardo Reis. Conseguiu realizar uma ‘novidade’ clássica, horaciana. Pois tal é a impressão que elas me deixaram. Não sei porquê, contêm elementos novos – entanto são clássicas, pagãs. E deixe-me dizer-lhe:

⁷⁸ Essa primeira versão do projecto de publicação das odes de Reis, aquilo a que Luiz Fagundes Duarte chama o “Projecto de 1914”, apresenta 36 odes (BNP 48G-20r): as primeiras odes são as que escreveu em Setembro e Outubro; seguem-se depois as odes escritas em Julho e Agosto; e, finalmente, as últimas doze são as odes mais antigas, todas elas escritas em Junho (a tinta usada nestas últimas doze é, aliás, diferente, pelo que não terão sido listadas na mesma altura das restantes vinte e quatro). As onze primeiras destas doze odes (da vigésima quinta à trigésima quinta) encontram-se dactilografadas e numeradas de 1 a 11, mantendo a ordem entre elas, num conjunto de cinco folhas (BNP 51-9r a 13r). Significa isto que, das 15 odes datadas de Junho de 1914, Pessoa só não copiou quatro: a ode “Neera, passemos junctos”, aquela que, na primeira versão do projecto (BNP 48G-20r), aparecia na última posição, e as odes “Pobres de nós que perdemos quanto”, “Diana através dos ramos” e “Quando Neptuno houver alongado”, que se encontram no rosto e no verso do mesmo documento (BNP 52-1) e com data de 16 de Junho. A numeração que acompanha estas onze odes não só faz supor que esses dactiloscritos são anteriores à primeira versão do projecto como faz supor que Pessoa as tenha copiado numa altura em que ainda não tinha muito mais odes elegíveis para o efeito. Diga-se, aliás, que tais dactiloscritos, não obstante apresentarem odes em alguns aspectos diferentes das odes originais, respeitam boa parte da ordenação que se verifica nos manuscritos originais: as duas primeiras odes (as odes “Mestre, são plácidas” e “Os deuses desterrados”) foram originalmente escritas no rosto e no verso da mesma folha (BNP 51-1r); a terceira e a quarta (as odes “Coroae-me de rosas” e “O deus Pan não morreu”) foram originalmente escritas na mesma página (BNP 51-2r); a décima e a décima-primeira (as odes “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” e “Só o ter flores pela vista fóra”) foram originalmente escritas no rosto do mesmo bifólio (BNP 51-6), no qual figura também a sétima (a ode “Ao longe os montes teem neve ao sol”) e no verso do qual figura ainda a oitava (a ode “Não tenhas nada nas mãos”). Se acrescentarmos a tudo isto a coincidência entre aquilo que são as primeiras três odes desses dactiloscritos e a descrição que Sá-Carneiro faz delas, como explicado no corpo do texto, é difícil não ceder à tentação de imaginar que Pessoa as tenha copiado exactamente na altura em que as enviou para Paris, e talvez até para esse fim.

uma maravilha de impessoalidade, pois se no Caeiro ainda resumava de vez em quando Mestre Fernando Pessoa, o mesmo não sucede nos versos do Reis. Eles, sendo Seus na beleza, no génio – são bem dele no conjunto. A primeira estrofe, logo, da 1ª ode é qualquer coisa de muito grande, de muito novo – na sua simplicidade e no seu classicismo. Horácio multiplicado por alma não poderíamos chamar ao Ricardinho Reis? (Sá-Carneiro, 2001: 115)

Quando comparadas com o resto da produção de Reis, as onze odes em causa são francamente imaturas. Em termos estilísticos, não há ainda o rigor horaciano que viria a notar-se depois: além de haver descuidos de natureza métrica, com várias odes com versos mal medidos, como nota Richard Zenith (Zenith, 2014: 32), há também tipos de verso pouco ou nada usados mais tarde (tetrassílabos e heptassílabos, principalmente), assim como há também várias odes compostas por estrofes isométricas. Na produção posterior, predomina a quadra heterométrica alcaica ou sáfica (respectivamente, dois decassílabos seguidos de dois hexassílabos e três decassílabos seguidos de um hexassílabo), muito mais parecida com a estrofe privilegiada por Horácio. Sintacticamente, não há ainda a complexidade que se regista em odes mais tardias, nem se verificam ainda os hipérbatos arrojados que tantas dificuldades de leitura impõem⁷⁹. Não obstante o pronunciamento de Sá-Carneiro, as primeiras odes de Reis eram assim, em termos estritamente formais, muito pouco horacianas⁸⁰.

Ao mesmo tempo que a maturação de Reis fez com que aprendesse a ser formalmente igual a Horácio, aprendendo os truques sintácticos e as medidas herdadas dos líricos gregos que o poeta latino tinha para lhe ensinar, fez com que aprendesse a ser diferente dele no que diz respeito aos assuntos a que se dedica. De um modo geral, as suas odes mais maduras não versam sobre os banquetes ou sobre aquilo que os constitui (o amor, o vinho e a música), ou versam sobre isso apenas marginalmente; também não versam sobre o ofício de poeta ou sobre ambições literárias, salvo algumas excepções que, como já demonstrei, têm levado os críticos a treslê-las; e não há entre elas quaisquer hinos aos deuses. Não se pode dizer, em

⁷⁹ Um excelente exemplo destes hipérbatos, cujo “uso constante”, segundo Luís de Oliveira e Silva, se repercute numa “distorção sintáctica regressiva” que vem reforçar o “arcaísmo morfológico” (Silva, 1985: 112-113) de Reis, encontra-se nos últimos três versos da ode XI do Livro I, a ode não-datada “Temo, Lydia, o destino. Nada é certo”: “cegos, receemos, / E a parca dada vida antemponhamos / Á novidade, abysmo” (RR 69). O segundo verso e a primeira metade do terceiro correspondem a uma oração coordenada que, aparecendo metida entre o verbo (“receemos”) e o objecto directo desse verbo (“abysmo”), dota a frase de uma sintaxe difícil e rara.

⁸⁰ O próprio Reis terá reconhecido este defeito. No verso do manuscrito da ode “A pallidez do dia é levemente dourada” (BNP 51-7r), a sexta das odes que terá enviado a Sá-Carneiro, encontra-se um pequeno trecho epistolar no qual Reis confessa que, tendo escrito as suas primeiras odes “sob o impulso desequilibrado do entusiasmo” decorrente do contacto com Caeiro, não conseguiu dar a essas odes o devido rigor formal: “Sabeis porém, Mestre, que com certos abusos vossos de expressão não posso concordar... Distancio-me das vossas frases que tiram à expressão o seu recorte e a sua limpidez e estas são qualidades de que, fisicamente quase, tenho necessidade no escrito: o primeiro livro das minhas odes — o que escrevi sob o impulso desequilibrado do entusiasmo que me veio de vos conhecer — trai ainda a vossa influência, num fruto, esse, e que eu creio pernicioso” (AC++ 235). Em termos formais, parece inequívoco que Reis tinha bastante a aprender.

abono da verdade, que as primeiras odes de Reis verssem sobre algumas destas coisas, como versam as de Horácio, nem que componha hinos aos deuses como ele, mas é possível afirmar que algumas destas coisas, sobretudo os temas do amor e do vinho e as referências explícitas aos deuses do panteão greco-romano, tenham uma presença muito superior àquela que têm em odes mais tardias. Richard Zenith, por exemplo, observa que “ao longo dos anos 20, (...) os deuses quase deixam de aparecer” (Zenith, 2014: 38). A observação é verdadeira, mas imprecisa, pois praticamente não existem referências explícitas aos deuses depois de 1914. Essa imprecisão, aliada à convicção de que “crer em deuses e teologias neopagãs” era em Reis uma consequência necessária do repúdio do Cristianismo, leva Zenith a concluir que os deuses desaparecem das odes de Reis como consequência da libertação “do jugo do ‘cristismo’” (Zenith, 2014: 39). Pelo que fui dizendo, creio que o desaparecimento dos deuses é antes uma consequência de um processo de maturação poética que coincidiu com uma certa libertação do jugo de Horácio.

As odes mais maduras de Ricardo Reis limitam-se geralmente a prescrever uma atitude de vida particular, revelam um autodomínio que as de Horácio não revelam, e exemplificam a moderação, a indiferença e a calma com que a vida deve ser vivida. Como explica Álvaro de Campos numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-20r a 23r), a poesia de Reis é “rigorosamente classica na forma”, mas é “totalmente destituída de vibração – mais ainda que a de Horácio, apesar do maior conteúdo emotivo e intellectual” (NR 131). Das três características pelas quais Reis supostamente se distingue de Horácio (a ausência de vibração, a maior emotividade e a maior intelectualidade), creio que só a primeira se verifica nas odes de Junho de 1914 sobre as quais Sá-Carneiro se pronuncia. Ao mesmo tempo que a imaturidade de Reis, nessa altura, impossibilitava que estivessem rigorosamente definidos os princípios formais pelos quais se deveria reger, impossibilitava também que estivessem definidos os verdadeiros contornos da sua personalidade; se formalmente ainda não podia ser como Horácio, psicologicamente ainda não podia ser como ele-próprio.

É certo que essa imaturidade não é exclusiva das odes escritas em Junho de 1914, e que aquelas que escreveu nos meses seguintes não são, desse ponto de vista, especialmente melhores. Em todo o caso, há uma distinção vincada entre elas e o que haveria de ser a produção adulta de Reis, que considero começar apenas dois anos mais tarde, em Junho de 1916, com a maior das suas odes, “Os Jogadores de Xadrez”, e que atinge a sua expressão máxima apenas na década de 20. É verdade que muitas das características mais interessantes de Reis se encontram já nas odes de 1914, mas falta-lhes a sofisticação que não poderia deixar de faltar a ideias que, acabadas de conceber, carecem naturalmente de maturação. Para dar um exemplo disso, Reis é pensado como discípulo grato a Caeiro desde o princípio e isso é evidenciado logo na primeira ode que compõe (a ode “Mestre, são placidas”). Essa dívida de gratidão não é ainda, no entanto, um dos principais interesses de Reis, como o viria a ser: não

só essa ode é bastante insípida, em termos gerais, como a relação entre o mestre e o discípulo que nela se estabelece é completamente inconsequente, sobretudo quando comparada com o que se verifica tanto nas odes mais tardias que têm Caeiro como interlocutor (como na ode XIV do Livro I) quanto na restante produção adulta de Reis, a qual só pode ser realmente compreendida, como explicarei adiante, se lida à luz da complexa relação com o mestre entretanto falecido.

Parece-me, por tudo isto, que a pergunta que Sá-Carneiro lança, no final da sua apreciação, só poderia ter deixado Pessoa incomodado. Se, por um lado, chamar a Reis um “Horácio multiplicado por alma” sugeria uma certa superação, por outro, aparentava-o excessivamente ao poeta latino. É verdade que a primeira versão, ainda que inacabada, daquela que viria a ser a ode XX, a ode em que Reis mais frontalmente desafia Horácio, aparece escrita no mesmo documento (BNP 51-6) em que se encontram os originais de algumas das odes que enviou a Sá-Carneiro, datadas de 16 de Junho de 1914, pelo que a censura que ela representa, pelo menos em esboço, é anterior à reacção entusiasmada do amigo. Não obstante, o bater de latas com que Sá-Carneiro diagnosticava o horacianismo das odes de Ricardo Reis terá assinalado a importância dessa censura e, possivelmente, acentuado a necessidade da inclinação não-horaciana dessas odes. Mesmo que essa inclinação não tenha resultado de um esforço deliberado para contrariar a opinião precoce de Sá-Carneiro, essa opinião terá tido alguma influência no amadurecimento da figura de Reis.

Como sugeri atrás, esse amadurecimento começa a ser evidente apenas em 1916, e atinge a sua expressão maior no início da década seguinte, mais concretamente no final de 1923, quando Reis corrige muitas das suas odes antigas a pensar na publicação do Livro I. Na carta que enviou a William Bentley a 31 de Outubro de 1924, à qual juntou um exemplar do número 1 da *Athena*, acabado de sair, Fernando Pessoa queixa-se do silêncio com que a imprensa portuguesa tinha reagido à publicação desse número inaugural, justifica esse silêncio pela incompreensão geral do espírito da revista e da língua portuguesa e, a fim de tornar claro de que modo bons conhecimentos linguísticos eram importantes para reconhecer a qualidade do seu conteúdo, faz algumas considerações acerca das odes de Ricardo Reis que me parecem utilíssimas para se perceber de que modo culminou o amadurecimento de que estou a falar:

Tenho a certeza de que, se a *Athena* pudesse ser lida por alguém com uma compreensão tanto do seu espírito como da língua – um *conhecimento* da língua seria indispensável, por exemplo, para apreciar as ‘Odes’ de Ricardo Reis cujo português teria a bênção de António Vieira e cujo estilo e dicção, a de Horácio (ele foi chamado, admiravelmente, acho eu, ‘um Horácio grego que escreve em português’) – poder-se-ia esperar alguma espécie de justiça. Mas tal não se pode esperar de um português contemporâneo. Quanto melhor

ele achar uma obra, mais profundo será o silêncio em que fará mergulhar a sua opinião.

(C-II 55)

Assumindo a expressão “Horácio grego que escreve em português” como uma descrição admirável de Ricardo Reis, como aliás Pessoa assume, é fácil descartar, desde logo, a terceira característica, dada em oração adjectiva: que Reis escreva em português parece servir apenas para distingui-lo suficientemente quer de Horácio, quer de um grego típico. No que diz respeito às qualidades horacianas e gregas de que a expressão também dá conta, diga-se que, em boa medida, o argumento que fui expondo até aqui determina que as primeiras se concretizam essencialmente na forma e as segundas no conteúdo da poesia de Reis. As odes de Reis não são, ao contrário do que Manuel Rodrigues defende, “como que uma reencarnação do espírito e forma horacianas” (Rodrigues, 2008: 337): Horácio abençoa o estilo e a dicção de Ricardo Reis; o seu espírito, porém, é grego.

Segundo a famosa carta de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, Ricardo Reis é “um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (C-II 345). Se a primeira parte da formulação não oferece muitos problemas, tanto o que possa significar “semi-helenismo” quanto o que é aceitável considerar como “educação própria” merece discussão. Para Agostinho da Silva, “saber só metade de uma complexidade é na realidade não a saber” (Silva, 1988: 41), pelo que não há nada de propriamente helénico em Reis. A expressão “Horácio grego que escreve em português” tende, no entanto, a rejeitar essa solução. Signifique o que significar, o semi-helenismo de Reis parece ter sido importante, e é isso que merece ser discutido de seguida.

Se Reis amadureceu por oposição a Horácio, e se o helenismo por que afinal se distingue dele foi algo que aprendeu por auto-iniciativa, é possível que tal helenismo seja o resultado de tal amadurecimento. Ser grego é, deste ponto de vista, ser qualquer coisa ou possuir qualquer coisa que Horácio não era ou não possuía. Uma boa maneira de tentar descrever o que isso seja é lembrar que a poesia de Ricardo Reis se distingue da de Horácio, na opinião de Álvaro de Campos, por ser “destituída de vibração” e por ter “maior conteúdo emotivo e intelectual” (NR 131). Em certa medida, esta distinção é parecida com a distinção, proposta amiúde por Ricardo Reis, entre a serenidade pagã e a paixão cristã. A sê-lo, uma importante diferença entre os dois consistiria no tipo de sensibilidade pagã (mais genuína e, por isso, mais próxima da sensibilidade grega, no caso de Reis) que os dois cultivaram.

Num texto (BNP 52A-16) cujo primeiro parágrafo serve para escarnecer de algumas formas fracassadas de paganismo contemporâneo (escárnio do qual não escapam sequer Théophile Gautier, Matthew Arnold e Eugénio de Castro, aqueles que mais perto teriam estado de ser bem sucedidos nos seus respectivos países), Ricardo Reis começa por observar que ser pagão não requer apenas que se afirme “que se crê no paganismo”, nem que “se sinta

profundamente e intensamente a beleza duma estátua grega, ou por intuição se compreenda o sabor e o jeito da vida antiga” (PR 171). Reis está aqui a tentar explicar que o ponto de vista cristão, o único que possui quem não tenha nascido pagão, é incompatível com a fé pagã. Quando um homem moderno tenta crer, sentir ou intuir alguma coisa, crê, sente ou intui cristãmente, pelo que o paganismo em que eventualmente creia, a beleza de uma estátua que eventualmente sinte e a vida antiga que eventualmente intua são crenças, sentimentos e intuições necessariamente cristãos. A incomensurabilidade entre a fé pagã e a fé cristã que se nota nas observações anteriores é, aliás, confirmada quando Reis diz que “a fé do pagão é outra crença, outra moral e outra visão, que ninguém que tenha sido sequer educado num cristianismo túbio pode chegar a conceber”, e é ela, em suma, que faz com que não se perceba algumas das principais características do paganismo, como o ser mais triste, mais calmo e menos humano do que o cristianismo: “a ideia vulgar de que o paganismo é uma religião cheia de vida e de alegria é falsa. O paganismo é cheio de calma e de □. O cristianismo é mais humano que o paganismo. A superioridade do paganismo está nisso” (PR 171). Tudo isto ganha especial relevância, a meu ver, no penúltimo parágrafo do texto:

Depois, sentir intensamente uma estátua grega é a melhor demonstração de que não se percebe a arte grega. Sentir intensamente a beleza da arte grega é não compreender o que é a arte grega. A arte grega não é para se sentir intensamente. É puramente inteligente e □. O elemento a que hoje chamam dionisíaco da arte grega é um elemento inferior, é o que está, dominado e dirigido, dentro da arte ‘apolínea’. (PR 171-172)

Em certa medida, tanto a diferença incomensurável entre a sensibilidade pagã e a sensibilidade cristã como a diferença entre Reis e Horácio, a qual propus ser semelhante à primeira, podem então ser explicadas pela distinção entre uma atitude apolínea e uma atitude dionisíaca. Se a ausência de vibração e o maior conteúdo emotivo e intelectual podem ser descritas como qualidades apolíneas (a excepção será talvez o conteúdo emotivo, embora deva perceber-se exactamente a que se refere), Reis distingue-se de Horácio não apenas por lhe desaprovar a noção de piedade e, por conseguinte, por desaprová-lo como mestre, mas também por preferir a companhia de Apolo à de Dioniso. Tal preferência é particularmente interessante porque, não obstante a poesia de Horácio reclamar a inspiração aparentemente equitativa de Apolo, Vénus, Baco e Mercúrio, como defendi no capítulo 1, há de facto momentos na sua obra em que manifesta a preferência por Baco.

IV. Um Poeta Descuidado

É muitíssimo importante, a este respeito, uma intuição de Silva Bélkior, possivelmente o primeiro crítico a perceber que o verdadeiro interlocutor de Reis na ode XX do Livro I era

Horácio, logo em 1983 (Bélkior, 1983b: 39-40), acerca da proveniência do adjetivo “ínvio” com que Reis caracteriza o poeta latino nessa ode. De acordo com Silva Bélkior, o adjetivo corresponde a uma tentativa de tradução de um termo usado pelo próprio Horácio, na ode III.25, com o intuito de se referir precisamente à sua condição de poeta solitário: *devius*. Certa ou não, a intuição de Silva Bélkior parece-me relevante para perceber melhor a distinção de sensibilidades que estou a propor, pois a ode em que o termo ocorre apresenta um Horácio invulgarmente descuidado. Ei-la, na íntegra:

Quo me, Bacche, rapis tui
plenum? Quae nemora aut quos agor in specus
uelox mente noua? Quibus
antrum egregii Caesaris audiar
aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iouis?
Dicam insigne, recens, adhuc
indictum ore alio. Non secus in iugis
exsomnia stupet Euhias,
Hebrum prospiciens et niue candidam
Thracen ac pede barbaro
lustratam Rhodopen, ut mihi deuio
ripas et uacuum nemus
mirari libet. O Naiadum potens
Baccharumque ualentium
proceras manibus uertere fraxinos,
nil paruuum aut humili modo,
nil mortale loquar. Dulce periculum est,
o Lenaeae, sequi deum
cingentem uiridi tempora pampino.

Para onde me roubas, Baco, a mim pleno de ti?
Para que bosques ou cavernas veloz me leva
este novo estado de alma?
Em que grutas me ouvirão ensaiar o cântico

da eterna glória do egrégio César,
nas estrelas colocado e no concílio de Júpiter?
Algo novo e insigne cantarei,
algo nunca antes dito. Assim como no alto das montanhas

sem dormir a Évia atónita contempla

o Hebro, e a Trácia com neve brilhando,
e Ródope por bárbaro pé trilhada,
assim também a mim, errante,

me apraz mirar as margens
e os bosques solitários. Ó senhor das Náíades,
e das Bacantes, que nas mãos
têm a força de vergar os mais altos freixos,

nada de pequeno ou de baixo estilo,
nada de mortal direi. É um doce perigo,
ó Leneu, seguir o deus
que a testa cinge com o ramo verde da videira. (*Od.*, III.25)

Não é decerto irrelevante que, na ode em causa, Horácio esteja “pleno” de Baco e que, em simultâneo, anuncie que cantará “algo novo e insigne”, “algo nunca antes dito”, que “nada de pequeno ou de baixo estilo, / nada de mortal” dirá. É Baco quem, induzindo “um novo estado de alma” em Horácio, o conduz a “bosques ou cavernas” onde possa “ensaiar o cântico / da eterna glória do egrégio César” e é Baco quem o faz andar “errante” (ou “ínvio”, para respeitar a tradução de Reis), à semelhança do que se passa com uma bacante vulgar (“Évia”) que combata as insónias contemplando o rio Hebro, a cordilheira do Ródope e toda a Trácia. Ao mesmo tempo que a errância, a característica de Horácio que Reis aproveita para a ode XX, é aquilo que faz com que o poeta se dedique quer a “mirar as margens / e os bosques solitários”, quer ao canto de “algo novo e insigne” e “nunca antes dito”, é também sintoma de bebedeira.

Só por preguiça, portanto, a decisão de Reis de modificar a designação “louro Flacco” pela designação “ínvio” não motivaria uma reinterpretação da atitude de Reis para com o poeta latino nessa ode: “Louro Flacco” reportava-se ao Horácio laureado da ode III.30, mais concretamente ao momento em que o poeta, no último verso, pede orgulhosamente a Melpómene que lhe cinja os cabelos com o “délfico louro” (*Od.*, III.30); “ínvio”, por sua vez, reporta-se ao Horácio embriagado da ode III.25 que, precisamente devido ao estado de embriaguez em que se encontra, se propõe a cantar coisas novas para atingir a imortalidade. Parece, por isso, pertinente, tanto no âmbito da análise da descompostura de Reis na ode XX como no âmbito daquilo que intimamente distingue os dois poetas, que se perceba a relação, ensaiada por Horácio nesta ode, entre estar embriagado e desejar a imortalidade.

Não é de todo surpreendente que Baco, uma das quatro divindades tutelares da poesia de Horácio, como estabelecido no capítulo 1, reapareça aqui enquanto causador das aspirações literárias do poeta. Logo na ode programática com que abre o seu Livro I, ao fazer

da vocação de cada um o critério pelo qual se distinguem as pessoas umas das outras, e depois de enumerar vários tipos de vocações associados a pessoas (os que gostam de glória, os que gostam de fama e poder, os que gostam de riquezas, os que preferem a agricultura às navegações, os que se deleitam a beber vinho e a descansar, os que gostam da guerra, os que trocam as mulheres pela caça, etc.), Horácio fizera saber que aquilo que mais lhe agradava era a solidão própria da sua vida de poeta e que tal solidão dependia de uma determinada aliança com Baco:

Me doctarum hederæ præmia frontium
Dis miscent superis, ne gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
Secernunt populo, si neque tîbias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quodsi me lyricis vatibus inseres,
Sublimi feriam sidera vertice.

A mim a hera, prémio das sages fronte,
Aos supernos deuses me une,
A mim a fria mata e os coros das Ninfas
E dos Sátiros do povo me apartam,

Desde que Euterpe não afaste de mim suas tîbias,
Nem Polímnia se recuse afinar o bárbito de Lesbos;
E se me contares pois entre os vates líricos,
De cabeça erguida tocarei as estrelas. (*Od.*, I.1)

Escolher ornamentar a frente com hera e não com louro, como acontece na ode III.30, tem por implicação precisamente aquela que Gregson Davis nota, a de que se trata de uma referência a Baco (Davis, 2010: 116). Sendo o favorecimento de Baco, segundo o mesmo crítico, ainda evidente nos coros de ninfas e sátiros que separam o poeta do povo (e possivelmente também na referência ao bárbito, instrumento associado à divindade), é sedutora a hipótese de que uma ode em que Horácio associa claramente as suas elevadas ambições poéticas a um estilo de vida menos apolíneo do que dionisíaco seja uma evidência incontornável de que Baco, como conclui ainda Gregson Davis, “não é apenas o deus do vinho, mas também a fonte divina de composição literária” (Davis, 2010: 116). Como demonstração desta tese, Davis serve-se da confissão de Horácio na ode II.19 de que vira Baco “ensinar canções em remotos / rochedos” (*Od.*, II.19) a ninfas e a sátiros, a qual revela um poeta que, participando no cortejo que observa, aspira a estabelecer-se como alguém

“capaz de compor um hino digno do deus” (Davis, 2010: 118), e serve-se ainda, precisamente, da ode III.25, a qual eleva o seu tom ao do ditirambo (Davis, 2010: 120), em conformidade com um fragmento de Arquíloco no qual o poeta de Paros, que Davis acredita ser uma influência decisiva para Horácio, diz que sabe fazer ditirambos quando está embriagado (Davis, 2010: 117).

A tese de Gregson Davis possui a virtude de reparar no facto de a ode III.25 reproduzir a audácia, sem dúvida propiciada pela inspiração de Baco, de querer cantar num estilo elevado, aliás convincentemente expressa no desejo de fazer o encómio do “egrégio César” (*Od.*, III.25), e o defeito de não justificar a incompatibilidade de tal audácia com a recusa sistemática de Horácio em fazer poesia desse género. Para Gregson Davis, o facto de o favorecimento de Baco nas odes I.1, II.19 e III.25 parecer coincidir com uma certa vontade de fazer poesia elevada, de inspiração báquica, não constitui um problema porque acredita que Horácio é, acima de tudo, um poeta versátil, a quem nem sempre interessa a firmeza de espírito que em tantas outras odes manifesta, e um poeta afinal tão devedor de Arquíloco quanto dos poetas de Lesbos (Davis, 2010: 125). Refiro-me a estas três odes em concreto não só porque são as odes em que Gregson Davis baseia a sua tese⁸¹ mas também porque, apesar de haver outras nas quais Baco é invocado ou nas quais os prazeres simposiásticos são celebrados, existe nelas uma determinada associação entre o favorecimento da divindade e a vocação poética de Horácio⁸². Se pensarmos, no entanto, que a inspiração báquica, na ode I.1, não parece implicar qualquer intenção de compor num estilo elevado e que a ode II.19 se trata de um hino a Baco, na qual seria absurdo que a divindade não inspirasse o poeta, não há talvez outra ode que não a III.25 em que essa inspiração se sobreponha a tudo o resto e

⁸¹ Steele Commager observa que as odes II.19 e III.25 são “escritas num delírio dionisíaco” e, associando-as justamente à ode I.1, parece concordar com a tese de Gregson Davis, lembrando que é o próprio Horácio quem assinala a “analogia entre poeta e bacante” (Commager, 2009: 44). O argumento de Commager é, no entanto, muito diferente do de Gregson Davis. Para Commager, a influência de Baco em Horácio nota-se na habilidade órfica com que é capaz de gerar “harmonia à sua volta, à maneira do próprio Baco” (Commager, 2009: 46), o que, em última análise, o faz concluir que “a poesia e a piedade se unem para assegurar a divinização do poeta” (Commager, 2009: 47). Embora simpatize com a conclusão de Commager, não creio que a habilidade pacificadora a que se reporta decorra da analogia com Baco. Como expliquei no capítulo 1, esse atributo advém da jocosidade de Mercúrio, não da embriaguez de Baco, e é algo estranho que Commager se refira à capacidade órfica de Baco quando é com Mercúrio que, na ode III.13, a figura de Orfeu se funde, quando há tantos exemplos, na obra de Horácio, da imoderação a que Baco pode conduzir e quando, na ode III.25, a que não deixa de aludir, Baco inspira Horácio a falar de assuntos a que o poeta se recusa sistematicamente, sendo portanto fonte de insensatez.

⁸² É muito discutível, por exemplo, que se lhes possa juntar a ode III.19, pois exultar com os efeitos do vinho ao mesmo tempo que se queixa por não haver música, como o faz Horácio, não me parece suficiente para inferir que à sua embriaguez se siga qualquer aspiração poética: “agrada-me ensandecer. Porque cessa o sopro / da tibia de Berecinto? / Porque penduradas na parede se calam a siringe e a lira?” (*Od.*, III.19) Dizendo de outro modo, Horácio parece interessado em juntar à embriaguez a música e a poesia, mas não parece estabelecer qualquer relação entre o entusiasmo báquico e a vontade de se dedicar a versos mais elevados. A ode III.19, como outras odes convivias, celebram o ambiente simposiástico e os excessos que, desde que circunscritos a esse ambiente, não são necessariamente prejudiciais ao poeta.

empurre o poeta para um género de poesia diferente daquele a que normalmente se consagra. Uma ode é, por isso, manifestamente pouco para demonstrar que Baco é a fonte de inspiração privilegiada por Horácio. Reconhecendo que ela se desvia do tipo de poesia à qual a sua lira melhor se adequa, não creio que se possa afirmar de Horácio que tivesse qualquer interesse em dominar vários registos. Como referi no capítulo 1, o tipo de pessoa, para Horácio, determina o tipo de poesia a cultivar, e é dever do poeta cingir-se ao que é da sua competência; sempre que o não faz, como neste caso, incorre num descuido⁸³.

O próprio Horácio, de resto, não parece ignorar que se descuida, já que termina a ode a dizer que “é um doce perigo, / ó Leneu, seguir o deus / que a testa cinge com o ramo verde da videira”. O que há de perigoso em seguir Baco não é, como Eduard Fraenkel propõe, o risco de, estando embriagado, cair das montanhas para onde é levado pelo deus (Fraenkel, 1966: 258), nem a alternativa proposta por Nisbet e Rudd, a de que submeter-se a um deus é uma experiência aterradora (Nisbet and Rudd, 2004: 307); numa ode cujo tópico é o tipo de poesia que Baco faculta ao poeta, o “doce perigo” só pode decorrer de fazer poesia estando entusiasmado por Baco. O oxímoro pretende dar conta do deleite e, em simultâneo, do risco que acarreta ambicionar assuntos mais altos, coisa que, aliás, Nisbet e Rudd acabam por reconhecer (Nisbet and Rudd, 2004: 308), e aproxima-se, portanto, do que, na ode IV.2, advém do esforço por competir com poetas de outra estirpe: “quem com Píndaro se esforça por rivalizar, / Julo, fia-se em asas com cera unidas / pelo engenho de Dédalo e o seu nome dará / a um límpido mar” (*Od.*, IV.2). Tal como na ode IV.2, Horácio sabe perfeitamente, na ode III.25, que fiar-se em asas de cera, conquanto lhe propicie a satisfação de voar pelos céus, pode levá-lo a despenhar-se como Ícaro; a diferença é que, nesta ode, está demasiado embriagado para ser cauteloso.

Uma vez que Fraenkel, justamente pela ligação entre inspiração poética e hábitos alcoólicos, associa esta ode ao início da epístola I.19, é talvez oportuno completar a discussão dessa epístola (na secção I do capítulo 1), não fugindo agora à necessidade de esclarecer o motivo pelo qual Horácio começa um texto cujo fito é discriminar modos correctos de imitação de modos incorrectos a falar de poetas e de vinho. Admitindo que a epístola, como defendi, ensaia o argumento de que imitar os líricos arcaicos implica imitar-lhes não apenas os metros mas principalmente a forma de vida, a fanfarronice de ser o primeiro a cantar certas coisas, exibida em várias odes e flagrante na ode III.25 que me ocupa de momento, serve nesta epístola para combater a ideia de que imitar poetas consagrados é tudo o que um epígono deve fazer para que seja também consagrado. Ainda que, de momento, a associação pareça forçada, não creio que Horácio gaste os primeiros oito versos da epístola a falar de

⁸³ Lembre-se, aliás, que Horácio se descuida durante boa parte da ode III.3 e que corrige o descuido na última estrofe, repreendendo a Musa por não se abster de falar de assuntos inadequados à sua lira: “Tal canto não convém a minha jocosa lira: / Musa, para onde vais? Deixa, teimosa, de contar / as conversas dos deuses, e de reduzir / grandes temas a pequenos metros” (*Od.*, III.3).

hábitos alcoólicos de poetas senão para caricaturar este preconceito. Quatro são as asserções que começa por fazer: que 1), de acordo com Cratino, bebedores de água jamais poderão escrever belos poemas; que 2), desde que Baco passou a admitir poetas insensatos entre os sátiros e os faunos, as Musas passaram a cheirar a vinho; que 3) Homero, por elogiar o vinho, foi acusado de alcoólatra; e que 4) Énio nunca falava de guerra sem estar bêbedo (*Ep.*, I.xix.1-8). Que estas asserções pareçam comprometer Horácio com a tese de que poetas bêbedos são poetas inspirados não deve, no entanto, dispensar a leitura de uma quinta asserção, esta a respeito de uma coisa dita por si: que 5), desde que proclamou que aos sóbrios competem os negócios e que aos insensíveis se deveria obstar o canto, os poetas bebem dia e noite (*Ep.*, I.xix.8-11). A esta asserção Horácio reage de seguida com uma pergunta retórica a cuja ironia é difícil ficar indiferente: 6) se alguém com olhar ameaçador, pés descalços e de toga curta se aparentar a Catão, representa também, ao fazê-lo, as virtudes de Catão? (*Ep.*, I.xix.12-14)

A posição de Horácio, agora talvez mais clara, é afinal a de que há qualquer coisa de profundamente errado em levar a sério o que os poetas dizem. Tal como o aspecto de Catão não estabelece com o seu estoicismo qualquer relação, é tolice presumir que o espírito de um poeta possa ser assimilado através dos barulhos que profere ou por aquilo a que os seus versos se reportam. Longe de contribuírem para estipular a predilecção de Horácio por uma inspiração de tipo báquico, as primeiras quatro asserções da epístola servem meramente para contextualizar a asserção congénere que se lhes segue. Horácio menciona quatro pronunciamentos acerca de poetas e de vinho para chegar àquilo que ele próprio, no passado, proclamara acerca do assunto, e para mostrar a Mecenas (a quem a epístola se dirige) que tê-lo proclamado levou a que outros achassem que andar bêbedo era pré-requisito para ser poeta. Tal como 7) Iarbitas se arruinou por emular as palavras do retórico Timágenes na esperança de lhe ser reconhecida alguma eloquência (*Ep.*, I.xix.15-16), como Horácio observa logo de seguida, poetas que se embriagam porque outros poetas celebram o vinho são maus imitadores e estão votados ao fracasso. A eloquência do retórico e o talento do poeta – parece ser essa a sugestão de Horácio – são independentes do conteúdo das palavras proferidas por uns e outros.

Embora Eduard Fraenkel reconheça o sarcasmo com que Horácio, no princípio da epístola, fala da doutrina de que a embriaguez conduz à inspiração, e intua que esse sarcasmo serve essencialmente para preparar o repúdio do comportamento disparatado dos seus imitadores, acredita, ainda assim, que Horácio subscreve essa doutrina. É esta crença – parece-me – que causa a alegada contradição, que Fraenkel não resolve, de Horácio se posicionar, em simultâneo, contra poetastros bêbedos e contra bebedores de água em geral (Fraenkel, 1966: 340-341). A meu ver, só é aceitável que Horácio maldiga simultaneamente poetas que bebem e poetas que não bebem considerando que as primeiras asserções a

respeito de hábitos alcoólicos e competências poéticas não são uma exposição tácita das convicções de Horácio e estabelecendo que aquilo que lhe interessa defender, nesta epístola, é menos a adequação de certos hábitos à profissão de poeta do que a tese de que maus poetas se distinguem por copiar hábitos errados. Esta hipótese é corroborada pelas três últimas coisas que Horácio declara antes de chegar à secção central da epístola, no decorrer da qual apresentará a singularidade com que imitou os poetas anteriores: que 8) a imitação de modelos defeituosos produz enganos; que 9), se ele por acaso empalidecesse, tais poetas beberiam cominho para empalidecerem também⁸⁴; e, finalmente, que 10) a desordem do bando servil dos imitadores ora lhe provoca irritação, ora divertimento (*Ep.*, I.xix.17-20).

Ainda que a interpretação da epístola cause tantos problemas, o que Horácio está a tentar defender é relativamente simples: a graça das musas só se obtém copiando os hábitos certos. De modo a acomodar este argumento com aquilo que disse ser a principal intenção de Horácio ao escrever esta epístola (distinguir maneiras correctas de maneiras incorrectas de imitar para justificar a sua própria imitação dos clássicos), poderia agora redescrever o argumento central da epístola dizendo que não foi decerto pelo hábito de beber vinho que Horácio alcançou a notoriedade, mas antes pelo hábito de imitar os metros e o espírito dos poetas arcaicos. Por outras palavras, Horácio está a defender uma tese que lhe é cara e de que noutros lugares fornece estafada explicação: para ser poeta, não basta imitar à toa tudo o que os outros poetas fazem; é preciso aprender a sê-lo. Visto que, na ode III.25, Horácio parece celebrar um pacto com Baco que consiste em embriagar-se para poder cantar certos assuntos, preciso agora de tornar evidente, de maneira a sustentar melhor o argumento de que tal pacto é um descuido e não um costume, que a tolice dos embriagados a que Horácio alude na epístola I.19 corresponde, por sinédoque, à tolice dos maus poetas em geral, e que embriagar-se por inspiração é um comportamento típico de quem não acredita que o talento poético requer técnica (*ars*).

Se, na epístola II.1, Horácio se limita a queixar-se de que, ao contrário do que acontece a respeito de navegação, de medicina e de artesanato (actividades às quais só os pilotos, os médicos e os artesãos, respectivamente, se dedicam), todos os homens, sejam instruídos ou não, parecem achar que podem escrever poemas (*Ep.*, II.i.114-117), a secção final da “Arte Poética” justifica, em larga medida, os motivos dessa queixa. Ora, muito justamente, Horácio principia essa secção ilustrando a opinião de Demócrito de que pouco juízo é sintoma de muito génio com uma passagem cuja ironia e aspereza são em tudo idênticas às que utilizara na epístola I.19 para caracterizar a opinião de que a embriaguez é condição necessária do grande poeta:

⁸⁴ Plínio, o Velho, explica na sua *História Natural* que, se bebido, o cominho provoca a palidez, e conta, a título de exemplo, que os discípulos do retórico Pórcio Latrão bebiam cominho para ficarem pálidos como o mestre (*Hist.Nat.*, XX.160).

Ingenium mísera quia fortunatius arte
Credit et excludit sanos Helicon poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
Non barbam, secreta petit loca, balnea uitat;
Nanciscetur enim pretium nomenque poetae,
Si tribus Anticyris caput insanabile nunquam
Tonsori Licino commiserit.

Demócrito, porque crera ter o génio mais valor do que a pobre arte, fechou as portas do Hélicon aos poetas de juízo. A maior parte dos que pertencem à sua facção não se preocupa com o arranjar das unhas, nem com o frisar da barba; escolhe para viver os lugares desertos, evita os balneários. Assim obterá a fama e nome de poeta quem nunca confiar a Lícino, o barbeiro, essa cabeça que nem as três Antíciras já podem curar. (*Ars*, 295-301)

Acreditar que não ter hábitos higiénicos (não arranjar as unhas, não frequentar balneários ou não cortar o cabelo) e que exhibir comportamentos de doido facultam a fama de poeta é exactamente como acreditar que a embriaguez, por si só, propicia inspiração. Tal como na epístola I.19, o objectivo é aqui criticar aqueles que não percebem quais os hábitos que vale a pena imitar. Apesar de todos serem livres de fazer poesia, nada deve ser dito ou feito “sem a boa vontade de Minerva” (*Ars*, 385), isto é, sem sabedoria. É essa a virtude fundamental de todo o bom poema e o predicado indispensável do imitador de excepção. Para que pudesse tornar-se o poeta que se tornou, um poeta capaz de dominar uma lira que se caracteriza, como defendi, pela mistura da musicalidade de Apolo com o erotismo de Vénus, a embriaguez de Baco e a jocosidade de Mercúrio, teve pois Horácio de aprender com Minerva a dominá-la. Dizendo de outro modo, não há inspiração que valha, seja ela providenciada por que divindade for, se o poeta não tiver tido por educadora a deusa da sabedoria; ter jeito para a música, apaixonar-se assolapadamente, embebedar-se e ser dado a graçolas de nada servem ao poeta que não aprendeu a arte de compor versos. Tal como o atleta, que “muito fez e suportou desde menino, suou, sofreu e absteve-se do vinho e de Vénus”, e tal como o flautista, que “teve de aprender primeiro e de obedecer a um mestre” (*Ars*, 412-415), ser poeta exige um processo de aprendizagem.

A epístola I.19 desenvolve, pois, argumentos idênticos àqueles que, na “Arte Poética”, servem o propósito de enaltecer aquilo que Minerva, e não Baco, possibilita ao poeta. Também por isso, compor versos enquanto se está “pleno” de Baco, como é manifestamente o caso de Horácio na ode III.25, não é hábito que Horácio se propusesse a cultivar. A inspiração de Baco é evidentemente importante, desde que não se sobreponha a outros tipos de inspiração ou leve à imoderação, como o próprio Horácio deixa claro nos primeiros

quatro versos da ode I.27: “Isso de lutarem com copos, criados para uso da alegria / é coisa de Trácio! Deixai lá esse bárbaro costume, / afastai o recatado Baco / de tais sanguinolentas rixas” (*Od.*, I.27). Nesta ode, a crítica à irascibilidade que resulta da embriaguez e a moderação apregoada revelam um Horácio anacreônico⁸⁵, para quem a principal característica de Baco é ser “recatado”. Tal aversão à ingestão excessiva de vinho não é acidental, e o “recatado Baco” (*verecundus Bacchus*) desta ode aparece, por exemplo, como “regrado Líbero” (*modicus Liber*) na ode I.18. Dada a importância que a ode I.18 me parece ter para que se perceba que tipo de relação com Baco é privilegiada por Horácio, transcrevo-a integralmente:

Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem
Circa mite solum Tiburis et moenia Catili.
Siccis omnia nam dura deus proposuit, neque
Mordaces aliter diffugiunt sollicitudines.
Quis post vina gravem militiam aut pauperiem crepat?
Quis non te potius, Bacche pater, teque, decens Venus?
Ac ne quis modici transiliat munera Liberi,
Centaurea monet cum Lapithis rixa super mero
Debellata, monet Sithoniis non levis Euhius,
Cum faz atque nefas exiguo fine libidinum
Discernunt avidi. Non ego te, candide Bassareu,
Invitum quatiam, nec variis obsita frondibus
Sub divum rapiam. Saeva tene cum Berecyntio
Cornu tympana, quae subsequitur caecus Amor sui
Et tollens vacuum plus nimio Gloria verticem
Arcanique Fides prodiga, perlucidior vitro.

Não plantes, Varo, árvore alguma antes da sagrada videira
No fértil solo de Tíbur e em torno das muralhas de Cátulo,
Pois aos sóbrios o deus determinou que tudo fosse penoso,
Já que somente o vinho os mordentes cuidados desvanece.

Depois de o beber, quem tagarela sobre a cruel guerra ou a pobreza,
Quem, em vez de falar sobre ti, pai Baco, ou sobre ti, bela Vénus?
Mas que ninguém descure os ritos do regrado Líbero
Lembra-nos a vinolenta rixa entre Centauros e Lápitas,

Selada em guerra; lembra-nos Évio, flagelo dos Sitónios,

⁸⁵ Eduard Fraenkel lembra, aliás, que Porfírio associa esta ode a um fragmento de Anacreonte (Fraenkel, 1966: 179-180).

Sempre que estes, ávidos de luxúria, com débil linha
O bem do mal separam. Não, eu não te agitarei, cândido Bassareu,
Contra a tua vontade, nem à força trarei para o céu aberto

Teus emblemas cobertos de várias folhas. Retém teus feros tímpanos,
E a tibia frígia de Berecinto, seguidos de perto pelo cego amor-próprio,
E pela vanglória, erguendo sobeja sua vã cabeça,
E a fé traída dos segredos revelados, mais transparente do que o vidro. (*Od.*, I.18)

É possível que nenhuma outra ode de Horácio realce tanto quer os benefícios, quer os malefícios do vinho, e é possível, por isso, que em nenhum outro momento da sua obra se perceba tão bem o significado do “doce perigo” (*Od.*, III.25) a que alude na ode III.25. Com efeito, Horácio começa por salientar o poder libertador do vinho, argumentando a favor da sua ingestão sempre que o objectivo for esquecer as agruras da vida, apenas para preparar as precauções contra a ingestão excessiva a que, de seguida, se devota. Se, de facto, o vinho é o melhor remédio contra os dissabores que afligem quem anda sóbrio, e a seriedade da guerra ou da pobreza deixa de preocupar quem o ingere, pode também, se ingerido desmesuradamente, ser o causador de rixas como aquela que, pelos mesmos motivos, opôs os Centauros aos Lápitas. É precisamente por reconhecer que o vinho pode conduzir a certos descuidos (não importará muito que o descuido aqui seja a irascibilidade e não um tipo de poesia inadequado) que Horácio termina a ode a propor o exacto oposto do que propusera no final ode III.25, ou seja, que não vai “seguir o deus / que a testa cinge com o ramo verde da videira” (*Od.*, III.25).

Os últimos seis versos da ode são dirigidos a Baco (*candidus Bassareus*) e não a Varo, como os restantes, e neles Horácio não manifesta outra coisa que não seja a relutância em fazer poesia estando entusiasmado por Baco. Asseverar que não agitará Baco contra a sua vontade e que não exporá à força os seus “emblemas cobertos de várias folhas” é asseverar que não participará em rituais báquicos⁸⁶, o que, por metonímia, é asseverar que não se embriagará. Nisbet e Hubbard, dando talvez demasiada ênfase à impiedade de agitar o tirso de Baco contra a sua vontade e de expor emblemas sagrados em alturas indevidas, não lêem a passagem de modo metonímico, e entendem que Horácio está apenas a declarar que não ofenderá a divindade cumprindo ritos quando não deve (Nisbet and Hubbard, 1970: 234). Tal leitura faz pouco sentido, porém, quando feita em conjunto quer com a sugestão anterior de que o vinho, em quantidades exageradas, é perigoso, quer com aquilo que é dito nos últimos quatro versos a respeito do que se segue de participar em tais rituais. Só lendo a passagem

⁸⁶ Como mostram Nisbet e Hubbard, fazia parte de tais rituais sacudir o tirso, um cajado com folhas de hera presas na ponta, e pôr a descoberto os emblemas sagrados que, a não ser nessas ocasiões solenes, deveriam permanecer cobertos (Nisbet and Hubbard, 1970: 234-235).

metonimicamente, entendendo as acções de agitar Baco e de expor os seus emblemas sagrados como significando o estado de embriaguez em que essas acções caracteristicamente se realizam, se pode verdadeiramente perceber a injunção que se lhes segue: não se deixando dominar por Baco, Horácio pode, pois, exigir que a divindade se abstenha de dar uso aos seus “feros tímpanos” e à “tíbia frígia de Berecinto”, isto é, que se abstenha de inspirá-lo.

Descurar “os ritos do regrado Líbero”, ou seja, beber mais vinho do que o aconselhável, pode desencadear uma rixa, como no exemplo mitológico dos Centauros e dos Lápitas, mas pode também, se o bebedor for o próprio poeta, suscitar versos indesejados. Não por acaso, o tíaso (cortejo) de Baco é aqui composto, como lembram Nisbet e Hubbard, por vícios abstractos (Nisbet and Hubbard, 1970: 236): o Amor-próprio (*Amor sui*), caracterizado pela sua cegueira, a Vanglória (*Gloria*), levando erguida a sua cabeça vã, e a Indiscrição⁸⁷ (*arcani Fides prodiga*), que revela segredos e é mais transparente do que o vidro. Horácio recusa a embriaguez e, por arrasto, a inspiração de Baco, pois versos compostos nessas condições tendem a ser corrompidos por vícios deste género e, por defeito, a ostentar o que não devem. Ainda que pareçam relutantes em interpretar a ode como mais um exemplo de prudência horaciana e não relacionem o que é dito acerca do consumo de vinho com o que Horácio pensa acerca de poesia lírica, Nisbet e Hubbard não deixam de reparar que o poeta recupera “um lugar-comum antigo que consiste em celebrar o uso moderado, mas não excessivo, do vinho” (Nisbet and Hubbard, 1970: 229). Com efeito, Horácio está interessado na moderação e, em última análise, o diagnóstico de Nisbet e Hubbard está certo. O consumo moderado de vinho, no entanto, não é desejável por si só; é-o sobretudo porque permite ao poeta versejar sem descuidos. Ocorre nesta ode I.18, portanto, mais um exercício de atenção sobre si mesmo e de obediência ao poeta que é, coisa que não ocorre, evidentemente, na ode III.25. Pondo lado a lado as propostas da ode I.18 (não seguir Baco para não incorrer em descuidos) e da ode III.25 (seguir Baco para escrever versos elevados), só me parece possível explicar a contradição se conceder que a atitude de Horácio é diferente nas duas odes porque na segunda o poeta está bêbedo e não é capaz de exercer a autodisciplina que o caracteriza sempre que está sóbrio ou levemente embriagado.

Não é decerto accidental, de resto, que na ode que imediatamente antecede a ode I.18 (na qual a lucidez de Horácio a respeito dos malefícios que o vinho pode causar nos seus versos é, como mostrei, absolutamente excepcional) se associe novamente o consumo moderado de vinho (“copos do inerme vinho de Lesbos”) a um Baco que se caracteriza pela pacatez (“Tioneu, filho de Sémele, / a confusão não há-de instalar nas rixas”) e também a um

⁸⁷ Ao contrário dos outros dois vícios, em que aceitei a tradução de Pedro Braga Falcão, a tradução de *Fides* no verso final por “fé traída” parece-me incapaz de dar conta daquilo que Horácio pretende caracterizar. Ao comentarem a relação deste vício com a transparência do vidro, Nisbet e Hubbard lembram que a ideia de que o vinho tornava a mente do homem transparente era um lugar-comum antigo, e é precisamente na incapacidade de reter a verdade que Horácio está interessado. Nesse sentido, o termo mais correcto para designar o terceiro vício parece-me ser “indiscrição”.

tipo de poesia muito específico, de matriz anacreôntica (“cantarás, com a lira de Teos” [*Od.*, I.17]). Que a lira de Horácio seja incompatível com a imoderação, e com todos os assuntos que resultam da imoderação, como sejam as rixas, evidencia-o ainda, e de forma categórica, a *recusatio* explícita com que principia a ode II.12, pela qual se percebe que, para Horácio, é tão irrazoável adaptar “aos delicados ritmos da cítara” a belicosidade de certos episódios da História de Roma, aqui representados pelas “longas guerras da feroz Numância”, pelo “cruel Aníbal” e pelo “mar da Sicília”, quanto o é adaptar aos mesmos ritmos a belicosidade de certos episódios mitológicos como, por exemplo, o dos “cruéis Lápitas” e o dos “bêbados excessos de Hileu” (*Od.*, II.12). Visto que a associação entre a ingestão excessiva de vinho e os assuntos inadequados à sua lira não é circunstancial, como se vê pelos vários exemplos, é talvez plausível concluir que o tratamento poético da embriaguez, justamente porque bebedeiras conduzem a rixas, é da competência das liras que se ocupam de assuntos bélicos.

Se o é, Horácio só canta a embriaguez quando já está embriagado; só comete o descuido de se atrever a cantar assuntos elevados quando, antes disso, se descuida e bebe mais do que deve. Beber em excesso não é, por si só, reprovável, e Horácio recomenda-o variadíssimas vezes. O segundo descuido só é verdadeiramente um descuido, aliás, se levar ao primeiro, e apenas porque não se deve misturar o ócio com o negócio. Como Horácio declara no final da ode IV.12, “na ocasião certa é doce perder o juízo” (*Od.*, IV.12). Uma vez que estou a tentar defender que a embriaguez representa um descuido quando Horácio a usa como meio para atingir o fim de versejar de determinada maneira, a ideia de que há ocasiões certas e ocasiões erradas para beber vinho é decisiva. Em suma, “pôr um fim à tristeza da vida e aos seus trabalhos” (*Od.*, I.7), razão pela qual recomenda a Planco que beba na ode I.7, ou festejar alguma coisa, razão pela qual o deve fazer na ode I.37, depois de saber da morte de Cleópatra, e na ode II.7, na qual o regresso do amigo Pompeio o levará, aliás, a entrar em “báquico delírio” e a “ensandecer” (*Od.*, II.7), configuram ocasiões em que a embriaguez, mesmo que desregrada, parece perfeitamente aceitável.

O mesmo acontece com a chegada da Primavera, na ode IV.12 de que falei acima. Para Horácio, “a estação trouxe a sede” porque, acabando os cuidados do Inverno, é tempo de repousar e celebrar. Convicto de que aquela é uma ocasião certa para “perder o juízo”, convoca Vergílio para um banquete, repudia-lhe a avareza de preferir trabalhar quando é altura de se divertir, e lembra-lhe que, por a vida ser curta, deve temperar tamanha prudência “com uma breve loucura” (*Od.*, IV.12). É de notar que, na epístola I.5, Horácio delineia um convite para um banquete muitíssimo semelhante ao da ode IV.12, apresentando inclusivamente o mesmo tipo de razões para que Torquato, aquele que convida desta vez, compareça. A ocasião certa não é, neste caso, a chegada de uma estação que exige menos trabalho, mas o facto de aquela noite ser a véspera do feriado comemorativo do aniversário de Augusto, o que permitia que dormissem até tarde no dia seguinte (*Ep.*, I.v.9-10). Ocasões

festivas são assim propícias à ingestão desregrada de vinho, e Horácio enumera vários dos benefícios que dela decorrem: os segredos que se desvendam, a coragem de que se enche o cobarde, as angústias que se aliviam ou as artes que se aprendem (*Ep.*, I.v.16-18). De igual modo, a “amável ânfora”, a quem Horácio se dirige na ode III.21, é “digna de ser servida / num dia propício”. Num dia assim, os excessos não são repudiados: mesmo que a embriaguez origine “queixas ou diversão, / rixas ou loucos amores, / ou ainda o sono fácil”, Horácio parece favorável a que se beba sem a moderação de outras ocasiões. Repetindo mais ou menos os mesmos benefícios da ingestão desregrada de vinho que enumera na epístola I.5, Horácio informa então que a embriaguez concede alívio (“tu por um momento doces tormentos trazes / aos duros corações”), revela angústias e segredos (“Tu, com o alegre Lieu, / as angústias dos sábios revelas / e os seus secretos pensamentos”), devolve esperanças (“Tu devolves a esperança às almas ansiosas”) e até envaidece e encoraja os mais humildes e cobardes (“e ao pobre dás força e coragem: depois de te provar, / ele não treme perante as iradas coroas dos reis / e as armas dos soldados”). Na opinião de Horácio, há inúmeras vantagens em ceder aos prazeres da bebida, desde que em ocasiões certas e dias propícios, e não é menos virtuoso aquele que, em ocasiões e dias assim, lhes cede completamente: “até a virtude do velho Catão – assim se conta – / amiúde se aquecia com o vinho puro” (*Od.*, III.21).

É, pois, plausível afirmar que é a distinção entre ócio e negócio que legisla sobre os excessos de Horácio. Em ocasiões ociosas, o exercício da autodisciplina é dispensável e Horácio pode embriagar-se sem que isso constitua propriamente um descuido; quando se consagra ao negócio da poesia, porém, o consumo de vinho tem necessariamente de ser moderado, sob pena de ser seduzido para uma lira que não domina. Legislar sobre excessos recorrendo a uma distinção entre ocasiões certas e ocasiões erradas tem, no entanto, o problema evidente de os excessos que as ocasiões certas autorizam induzirem um estado de embriaguez tal que torne o legislador incapaz de estabelecer uma distinção que facilmente estabeleceria noutras circunstâncias: uma vez embriagado, Horácio deixa de ser capaz de distinguir o ócio do vinho do negócio da poesia e de exercer a autodisciplina com que repetidamente se recusa a falar de assuntos elevados ou a compor poesia privilegiadamente inspirada por Baco. A ode III.25 apresenta um Horácio nestas condições.

Levado pela convicção de que, precisando o homem de consolo terreno para fazer face à efemeridade da existência humana, o vinho é o emblema supremo da poesia lírica (Davis, 2007: 214), Gregson Davis crê que a lira de Horácio é caracteristicamente báquica. Nas odes, Horácio é, no entanto, quase sempre um poeta contido, e os descuidos báquicos raramente dão lugar a descuidos como o da ode III.25, na qual assume a vontade de fazer outro tipo de poesia. Já nos epodos, de resto, Horácio parecia intuir que a exaltação de certas possessões divinas era inadequada à tranquilidade necessária à poesia. No epodo 11, talvez o melhor

exemplo dessa inadequação, Horácio queixa-se de já não sentir prazer em escrever versos por estar apaixonado e de que a embriaguez conduz à indiscrição: Vénus o afasta-o dos versos, indicando-lhe outras fontes de prazer, e Baco aproxima-o em demasia deles, extraindo-lhe os segredos mais íntimos (*Epod.*, XI.1-14). Note-se, aliás, o contraste perfeito entre o deus desavergonhado (*inverecundus deus*) que neste epodo é responsável pelas inconfidências do poeta e o deus recatado (*verecundus Bacchus*) que serve de modelo de moderação, como referido antes, na ode I.27.

A imoderação é nociva às pretensões líricas de Horácio, manifeste-se ela na inspiração de Baco ou na de Vénus, porque perturba a harmonia entre as quatro divindades tutelares da sua lira. Privilegiar uma dessas divindades em detrimento da harmonia estabelecida entre elas é, por isso, uma forma de irresponsabilidade poética. Ao discutir as quatro espécies de inspiração propostas por Platão no final do *Fedro* (a inspiração profética, associada a Apolo, a inspiração mística, associada a Dioniso, a inspiração poética, associada às Musas, e a inspiração amorosa, associada a Vénus e a Eros [*Phaedrus*, 265b-c]), E. R. Dodds observa que o protótipo do ritual dionisiaco era o cortejo pelas montanhas (*oreibásia* [ὄρειβάσια]), justamente o ritual que Horácio descreve na ode III.25 e que, quando se embriaga, de algum modo emula, e observa também que, ao contrário de Apolo, que providenciava segurança, Dioniso providenciava sobretudo libertação (Dodds, 1951: 76). Num poeta cujas odes se caracterizam essencialmente pela contenção, pela obediência e pela prudência, como defendi no capítulo 1, privilegiar a inspiração de uma divindade que providencia uma determinada libertação só pode ser explicado, como tenho estado a propor, como um descuido. Horácio, como Homero, afinal também dormita (*Ars*, 358-360).

A semelhança entre a descompostura da ode XX de Ricardo Reis e a descompostura que Horácio dá a Vergílio, por preferir o trabalho à diversão, na ode IV.12, não deve, aliás, ser omitida. É preciso não esquecer, contudo, que, no caso de Horácio, é a “ocasião certa” da chegada da Primavera que justifica a descompostura. Para Horácio, como para a formiga da fábula de Esopo, há estações do ano para trabalhar e estações do ano para gozar os frutos desse trabalho, há alturas de negócio e alturas de ócio⁸⁸. Para Reis, esta separação não é razoável, e o ócio não deve nunca subordinar-se ao negócio. Não fazendo distinção entre alturas mais propícias e alturas menos propícias, a imoderação que Horácio considera aceitável em certas ocasiões é sempre inaceitável, na perspectiva de Reis; sem o critério da ocasião, só pode furtar-se aos descuidos quem mantenha uma vigilância permanente sobre

⁸⁸ Na sátira I.1, Horácio compara os avaros a formigas que, ao contrário da formiga da fábula, que trabalha apenas no Verão, sobrevivendo depois com o que amealhou, nunca param de trabalhar e procuram amealhar riquezas intermináveis (*Sat.*, I.i.28-40). Horácio coloca-se, portanto, entre os avaros e os indolentes, entre aqueles cujas acções têm por objectivo exclusivo o negócio e aqueles para quem tudo é ócio. É esta posição intermédia que Reis critica. Ainda que mais modesta do que a posição dos avaros, que não folgam nunca, trabalhar para poder folgar depois é igualmente inaceitável, para o heterónimo pessoano.

eles. Ao descompor Horácio na ode XX do seu Livro I, Reis não está, portanto, a descompô-lo simplesmente por não aproveitar o ensejo da folga (é exactamente isso que Horácio reprova no comportamento de Vergílio, na ode IV.12); descompõe-no, sim, por considerar que, para folgar em ocasiões mais propícias à folga, é preciso não folgar em ocasiões menos propícias: “para folgar não folgas” (RR 75).

Uma vez que Horácio se socorre de um critério afinal ineficaz para se precaver contra os excessos (uma distinção entre ocasiões propícias ao ócio e ocasiões propícias ao negócio que, apesar de útil em ocasiões de negócio, fracassa sempre que os excessos consentidos em ocasiões de ócio, incapacitando-o de distinguir ocasiões, o levam a fazer o que, noutras circunstâncias, só faria em ocasiões de negócio), Reis não pode senão considerá-lo como um poeta sistematicamente descuidado. Para Reis, Horácio não é descuidado apenas pontualmente, quando se embriaga e aspira a uma poesia para a qual não está vocacionado; é-o sempre. E é-o porque o descuido, na sua opinião, não está no acidente de aproveitar irresponsavelmente a inspiração de Baco para alcançar a glória, que é o que acontece na ode III.25, mas pura e simplesmente em aspirar à glória. Mesmo quando está sóbrio e age com responsabilidade, o que acontece na maioria dos casos, Horácio incorre no mesmo tipo de descuidos em que incorre quando bêbedo.

Ao aproveitar um adjectivo que Horácio usara para designar a embriaguez que o fizera descuidar-se para caracterizar genericamente o próprio Horácio, Reis está, portanto, a insinuar que Horácio é sempre um poeta descuidado, ou seja, um poeta que, apesar dos esforços para disciplinar a sua lira, se descuida afinal de exercer a disciplina como deve. Esta conclusão retoma, em parte, o argumento do capítulo anterior, ajuda a explicar um pouco melhor o paradoxo de haver gente capaz de fazer coisas descuidadas com cuidado, como referido na ode “Quero versos que sejam como joias”, e associa-se, pela inevitabilidade do que foi dito acerca da importância da companhia de Apolo na constituição de uma sensibilidade pagã genuína, à distinção de sensibilidades a que aludi antes. “É a disciplina”, diz Reis num texto fundamental para se perceber essa distinção (BNP 21-18r), “que é a base real das doutrinas éticas do paganismo” (PR 89). A sensibilidade pagã genuína, aquela que Reis procura cultivar e aquela que o faz descompor Horácio, depende então do exercício constante da disciplina. É por isso que tal sensibilidade é, afinal de contas, tendencialmente apolínea e não dionisíaca.

No mesmo texto, Reis critica todos aqueles que, não compreendendo verdadeiramente o paganismo, ora o tomam pelo epicurismo, ora pelo estoicismo, e explica que o paganismo não está inteiramente em nenhuma dessas doutrinas mas na “atitude metafísica que, a ambos, os subjaz”. O que é comum às duas doutrinas, como defende logo de seguida, é a ideia de disciplina que as orienta, a “tendência para a felicidade pela harmonização de todas as faculdades humanas”, no caso do epicurismo, e a “subordinação das qualidades inferiores

do espírito às superiores”, a “disciplina de si próprio” e a “dedicação ao próprio destino”, no caso do estoicismo. A distinção entre ocasiões propícias ao ócio e ocasiões propícias ao negócio, pela qual Horácio rege a sua vida, faz supor uma distinção clara entre o epicurismo e o estoicismo, entre uma filosofia tendencialmente desregrada, útil em ocasiões de ócio, e uma filosofia regrada, mais adequada a ocasiões de negócio⁸⁹. Ao acusar Horácio de ser sempre descuidado, Reis acusa-o justamente de não perceber que a disciplina se encontra tanto na doutrina estóica como na doutrina epicurista; acusa-o, portanto, de um comportamento tipicamente cristão. “O que é comum a toda a moral pagã”, como Reis explica, é o facto de visar “um fim humano, a organização da pessoa humana, não a transcendência dela” (PR 88). Para Reis, o descuido de Horácio não é acidental, pois não consiste em ser epicurista em ocasiões em que devia ser estóico, como de algum modo o próprio Horácio pensa a seu respeito; o seu descuido é o de agir, como um cristão, não em função da pessoa humana, mas em função da transcendência dela. Não é, de resto, outra coisa que não a obsessão de Horácio com a transcendência da fama póstuma que Reis censura na ode XX do Livro I. Numa ode incompleta datada de 29 de Outubro de 1923 que, em grande medida, parece uma versão dessa ode XX, essa mesma censura é ainda mais frontal:

Se em verdade não sabes (nem sustentas
Que sabes) que ha na vida mais que a vida,
Porque com tanto exforço e cura tanta,
Operoso a não vives?

Porque, sem paraíso que appetças,
Amontoas riquezas, nem as gastas,
É para teu cadaver que amontoas?
Gosas menos que ganhas.

Ah, se não tens que esperes, salvo a morte,
Não cures mais que do preciso exforço
Para passar incolume na vida
De □

Sim, gosas. Mas mais rico és que ditoso

⁸⁹ Em certo sentido, a carreira literária de Horácio parece poder ser descrita à luz de uma distinção deste tipo. É que, logo na primeira das suas epístolas (depois de publicar os três primeiros livros de odes, publicou um conjunto de vinte epístolas em hexâmetros), Horácio declara-se envelhecido, rejeita regressar à poesia lírica e confessa a Mecenas que, de ora em diante, se dedicaria a assuntos mais sérios (*Ep.*, I.i.10-11). A velhice de Horácio oferece-se-lhe, pois, como uma ocasião mais propícia à seriedade filosófica do que à poesia lírica, e é isso que justifica que passe a interessar-se por coisas diferentes.

Se só para o que perdes gosas,
Menos te o exforço oneraria,
Sem elle. □

Ah servidão irreprimivel, nada
Da vida breve subsiste, que sabes
Que morre toda, e gasta-se nas obras
Egoista de um futuro que não é seu.

Mas respondes-me: E os poemas que screves
A quem os dás futuro? A obra obrigas
E o homem só por semear semeia
O que o Destino manda. (RR 199)

O interlocutor de Reis não é aqui um lenhador de convicções metafísicas insondáveis, como na ode XX, mas alguém que não sabe, nem sustenta que saiba, se há algo para além da vida, alguém a quem o paraíso não apetece e que nada espera à excepção da morte, ou seja, um pagão. Nas primeiras três estrofes, aliás, a ênfase é posta inteiramente no desajuste entre as convicções pagãs e o comportamento cristão desse interlocutor, e Reis não faz mais do que manifestar a sua perplexidade por haver um pagão convicto com modos cristãos. É exactamente à luz desse desajuste que o descuido de Horácio deve ser entendido, o que de certo modo autoriza a conjectura de que o interlocutor anónimo seja, novamente, o poeta venusino. Mais uma vez, Reis descompõe aquele com quem fala por não aproveitar a vida enquanto se esforça, por amontoar riquezas e não as gastar, gozando assim menos do que ganha, por não se limitar ao pequeno esforço de que precisa para “passar incólume na vida”, e por, ao adiar o gozo para quando já não puder gozar, acumular mais riquezas do que felicidade.

É, no entanto, apenas na penúltima estrofe que se percebe claramente que o pagão com quem Reis dialoga incorre no descuido cristão de agir em função de uma certa transcendência. Sabendo que a vida “morre toda”, deveria esse pagão saber também que “nada / da vida breve subsiste”. Tal não parece ser o caso, e esse primeiro saber pagão não se faz acompanhar da atitude pagã de agir unicamente em função da pessoa que é no presente. É, pois, pela contradição de acreditar que a vida cessa com a morte e, ainda assim, gastar a vida nas obras pelas quais espera vir a ser reconhecido no futuro que o interlocutor de Reis é descomposto. Se nada da vida subsiste, o futuro a que tais obras apontam não pertencerá a quem assim gasta a vida nelas, e agir em função desse futuro é um esforço inútil. Exposta a contradição que subjaz a toda a ode e finda a acusação deste pagão com modos cristãos, Reis imagina uma possível réplica na última estrofe. Tal réplica surge na forma da pergunta que,

compreensivelmente, passará pela cabeça de todos aqueles para quem a glória poética é a finalidade mais sincera de qualquer poeta: para quê fazer poesia então? Se compor odes em função da fama póstuma é censurável, em função de quê devem elas ser compostas? A quem dá os seus poemas, e a que futuro os lança, o poeta que assim tanto censura quem faz poemas para os dar aos vindouros que lhe lembrem o nome? À pergunta imaginada segue-se a resposta de Reis: faz poemas porque assim quer o Fado, porque “o homem só por semear semeia / o que o Destino manda” (RR 199).

De acordo com Reis, semear para colher mais tarde, preferir a companhia de Dioniso em detrimento da de Apolo, e fazer poesia pela glória vindoura são sintomas cristãos. Um pagão a sério semeia por semear, recusa a companhia indisciplinada de Dioniso e faz poesia apenas porque é isso que deve fazer. O aspecto grego que falta a Horácio é, portanto, indissociável da inclinação cristã que revela. Esta conclusão é corroborada pela distinção de ideais de vida que Pessoa estabelece quer no artigo “António Botto e o Ideal Estético em Portugal”, publicado em 1922 na revista *Contemporânea*, quer em “António Botto e o Ideal Estético Criador”, um estudo crítico que, em certo sentido, resulta de uma ampliação do artigo de 1922 e que foi integrado no livro *Cartas que me foram Devolvidas*, que Botto fez publicar em 1932. No início de ambos os textos, Pessoa defende que há três formas diferentes de conceber a vida como imperfeita: por ser imperfeita por definição, por ser insuficiente ou por ser falsa. Visto que o ideal de vida advém da “consciência da imperfeição da vida” (CEAE 173), associa-se a cada uma destas formas de lhe conceber a imperfeição um ideal diferente: o ideal helénico à primeira, o ideal cristão à segunda e o ideal índio à última. A distinção entre o ideal helénico e o ideal cristão é, contudo, significativamente alterada no texto de 1932. Tendo a harmonia que define o ideal helénico sido encarnada pelos gregos em Apolo, Pessoa decide designá-lo por “*ideal apolíneo*” (CEAE 444). Em contraste com ele, o segundo ideal de vida estabelece com a vida imperfeita que se possui uma relação de superioridade, mas, ao contrário do que defende no artigo de 1922, são dois agora os modos de idealizar a superioridade: é possível “querer mais vida em quantidade, ou mais vida em qualidade”. No primeiro caso, a vida é ideal, então, em “qualquer expansão, violenta ou desvairada, em que, sem se esquecer de si, se exceda”; no segundo caso, é-o sempre que “transcenda esta em qualidade, e que, por isso mesmo, em natureza se lhe oponha”. Ao primeiro destes dois modos de idealizar a superioridade Pessoa faz corresponder a “embriaguez da vida”, identificando-o com o ideal “*dionisíaco*”; ao segundo, a que faz corresponder a “transcendência dela”, identifica-o com o ideal “*cristão*”. Sendo produtos do mesmo critério de inferioridade, estes dois ideais “são em substância o mesmo ideal”, distinguindo-se do ideal apolíneo do mesmo modo, por serem ambos “desarmónicos e místicos”. Ao passo que o ideal helénico (ou apolíneo) “assenta na aceitação da vida”, o ideal dionisíaco e o ideal cristão assentam “na comum negação dela”. Assim se percebe que a

sensibilidade dionisíaca possa ser identificada com a sensibilidade cristã: são ambas fruto de um ideal de vida que excede ou transcende a própria vida. “Baco e Cristo”, continua Pessoa, “são, aliás, em certo grau do entendimento oculto, duas formas do mesmo deus” (CEAE 445).

Ao caracterizar Horácio através de um adjetivo (“ínvio”) que remete para o estado de embriaguez em que se encontra na ode III.25, Reis faz equivaler o descuido genérico em que consiste essa inclinação cristã aos excessos dionisíacos com que, pelo menos nalgumas ocasiões, o poeta latino se descuida. Tal equivalência é possível atendendo justamente à imoderação que se regista tanto nas acções de quem se encontra embriagado como nas acções de quem tem por objectivo uma transcendência qualquer. Como Teixeira de Pascoaes, aliás, intui na sua biografia de São Paulo, “a embriaguês dionisíaca deu o misticismo cristão” e “da uva bachica saíu o vinho eucarístico” (Pascoaes, 2002: 33). O vício imperdoável que está aqui em causa é, pois, a imoderação comum a bacantes e a místicos. Veja-se o que António Mora tem a dizer sobre a virtude da moderação, num texto (BNP 12A-4) em que alude à “feição doentia” (AM 289) do sentimentalismo cristão:

Moderada e pensada tem de ser a vida. Não só tudo tem seu meio-termo, como tudo serve para o seu propósito. Às-vezes, cahe bem um certo excesso, uma estudada (ou não sanamente natural) falta de moderação; mas cuidemos de que se não torne habito o que é da ocasião, que por habito e fim outra cousa não devem ter que a moderação e clareza de espírito. (AM 289)

Embora o paganismo de Mora, em muitos aspectos, seja o de Reis, não estou certo de que Reis subscrevesse a condescendência com que Mora parece aceitar a imoderação em certas ocasiões. Seja como for, é preciso notar que, mesmo quando aceita essa imoderação, Mora aceita-a desde que seja “estudada”, ou seja, desde que obedeça a uma certa disciplina que a norteie. A passagem evidencia, acima de tudo, a importância de viver moderadamente, e parece-me útil para a discussão porque Mora estipula que um pagão deve ter por principais hábitos a moderação e a clareza de espírito. Mais uma vez, é essencialmente o aspecto apolíneo que distingue a sensibilidade pagã da sensibilidade cristã. É justamente deste aspecto e dos hábitos que o caracterizam que Horácio carece. Uma vez que toda a obra de Horácio é descuidada e a natureza desse descuido é tão cristã como dionisíaca, na opinião de Reis, Horácio não se embriaga apenas ocasionalmente, mas por hábito. As suas odes têm virtudes formais invejáveis, que Reis reconhece e celebra, mas o poeta está bêbedo mesmo quando está a trabalhar para beber depois. No fundo, Ricardo Reis poderia bem ter dito o

que, segundo conta Álvaro de Campos, Caeiro disse, aliás por motivos muito semelhantes, de São Francisco de Assis (BNP 71A-40r): “é bom homem, mas está bêbedo”⁹⁰.

V. A Inconsequência Anacreônica

Se as inclinações cristãs são formas de bebedeira e a sensibilidade pagã genuína é constantemente moderada, o grande problema de Horácio está em não se limitar a ser apenas o típico poeta de simpósio, como Anacreonte, para quem a moderação é crucial: “não bebamos à maneira da Cítia, / mas bebamos moderadamente / no meio de belos cantos” (Lourenço, 2006: 55). Embora o acto de beber vinho seja absolutamente central no género do escólio (canção de beber que celebra o ambiente simposiástico em que tem lugar), e na poesia de Anacreonte em particular, é regado por uma certa disciplina, ocorre num contexto específico e é indissociável dos restantes prazeres que caracterizam o simpósio (a música, a poesia, o convívio, o homoerotismo). Se, na ode acima citada, Anacreonte recomendava ao seu interlocutor que bebessem moderadamente ao som da música, noutra ode suplica a Dioniso que embriague o jovem Cleobulo de modo a que ele se lhe ofereça em amor: “Suplico-te; e tu de espírito compassivo / vem até mim, para ouvires / a minha grata prece. / Sê bom conselheiro de Cleobulo, / para que o meu amor, / ó Dioniso, ele aceite” (Lourenço, 2006: 55). Em Anacreonte, beber vinho nunca é uma forma de libertação poética, como parece ser para Horácio na ode III.25; Dioniso associa-se a Vénus e a Eros, e é acima de tudo, um bom conselheiro amoroso. O que interessa ao poeta são os prazeres do momento, e o vinho não deve ser ingerido senão em função deles, com a moderação que melhor sirva o aproveitamento desses prazeres.

É verdade que Reis praticamente não cultiva o género do escólio, que a sua poesia não se subordina ao contexto do simpósio, e que o seu epicurismo não denota a alacridade do de Anacreonte. Mas o mesmo temperamento apolíneo que o afasta de Horácio aproxima-o de Anacreonte. Um “Horácio grego” seria, de certo modo, um Horácio anacreônico, um Horácio para quem a poesia, não servindo senão para animar o simpósio em que ocorre, não fosse um meio de transcendência. Ao aspirar à glória, Horácio é mais pindárico do que anacreônico, e parece ser isso, pelo menos em parte, que motiva o desagrado de Reis⁹¹. O

⁹⁰ “O seu commentario a S. Francisco de Assis dá tudo. Li-lhe uma vez, traduzindo rapidamente, parte das ‘Florinhas’. Não li mais porque elle, indignado ou quasi, me interrompeu com incommodo proprio. ‘É bom homem, mas está bêbedo’, disse o meu mestre Caeiro. Pareceu-me isto, no repente, um impulso sem expressão apropriada; mas, logo a seguir, reparei na deliquescencia de enternecimento do Santo, na candura da sua alma por traz d’esse □ e reconheci a photographia” (NR 136).

⁹¹ No primeiro parágrafo do mesmo texto em que explica a diferença entre a sensibilidade pagã e a sensibilidade cristã aludindo ao carácter apolíneo da primeira e ao carácter dionisíaco da segunda (BNP 52A-16), tal como referido atrás, Ricardo Reis tenta demonstrar de que modo os mais recentes esforços pagãos, em diferentes países europeus, são inconsequentes e revelam um desconhecimento

aspecto grego que distingue Reis de Horácio coincide, portanto, com o culto do desinteresse e da inconsequência em que, de algum modo, Anacreonte se empenhou. É por isso que não interessa a Reis fazer poesia pelos louros vindouros nem favorecer os deuses para receber os favores deles, como já expliquei, e que não lhe interessam também relações amorosas das quais se siga a procriação, como explicarei nos próximos capítulos. O desinteresse e a inconsequência anacreônica é especialmente evidente nos primeiros dez versos do oitavo dos sessenta poemas contemplados pela edição de M. L. West dos *Anacreontea* (antologia apócrifa de poemas feitos à maneira de Anacreonte):

Não me importa o de Giges,
de Sardes o soberano:
nunca dele fui zeloso
ou tenho inveja aos tiranos.
Importa-me com perfumes
ungir a minha barba,
importa-me com rosas
coroar a minha frente.
O dia de hoje me importa,
O amanhã, quem o conhece? (Jesus, 2009: 45)

Os dez primeiros versos deste poema correspondem, com pequeníssimas excepções, aos dez versos que constituem o epigrama 47 do Livro XI (justamente consagrado aos epigramas conviviais e satíricos) da *Antologia Palatina*, o qual Pessoa assinalou, com um traço vertical à margem, na edição inglesa que tinha em sua posse⁹². Além de enunciar essa

profundo do verdadeiro espírito pagão. Ao falar do caso francês, onde o principal representante desse espírito seria Théophile Gautier, Reis serve-se de uma frase precisamente de Gautier, de acordo com a qual ele se consideraria mais parecido com Anacreonte do que com Horácio, para lhe revogar todas as pretensões pagãs. Eis a parte do texto que importa: “na França, quem mais parecia ter a alma de acordo com o espírito das épocas pagãs, esse, Théophile Gautier, disse, uma vez que compararam ao de Horácio o seu semblante – ‘não, é de um Anacreonte triste’. Proferira com dizer isto, melhor que quanto eu posso fazer escrevendo, a sentença anulatória da possibilidade de o considerarmos um clássico, e de poder haver em França um reatamento de alma com a Grécia perdida” (PR 170). Ainda que este comentário pareça refutar a hipótese de a sensibilidade pagã ser mais próxima de Anacreonte do que de Horácio, creio que a ênfase deve ser colocada no adjectivo “triste” que qualifica o semblante anacreônico a que Gautier compara o seu. É verdade que o adjectivo é geralmente usado por Reis para caracterizar a sensibilidade pagã, que considera mais triste do que a cristã. Neste contexto específico, no entanto, é possível que a tristeza equivalha à morbidez cristã, e que Gautier deixe de poder ser considerado um clássico justamente por não compreender que a morbidez é caracteristicamente moderna e não clássica.

⁹² Os cinco volumes (CFP 8-235) contêm vários sublinhados e algumas propostas de tradução à margem que decerto se devem a uma intenção de publicação. Com efeito, Pessoa publicou uma selecção desses epigramas (traduzidos para português) no número 2 da revista *Athena*, em Novembro de 1924, com o título *Da Anthologia Grega* (ATH 50). O mesmo título consta de uma lista da qual se destacam vários projectos de tradução (de Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Walter Pater, John Dryden, Matthew Arnold ou William Wordsworth, por exemplo). A curiosidade maior parece ser, no entanto, a indicação do nome do eventual tradutor da selecção de epigramas da *Antologia Grega*, na oitava

cisma particular com o presente, tão característica de Ricardo Reis, o epigrama enuncia-o em termos suspeitosamente pessoais. Pessoa não passou indiferentemente pela parte final do epigrama (na edição inglesa que Pessoa possuía, William Roger Paton traduz os dois últimos versos por “I care for to-day; who knows to-morrow?” [CFP 8-235, vol.4: 93]), e anotou à margem, junto ao original grego, uma proposta de tradução: “só com hoje me importo. / Quem conhece amanhã?” (CFP 8-235, vol.4: 92) Só por manifesta falta de atenção qualquer uma destas versões do pronunciamento anacreôntico não evoca imediatamente as últimas palavras escritas por Fernando Pessoa, a 29 de Novembro de 1935: “I know not what to-morrow will bring”. Que tais palavras modulem antes o verso 13 da ode I.9 de Horácio (“Esquiva-te a perguntar o que amanhã sobrevirá” [Od., I.9]), como propõe alternativamente António M. Feijó, sugerindo que era Ricardo Reis quem acompanhava Pessoa, em inglês, no seu leito de morte (Feijó, 2015: 75), ou que provenham ainda de um epigrama de Paladas de Alexandria incluído no primeiro volume da mesma *Antologia Palatina* e igualmente assinalado por Pessoa (“To-day let me live well; none knows what may be to-morrow” [CFP 8-235, vol.1: 163]), como lembra Patrício Ferrari (Ferrari, 2011: 24), é pouco relevante para o que estou a tentar defender. Seja qual for a proveniência exacta dessas palavras, elas evocam um tópico caracteristicamente anacreôntico, o qual Ricardo Reis, certamente ciente disso, cultivou com profusão.

O mesmo tópico do aproveitamento do presente em função da incerteza do futuro ressurge no trigésimo oitavo poema dos *Anacreontea*, desta vez explicitamente associado aos principais tópicos de Anacreonte (o vinho, o amor e a música), para os quais serve de justificação: “Sabemos nós o que há-de vir? / A vida, para os mortais, não é clara! / Ébrio quero dançar / e perfumado divertir-me / [na companhia de belos efebos], / na companhia de belas moças. / Preocupe-se quem o desejar / com quantos cuidados tem. / Alegres bebamos vinho / e cantemos em honra de Baco” (Jesus, 2009: 113). É precisamente a incerteza do futuro e a consciência da efemeridade da vida que levam o poeta a querer, no trigésimo segundo poema, “afugentar os cuidados” (Jesus, 2009: 99) e, no quadragésimo, a não se preocupar senão com “brincar, rir e dançar / na companhia do belo Lieu” (Jesus, 2009: 117). O que lhe interessa, visto estar destinado a morrer mais tarde ou mais cedo, é aproveitar todo o tempo que puder com a bebida, o convívio e os amores: “a mim, deixa-me beber, sorvendo um doce vinho / com meus amigos conviver, / e entre suaves almofadas / cumprir os ritos de Afrodite” (Jesus, 2009: 109). Entregue aos deleites dionisíacos e afrodisíacos característicos do simpósio, o poeta recusa-se a tocar em assuntos de natureza

entrada dessa lista: “Da Anthologia Grega – (Ricardo Reis)” (BNP 55L-5v). Embora a selecção publicada na revista *Athena* apareça sem indicação do tradutor, Pessoa teria certamente pensado em traduzi-la em nome de Ricardo Reis. Esta lista encontra-se reproduzida num volume dedicado aos projectos pessoais, preparado por Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe, (cf. SEPÚLVEDA, Pedro e Jorge URIBE [estudo e edição], *O planeamento editorial de Fernando Pessoa* [Pessoana, Ensaios], Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. [no prelo]) onde é datada de 1919-1920.

distinta, como o exemplificam dois versos do segundo poema: “dá-me a lira de Homero, / mas sem a corda assassina” (Jesus, 2009: 29)⁹³. Conquanto não pareça tão sereno e imune às oscilações da fortuna quanto Reis certamente desejaria⁹⁴, Anacreonte parece assim celebrar a moderação e, sobretudo, a inconsequência de uma maneira que Horácio não consegue. Não é, por isso, accidental que um dos sessenta poemas dos *Anacreontea* (o trigésimo quarto) seja precisamente uma ode a uma cigarra, justamente o insecto que prefigura o ócio, a inconsequência e a ataraxia na fábula de Esopo:

Graças te damos, cigarra,
quando no cimo das árvores,
bebida uma gota de orvalho,
como um rei te pões a cantar.
É pertença tua tudo isto,
quanto vislumbra nos campos
[e quanto] oferecem as florestas.
Tu poupas os agricultores,
e ninguém prejudicas em nada;
tu és estimada entre os mortais,
e do Verão o doce profeta.
Amam-te as Musas,
ama-te Febo em pessoa,
e melodioso canto te ofertou;
nem mesmo a velhice te derruba.
Sábua, filha da terra, amante do canto,
isenta de dor, corpo isento de sangue:
em tudo aos deuses te assemelhas. (Jesus, 2009: 105)

Longe da descrição pejorativa da fábula, a cigarra desta ode é “estimada entre os mortais” e amada pelos deuses. Tal estima e tal amor advêm do seu canto, que profetiza a

⁹³ A *recusatio* é flagrante, pelo menos, em mais duas ocasiões, nos *Anacreontea*. No vigésimo terceiro poema, confessa a vontade de falar de assuntos elevados, mas a incapacidade para o fazer: “quero falar dos Atridas, / quero acerca de Cadmo cantar, / mas a lira, nas cordas, / amor apenas contém” (Jesus, 2009: 81). O vigésimo sexto poema, por sua vez, parece ser uma imitação do famoso fragmento 16 de Safo: “tu contas os feitos de Tebas, / outro conta os da Frígia, / e eu conto o meu cativo. / Nem cavalo me destruiu, / nem infantaria, nem navios, / antes um exército bem distinto / os meus olhos tomou de assalto” (Jesus, 2009: 87).

⁹⁴ Apesar da moderação em que insiste, Anacreonte parece por vezes regozijar-se com os efeitos inebriantes do vinho e nem sempre parece capaz de dominar as suas paixões. Um bom exemplo disso é o décimo oitavo poema, no qual se lamenta diante da sepultura do seu amado Bátilo: “dai-me, dai-me ó mulheres, / Brómio para beber de um trago! / Pois no fogo, daqui em diante, / traído, me esvaio em gemidos. / Dai-me flores, dai-me parreiras! / Dai-me grinaldas com que enfeite / a minha fronte que queima. / Mas da chama dos amores, / meu coração, como defender-me? / Junto à sombra de Bátilo / me sentarei (...)” (Jesus, 2009: 71)

chegada do Verão, e de, precisamente por nada fazer além de cantar, não prejudicar ninguém. A consagração inconsequente ao canto é de tal forma apreciada pelos deuses que, de acordo com a ode, é concedida à cigarra a dádiva da juventude eterna. Ao sugerir que a velhice não derruba a cigarra (não fazendo outra coisa que não seja cantar, é natural que a cigarra morra prematuramente), o poeta não está a repetir a lição moral da formiga responsável; pelo contrário, está a insinuar que a despreocupação a que equivale o canto persistente da cigarra, sendo um atributo digno dos deuses, lhe preservará a juventude. Cantar despreocupadamente, como o faz a cigarra, é uma forma de sabedoria; a isenção da dor e o “corpo isento do sangue”, os atributos pelos quais as cigarras mais se assemelham aos deuses do que aos mortais, são justamente as dádivas divinas que recebe por essa sabedoria.

A ode subscreve, em parte, a história que Sócrates conta no *Fedro* depois de observar que as cigarras que os rodeiam, satisfeitas por os verem a filosofar, lhes poderem conceder a dádiva de falarem bem deles às Musas. As cigarras podem conceder tal dádiva porque, ao morrerem, vão ter com as Musas e informam cada uma delas acerca dos mortais que as honraram: a Terpsícore, a musa da dança, dão conta dos que a honraram devotando-se às danças; a Érato, a musa da lírica, dão conta dos que a honraram devotando-se aos assuntos amorosos; e a Calíope e a Urânia, as musas da eloquência e da astronomia, respectivamente, dão conta dos que as honraram devotando-se à filosofia. Esta ocupação de informadoras das Musas parece ser, aliás, o compromisso devido pela divinização precisamente concedida pelas Musas. É que, de acordo com Sócrates, em tempos imemoriais, as cigarras foram pessoas. Quando as Musas nasceram, algumas das pessoas que então escutaram pela primeira vez o canto que acabara de ser criado esqueceram-se de comer e de beber, acabando por morrer. Foi dessas pessoas, assim arrebatadas pelo canto, que surgiu a espécie das cigarras, uma espécie que, justamente por arbítrio das Musas, não tem necessidade de se alimentar, dedicando-se ao canto enquanto lhes durar a vida (*Phaedrus*, 259b-d).

A caracterização da cigarra na ode anacreôntica recupera, em parte, a descrição platónica, pois é a sabedoria manifestada no canto despreocupado, uma sabedoria aliás premiada pela isenção da decrepitude e de quaisquer sofrimentos, que a aproxima dos deuses. Este género de sabedoria coincide, como explicarei abreviadamente de seguida, com a sabedoria epicurista. Ao contrário do que defende Albrecht Dihle, para quem “a cigarra é comparada com o sábio da tradição estóica” (Dihle, 1967: 110) ao longo de todo o poema, não creio que a sabedoria exibida por esta cigarra seja de tipo estóico porque, embora a noção de piedade estóica requiera do sábio que se assemelhe aos deuses, não é pela auto-suficiência que o deve fazer, mas pela bondade. Ora, mais do que um exercício de bondade da cigarra, poupar os outros e não prejudicar ninguém, como é dito nos versos 8 e 9, é o resultado da preocupação exclusiva com o canto. Aquilo que caracteriza esta cigarra, e aquilo pelo qual é estimada por mortais e amada por deuses, não é a bondade, que é absolutamente

contingente ao exercício continuado do canto, mas a auto-suficiência. Aceitando que o é, nenhum dos atributos da cigarra com que Dihle a compara ao sábio estóico (ser descrita como “rei”, possuir tudo à sua volta, não fazer mal a terceiros, ser a verdadeira meteorologista e cantora, ser amada pelos deuses, ser imune a riquezas e ao envelhecimento) é pertinente, até porque a pouca especificidade dos mesmos permite associá-los facilmente a qualquer tipo de sábio. De igual modo, parece-me bastante tendencioso que a isenção da dor, a impassibilidade, a indiferença ou a apatia, como quer que se prefira traduzir a virtude mencionada no verso 16 (*απάθεια*), sirva para sustentar o estoicismo da cigarra (Dihle, 1967: 11). Não só é muito discutível que tal virtude, como de algum modo Dihle propõe, deva ser aqui entendida como a causa da sabedoria da cigarra (parece-me, pelo contrário, que é a consequência dela) como não é sequer uma virtude exclusiva da ética estóica. A isenção da dor é, como explicado anteriormente, a finalidade da vida de acordo com a doutrina epicurista, equivalendo à noção de prazer supremo, e resulta justamente de uma certa disciplina dos desejos, do aproveitamento do momento presente e do culto da acção pela acção.

O epicurismo pelo qual a cigarra é louvada na ode replica exactamente o epicurismo de Anacreonte que Reis considera faltar a Horácio. Como se pôde perceber pelo que defendi ao longo deste capítulo, é a escassez desse epicurismo, ou a escassez daquilo que nele há de moderado e profundamente inconsequente, que determina a acrimónia de Reis. Deste ponto de vista, Horácio pode ser descrito como uma espécie de “formiga com medo da velhice” (*Georg.*, I.186), para usar palavras de Virgílio, uma formiga que se afadiga para cumprir as suas obrigações, sejam elas as de amearhar comida com que sobreviva ao Inverno seguinte, sejam antes as de compor odes para que mereça a fama póstuma; Reis, por seu turno, é a cigarra que canta sem outra intenção que não seja cantar, a cigarra que faz desse canto inconsequente a sua suprema sabedoria e a cigarra, para inverter a moralidade à fábula, que repreende a formiga por pensar em demasia no dia de amanhã.

Capítulo 3

Deuses à Lareira

I. Um Epicurismo Triste

Apesar de a poesia de Ricardo Reis permitir a afinidade com a poesia simposiástica de Anacreonte, o aspecto grego pelo qual o heterónimo alegadamente se distancia de Horácio mais depressa se explica, como mais imediatamente se esperaria, falando de Epicuro. Ora, a ideia de que devemos agir em função do prazer que a acção em causa propicia, aquilo que, em traços muito gerais, define a ética epicurista, aparece em Reis de variadíssimos modos, um dos quais notoriamente horaciano. Não obstante o desembaraço com que a crítica pessoana aceita comparar os dois poetas, pouco ou nada se tem dito, no entanto, a respeito do uso sistémico do verbo “colher” na poesia de Ricardo Reis, sempre com o sentido do *carpere* horaciano. Conquanto a acção do verbo “colher” (*carpere*), usado aliás no sentido literal de separar ou arrancar a flor da terra ou o fruto do ramo na ode III.27 (“*recentis / carpere flores*”), seja habitualmente exercida sobre objectos palpáveis, é com um sentido metafórico que Horácio o usa no famoso verso da ode I.11 (*carpe diem*), já que o objecto da acção, o dia, não é coisa que se costume propriamente colher. A esse sentido metafórico acrescenta-se, por metonímia, um segundo sentido, proveniente da fruição subsequente ao acto de colher, e a expressão significa então isolar o dia presente da sucessão dos dias, mas também aproveitar de algum modo os efeitos desse isolamento.

O verbo “colher” é utilizado com este duplo sentido (o de colher algo e o de retirar prazer do que foi colhido) não apenas na ode “Uns, com os olhos postos no passado” (BNP 51-94r), na qual tem precisamente por objecto “o dia”, traduzindo *ipsis verbis* a expressão de Horácio (“colhe / o dia, porque és ele” [RR 178]), mas em toda a poesia de Ricardo Reis. Se, por derivação metonímica, o verbo “colher” puder significar sistematicamente “aproveitar”, tenha o objecto que tiver, sempre que exorta a que se colha algo Ricardo Reis espera que aconteçam duas coisas: que se colha efectivamente aquilo que houver para ser colhido e que, de algum modo, se aproveite o que houver para ser aproveitado. Ao declarar, por exemplo, que “colhendo flores ou ouvindo as fontes / a vida passa como se temessemos” (RR 111), na ode “Deixemos, Lydia, a sciencia que não põe” (BNP 51-100), Reis não está simplesmente a insinuar que se envelhece quer se tema constantemente a morte, quer se leve a vida sem outras preocupações que não as de escutar fontes ou as de colher flores, mas a sugerir que há um certo prazer na frivolidade em que isso consiste, justamente a ausência de temor que resulta de não se despender inutilmente a vida pensando na inexorabilidade da morte. Embora cada uso do verbo implique um certo prazer, a natureza de tal prazer não é, no entanto, necessariamente idêntica em todas as ocasiões. Na estrofe com que se conclui a ode

“Eu nunca fui dos que a um sexo o outro” (BNP 52-33r), Reis anuncia, por exemplo, que “os deuses que nos deram este rumo / também deram a flôr pra que a colhessemos / e com melhor amor talvez colhamos / o que pra usar buscamos” (RR 185). Neste caso, a natureza do prazer é estritamente sexual. Comprova-o, em primeiro lugar, o facto de tais versos concluírem uma ode em que, muito explicitamente, o poeta confessa que não possui preferências sexuais por qualquer dos sexos e que o amor, para si, não depende da coisa que se ama mas do modo pelo qual se ama⁹⁵:

Eu nunca fui dos que a um sexo o outro
no amor ou na amizade preferiram.
Por egual a belleza eu apeteço
seja onde fôr, belleza.

Pousa a ave, olhando apenas a quem pousa
pondo querer pousar antes do ramo;
corre o rio onde encontra o seu retiro
e não onde é preciso.

Assim das differenças me separo
e onde amo, porque o amo ou não amo,
nem a innocencia innata quando se ama
julgo postergada nisto.

Não no objecto, no modo está o amor,
logo que a ame, a qualquer cousa amo.
Meu amor nella não reside, mas
em meu amor.

Os deuses que nos deram este rumo
tambem deram a flôr pra que a colhessemos
e com melhor amor talvez colhamos
O que pra usar buscamos. (RR 184-185)

De acordo com o contexto fabricado pela totalidade da ode, a singeleza de colher a flor que os deuses deram “pra que a colhêssemos” oculta a acção, exercida sobre mulheres ou sobre homens, de desfrutar das possibilidades do sexo. Se dúvidas houvesse, facilmente se dissipariam substituindo a estrofe final pela estrofe que Pessoa escreveu inicialmente, em

⁹⁵ A ideia de que o amor, quando se ama, não reside no objecto amoroso mas na própria acção de amar o que quer que se ame, que nesta ode é explicitada na quarta estrofe, reaparece no último verso do soneto XIII dos *35 Sonnets*: “I love my love for thee more than I love thee” (PI-I 73).

lugar dela (BNP 52-33r), e que acabou por preterir: “os deuses que nos deram este rumo / do amor a que chamamos a beleza / não na mulher só a puzeram, nem / no fructo apenas” (RR 375). Como o demonstram estes versos, o que interessa a Reis, ao concluir a ode, é justificar que o prazer do acto sexual não reside nem no objecto, pois os deuses distribuíram a beleza equitativamente por homens e mulheres, nem na procriação. Ao usar eufemisticamente a acção de colher flores para se referir ao acto sexual, Reis está a distinguir duas maneiras de cumpri-lo e a manifestar a sua preferência por uma delas. É por isso que afirma que talvez o cumpra melhor (“com melhor amor talvez colhamos”) quem o cumprir com o único objectivo do seu usufruto (“o que pra usar buscamos”).

Se, na ode anterior, com o objectivo de condenar uma noção utilitarista do coito, Reis se serve da acção de colher flores para falar de prazer sexual, na ode “Vem sentar-te commigo, Lydia, á beira do rio” (BNP 51-12r), de 12 de Junho de 1914, não é disso que se trata. A colher flores, pelo contrário, corresponde unicamente o prazer que advém da inacção. Toda a ode é, aliás, quer contra as paixões violentas, quer contra qualquer forma de carnalidade: Reis pretende que fitem o rio “socegradamente”, que saibam passar a vida “silenciosamente” e “sem amores, nem odios, nem paixões que levantam a voz / nem invejas que dão movimento de mais aos olhos”, que se amem “tranquillamente” e que prefiram estar “sentados ao pé um do outro / ouvindo correr o rio e vendo-o” a “trocar beijos e abraços e caricias”; pretende que Lydia se lembre dele depois de ele morrer “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 creanças”, e que a lembrança dela seja para ele, caso ela morra primeiro, “suave á memória” (RR 98-99)⁹⁶. O único propósito que tem em mente, ao solicitar que “colhamos flores”, no início da sexta estrofe, é portanto a absoluta frivolidade dessa acção e o prazer momentâneo que resulta de agir sem qualquer finalidade.

Apesar de a acção de colher flores se associar a prazeres de natureza diferente (o prazer do sexo e o prazer da frivolidade), a ideia que está a ser defendida, tanto numa ode como

⁹⁶ A ode parece, de resto, recuperar uma ideia de castidade a que Cesário Verde dá expressão no poema “Eu e Ela”, um poema em que as futuras tardes de namoro, passadas num “mimoso jardim”, decorrerão “sobre um banco de mármore” ora com as leituras mais beatas “dos mistérios que estão p’ra além das lousas”, ora com as leituras mais pagãs de “bons romances galhofeiros”. Ainda que a leitura de livros por casais abraçados não seja assunto que interesse a Reis, a abstinência que parece sugerir é muito semelhante àquela que Cesário propõe na terceira estrofe do seu poema, possivelmente para que não suceda a este casal o que sucedeu fatalmente a Paolo Malatesta e a Francesca da Rimini, e é justamente o que é dito nessa estrofe que Reis parece expandir na sua ode: “Nós havemos de estar ambos unidos, / sem gozos sensuais, sem más ideias, / esquecendo p’ra sempre as nossas ceias, / e a loucura dos vinhos atrevidos” (Verde, 1988: 48). De modo algo surpreendente, Carlos Felipe Moisés imagina que o pedido para enlaçarem as mãos que encontra entre parêntesis no quarto verso (“enlacemos as mãos”) dos trinta e dois que compõem a ode de Reis esconde uma insinuação amorosa clara, e lê-a de maneira oposta. É, no entanto, inegável que as mãos são desenlaçadas logo cinco versos depois (“desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmonos”) e que, entre Reis e Lydia, não há “beijos e abraços e caricias” (RR 99) a ser trocados. À luz destes dados, é difícil aceitar que a ode esconda “um claro convite amoroso” (Moisés, 2014: 104), como Carlos Felipe Moisés propõe.

noutra, é que o prazer reside em agir, não nas possíveis consequências da acção. Quer designe prazer sexual, quer designe qualquer outro tipo de prazer, “colher flores” é a fórmula genérica, directamente derivada do *carpe diem* de Horácio, que coordena a filosofia da acção de Reis. Significa isto também que, embora nas odes de Ricardo Reis o objecto do verbo “colher” seja privilegiadamente “flores”, não é em específico nas flores colhidas que jaz o prazer, mas na acção de colhê-las. É isso que demonstra o verso “colhe as flores mas larga-as”, na ode “Não tenhas nada nas mãos” (BNP 51-11r), de 19 de Junho de 1914, em que Reis aconselha o seu interlocutor a não preservar rigorosamente nada, pois só assim escapará à dor de perder o que quer que tenha amealhado em vida (riqueza, fama, anos de vida) quando a morte, que tudo tira, o vier buscar. Uma vez mais, ao recomendar que se colham coisas das quais se devem despojar imediatamente a seguir, Reis transfere a importância da acção de colher flores do objecto da acção para a própria acção, das flores que afinal deve largar para o acto de colhê-las. É a acção propriamente dita, não a acção sobre aquele objecto em concreto, que tem um efeito apetecível.

Não tenhas nada nas mãos
nem uma memória na alma,

que quando te puzerem
nas mãos o óbolo último,

ao abrirem-te as mãos
nada te cairá.

Que throno te querem dar
que Atropos t’o não tire?

Que louros que não fanem
nos arbítrios de Minos?

Que horas que te não tornem
da estatura da sombra

Que serás quando fôres
na noite e ao fim da estrada?

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

Senta-te ao sol. Abdica
e sê rei de ti proprio. (RR 90)

O que Ricardo Reis deseja, ao agir sem outro fim que não a própria acção, é magistralmente descrito nos versos com que a ode termina. Agindo sem querer com isso senão agir, sem esperar quaisquer benefícios que possam decorrer da acção e abdicando até de coleccionar os momentos em que agiu, tornar-se-á exactamente aquilo que pretende ser, ou seja, rei de si próprio. A palavra “rei” usada neste verso é, aliás, pelas razões aditadas, antonomásia de Reis. Flagrantemente resumem estes quatro versos, atendendo a que neles se recomenda que nada se faça com outro fim em vista que não o fazê-lo, o epicurismo específico que Reis, traduzindo inicialmente o de Horácio e dando-lhe um uso sistémico, veio a ter por seu, um epicurismo que, talvez por força desse uso sistémico, consiste na total abdição de tudo e que, precisamente por isso, parece poder descrever-se, como o fez Frederico Reis ao sugerir que é nisso que se resume “toda a filosofia da obra de Ricardo Reis”, como um “epicurismo triste” (PR 280). Permita-se-me que cite a parte do texto em questão (BNP 21-110) que importa:

Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis.
Tentaremos sintetizá-la.

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

Buscando o mínimo de dor ou pena, □ o homem deve procurar sobretudo a calma, a tranquilidade, abstendo-se do esforço e da actividade útil.

Esta doutrina, dá-a o poeta por temporária. É enquanto os bárbaros (os cristãos) dominam que a atitude dos pagãos deve ser esta. Uma vez desaparecido (se desaparecer) o império dos bárbaros, a atitude pode então ser outra. Por ora não pode ser senão esta.

Devemos buscar dar-nos a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade, coisas inatingíveis porque, quanto a liberdade, os próprios deuses – sobre que pesa o Fado – a não têm; quanto a felicidade, não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver; e quanto a calma, quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre na espera da morte, dificilmente pode fingir-se calmo. A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer. (PR 280-281)

A parte surpreendente da formulação de Frederico Reis não é com certeza o substantivo que vincula o poeta à escola filosófica fundada por Epicuro, mas o adjectivo com o qual esse vínculo é qualificado. O epicurismo de Ricardo Reis é triste, na opinião do seu

irmão, porque os prazeres que, de acordo com o epicurismo, deveriam ser a finalidade da vida⁹⁷ são, na época em que vive, inatingíveis. Por via dessa fatalidade, o propósito da existência de Reis não é propriamente a busca dos prazeres, como o é para Epicuro, mas a busca da ilusão deles. Consciente de que a calma dificilmente pode alcançá-la “quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre na espera da morte”, que a liberdade “os próprios deuses – sobre que pesa o Fado – a não têm”, e que a felicidade “não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver”, Reis acredita que nos resta “buscar dar-nos a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade”. Ainda que, tal como Epicuro, aceite que o homem “não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas”, e ainda que sustente que ele, “buscando o mínimo de dor ou pena, (...) deve procurar sobretudo a calma, a tranquilidade, abstendo-se do esforço e da actividade útil” (PR 280), pesa sobre Reis a certeza da impossibilidade de ser como Epicuro.

Ao contrário, pois, de um epicurista normal, para quem o prazer é a finalidade da vida e para quem, portanto, toda a acção deve ter por fim a obtenção desse prazer, Reis é um epicurista consciente da impossibilidade de sê-lo, um epicurista que busca o prazer sabendo, porém, que a felicidade que consiste na obtenção plena desse prazer é, para quem vive nos dias de hoje, inalcançável. De maneira a que se perceba exactamente o porquê de a expressão “epicurismo triste” não ser, como Luís de Oliveira e Silva considera, “algo incongruente” (Silva, 1985: 94), é talvez necessário investigar com mais atenção os motivos que levam o seu irmão a enjeitar a possibilidade de ter a mesma calma, a mesma liberdade e a mesma felicidade de Epicuro. Uma vez que estas três coisas são enjeitadas por motivos diferentes e que cada um desses motivos tem implicações que importa compreender em detalhe, ocupar-me-ei da investigação que agora inicio até ao final do capítulo 4.

Sobre a calma que Reis não pode buscar, é importante desde logo perceber que ela é insusceptível de obtenção, de acordo com o que é dito no texto, porque os homens modernos vivem numa certa “angústia complexa” e “sempre na espera da morte”. Ora, é sobre essa causa dupla, parece-me, que versam as odes “Folha após folha vemos cahem” e “A folha insciente, antes que a propria morra”, manuscritas no rosto e no verso da mesma folha (BNP 52-14) e datadas de 27 de Outubro de 1923. Transcrevo de seguida a primeira metade de cada uma destas odes por serem suficientemente diferentes uma da outra:

Folha após folha vemos cahem,
Chloe, as folhas todas.

⁹⁷ A formulação mais clara desta tese encontra-se talvez num fragmento atribuído a Alexandre de Afrodísias: “os epicuristas sustentavam que aquilo que, antes de qualquer outra coisa, nos é próprio é, sem dúvida, o prazer, mas dizem que, à medida que envelhecemos, tal prazer se torna articulado” (Inwood, 1994: 100).

Nem antes para ellas, para nós
Que sabemos que morrem.
Assim, Chloe, assim,
O amor, antes que o corpo que empregamos
Nelle, em nós envelhece;
E nós, diversos, somos, inda jovens,
Só a mútua lembrança. (...) (RR 150-151)

A folha insciente, antes que a propria morra
Para nós morre, Chloe,
Para nós, que sabemos que ella morre
Assim, Chloe, assim
Antes que os próprios corpos, que empregamos
No amor, ella envelhece.
Assim, diversos, somos, inda jovens,
Só a mútua lembrança. (...) (RR 151)

Em traços gerais, as duas odes (ou as duas versões da mesma ode) começam por apresentar a tese, porventura pouco discutível, de que pessoas que vêem folhas a cair adquirem o conhecimento da morte dessas folhas antes de elas morrerem propriamente. Depois de propor uma definição de ser humano enquanto criatura que se caracteriza por saber que as coisas morrem antes de elas morrerem realmente, Reis compara a descoincidência entre a sabedoria prematura da morte e a própria morte à descoincidência entre o amor que “em nós envelhece” e a caducidade do “corpo que empregamos / nelle”. Tal como o conhecimento da morte antecede a morte, também o amor, isto é, o uso que se dá ao corpo, caduca antes do próprio corpo. É esta ordem de ideias que justifica o que Reis afirma de seguida, e que serve para preparar o que dirá na segunda metade da ode: “nós, diversos, somos, inda jovens, / Só a mútua lembrança” (RR 151).

A frase, assim como grande parte da primeira metade da ode, é suficientemente enigmática para que se possa esclarecer todo o seu significado. De qualquer modo, Reis parece estar a sugerir que o ser humano se define por saber prematuramente que envelhece e morre, e que, por força dessa sabedoria, não precisa de sentir a pele a engelhar para que saiba que já perdeu alguma coisa. Se a consciência do envelhecimento antecede o envelhecimento propriamente dito, cada pessoa é sempre, mesmo que ainda seja jovem, um velho em potência. Nesse sentido, só está verdadeiramente livre da velhice quem ainda não sabe que virá a ser velho. A juventude, neste caso, parece estar mais próxima da velhice do que daquela idade em que ainda não se sabia o que era envelhecer, e é a perda dessa idade que Reis parece de algum modo lamentar. Àqueles que, não obstante o serem jovens, já perderam a inocência que caracteriza tal idade, só lhes resta, pois, a lembrança do que eram

antes de a perderem (na ode, parece restar a Reis e a Chloe a lembrança um do outro ou a lembrança do amor que tiveram pelo outro). Surpreendentemente, Reis parece estar a propor que seres humanos são animais que, por saberem prematuramente o que lhes vai acontecer no futuro, têm por essência aquilo que foram no passado e já não podem voltar a ser. Mais até do que isso, seres humanos são apenas lembranças de outros seres humanos. O adjetivo “mútua” que qualifica a lembrança (recorde-se que Reis fala com Chloe) não parece possibilitar uma leitura menos inusitada: cada um deles, uma vez que sabem que as folhas morrem quando caem e que sabem que o corpo envelhece quando o empregam no amor, é apenas uma lembrança um do outro, uma lembrança, porventura, do que eram antes do emprego desse amor. A leitura da segunda metade da ode é menos difícil, mas é importante não esquecer que o que nela se diz depende inteiramente do raciocínio elaborado na primeira metade:

Ah, se o que somos será isto sempre
E só uma hora é o que somos,
Com tal excesso e furia em cada amplexo
A hausta vida ponhamos,
Que encha toda a memoria, e nos beijemos
Como se, findo o beijo
Unico, sobre nós ruisse a subita
Mole do inteiro mundo. (RR 151)⁹⁸

O preceito prático a que Reis dá expressão nos últimos seis versos, e que não é senão mais uma forma perifrástica de enunciar o *carpe diem* horaciano, depende da cláusula de que dão conta os dois versos anteriores. Ainda que o pareça, a condição apresentada nessa cláusula não é exactamente idêntica às condições que levam Horácio a recomendar que se aproveite o dia, a saber, a brevidade da vida e a imprevisibilidade da fortuna. Para Reis, há que aproveitar o melhor possível cada instante porque a vida é curta, sim, mas também porque o melhor dela já passou. A condição é dupla: devemos agir como Reis aconselha porque somos “só uma hora” (ou seja, porque a vida é curta), mas também porque “o que somos será isto sempre”. Dizer que se é “isto” e que se é “uma hora” não é dizer a mesma coisa de duas maneiras diferentes, como se poderia talvez pensar. O pronome demonstrativo “isto” refere-se àquilo que ficara dito na primeira metade da ode, mais concretamente à ideia de que se é apenas uma lembrança alheia daquilo que se foi antes. Valida esta interpretação não apenas o palpite de que não faz muito sentido repetir a mesma ideia de maneiras

⁹⁸ Na outra versão da ode, os últimos oito versos contêm a mesma ideia, embora sejam ligeiramente diferentes: “Ah, se o que somos é sempre isto, e apenas / Uma hora é o que somos, / Com tal furia nessa hora nos usemos / que arda sua lembrança / Como vida, e nos beijemos, Chloe, / Como se, findo o beijo / Unico, houvesse de ruir a subita / Mole do morto mundo.” (RR 151)

diferentes como também a versão original da condição (BNP 52-14r), mais tarde preterida: “Ah, se não hemos que ser mais que este / saber do que ora fomos” (RR 321). Como fica aliás evidente, a brevidade da vida, pelo menos originalmente, não era sequer motivo para aproveitá-la; aquilo que motiva a recomendação de Reis é o facto de o homem ser uma criatura cuja essência está em saber que foi qualquer coisa antes.

O epicurismo que sobressai do preceito dos últimos versos é então menos motivado pela necessidade de aproveitar uma vida que é, por natureza, breve do que pelo consolo que há em simular que se é como quem se foi quando não se sabia como se era. É precisamente por isso que esse epicurismo é triste. Ao contrário de um epicurismo que consista em aproveitar os prazeres da vida enquanto é tempo (um epicurismo cujo único ganho seja, portanto, o prazer imediato), o epicurismo peculiar de Reis tem por finalidade apenas a ilusão desse prazer. Como explicado anteriormente, Reis dispensa todos os efeitos da acção; a única coisa que lhe interessa, ao agir, é a própria acção. Ao recomendar que “ponhamos ao amor haver toda a vida” (BNP 52-14r), como escrito originalmente, Reis está, portanto, menos interessado em obter o prazer procedente da actividade amorosa do que em imitar o tipo de pessoa que era antes de ser o tipo de pessoa capaz de saber, por exemplo, que já não pode ser o mesmo tipo de pessoa.

Note-se ainda que a ode é encabeçada por um título em latim: “*de amore suo*” (RR 151). Tal título leva talvez a conjecturar que o assunto da ode é o amor de Reis por Chloe, coisa que Maria Teresa Schiappa de Azevedo aceita, aproveitando depois para associar arbitrariamente esse amor à relação de Pessoa com Ofélia (Azevedo, 1994: 431). Que a ode seja sobre o amor de Reis não implica, no entanto, que seja necessariamente sobre o amor que nutre por Chloe. Se a ode é sobre o seu amor e se nela parece defender-se que a acção de amar tem por finalidade, não os prazeres amorosos, mas a imitação inconsequente de uma pessoa que se foi e já não se pode voltar a ser, o objecto do amor de Ricardo Reis é ele próprio (ou a pessoa que foi antes de ser quem é agora), e amar não é senão uma forma de se lembrar dessa pessoa. Sobre este amor peculiar e sobre como ele resulta de uma das actividades predilectas de Reis, a de se lembrar suavemente do passado, falarei em pormenor no final do capítulo 4, altura em que argumentarei a favor da inclinação onanista de Reis. A ideia a reter, para já, é a de que Reis não pode buscar a calma de Epicuro tanto porque se encontra “sempre na espera da morte” como principalmente porque o afecta uma “angústia complexa” (PR 280), tanto porque possui a consciência permanente da proximidade da morte como porque o angustia o já não poder ser um determinado tipo de pessoa⁹⁹. Leia-se

⁹⁹ É verdade que, nas primeiras odes da carreira de Reis, a única causa desta impossibilidade parece ser a primeira. Na última estrofe da ode “Ao longe os montes teem neve ao sol” (BNP 51-11r), datada de 16 de Junho de 1914, Reis repete a recomendação do *carpe diem* (“gosemos o momento”), sugere que é na *aurea mediocritas* de Horácio que ele deve ser gozado (“solemnes na alegria levemente”), e acaba com a alegação de que esse gozo leva a aguardar “a morte / como quem a conhece” (RR 92-93).

agora uma outra ode (BNP 51-42r), escrita três dias antes destas duas (a 24 de Outubro de 1923):

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-remedio.
Não temos regras que compreendamos,
Subditos sem governos.

Gosa este dia como
se a vida fôsse nelle.
Homens nem deuses fadam, nem destinam
Senão o que ignoramos. (RR 150)

A julgar pela amostra dos primeiros três versos da primeira estrofe, na qual Reis recomenda que se recolham de uma só vez tantas flores quantas as que for possível recolher, justificando de seguida a recomendação com uma frase lapidar que faz equivaler a vida à brevidade de um só dia, a necessidade de aproveitar o momento presente não parece ter outro motivo que não a proximidade e a incerteza da morte. Uma vez que a terceira e última estrofe parece repetir a mesma ideia, facilmente se estabelece a leitura de que a receita epicurista serve para contrariar a fugacidade da vida. O último verso da primeira estrofe e os dois primeiros da segunda alteram, porém, essa leitura. É que, depois de recomendar ao seu interlocutor que recolha quantas flores puder e de o justificar com a brevidade da vida, Reis repete a recomendação noutros termos: “colhe de que recordes” (RR 150). Não sendo imediatamente perceptível o que é que se recorda da acção de colher flores, é assim inegável que, mais do que servir para escapar à proximidade da morte, aproveitar o presente é uma forma de, no futuro, poder lidar com o passado¹⁰⁰.

Nas suas primeiras odes, Reis é tão horaciano que, além ser capaz de misturar dois dos preceitos mais famosos do poeta latino na mesma estrofe, não possui outra razão para prescrever o epicurismo que não a de Horácio, ou seja, a de ter consciência da morte. Embora o epicurismo de Reis seja caracteristicamente horaciano nas suas primeiras odes, e muito particularmente na ode “Ao longe os montes teem neve ao sol”, a qual me parece, de resto, uma imitação da ode IV.7, é de género diferente em odes mais tardias. É-o, por exemplo, nas odes que escreveu no final de 1923, conjunto no qual se incluem as odes “Folha após folha vemos cahem” e “A folha insciente, antes que a propria morra”, acima analisadas.

¹⁰⁰ A recomendação de Reis parece dar a entender que o prazer da acção não se encontra apenas na acção de “colher”, mas também na acção de vir a lembrar, no futuro, o prazer que obtém presentemente ao realizar a acção de colher. Desse ponto de vista, o enunciado aproxima-se do que

Que a vida deve ser aproveitada não apenas porque a ameaça o fim que há-de vir mas também aquilo que já não volta dão conta justamente os dois primeiros versos da estrofe que se segue: “A vida é pouco e cerca-a / a sombra e o sem-remedio” (RR 150). É aceitável, claro, que “sombra” e “sem-remedio” se refiram ambos à morte, e que, portanto, a vida seja “pouco”, na opinião de Reis, porque é breve. Mas, além de ser pouco económico usar dois nomes para designar aquilo a que a vida dará lugar quando terminar, a formulação anterior acentua outra coisa além da brevidade da vida; ela é “pouco”, sim, mas é também uma coisa que se encontra cercada. Entendendo a vida como algo que começa e acaba, aquilo que a cerca é “a sombra” do que virá depois de ela acabar e o “sem-remédio” do que havia antes de começar. Novamente, a ode parece sugerir que as flores devem ser colhidas não só porque a vida é curta mas também porque é irreversível. Por outras palavras, o homem deve passar a vida a colher flores ou, mais genericamente, a cumprir quaisquer acções inconsequentes, quer porque, sendo a vida curta, é inútil agir em função das consequências dessas acções, quer porque, sendo ela irreversível, só é razoável recordar quem se foi através da imitação das acções típicas de quem se era nessa altura. Ora, é sobre essa irreversibilidade que parece versar a pequena ode “Não torna atrás a negregada prole” (BNP 52-16v), de 16 de Novembro de 1923:

Não torna atrás a negregada prole
regular de Saturno,
nem magnos deoses imploradosolvem
quem foi á luz que vemos.
Moramos, hospedes na vida, e usamos
um tempo do discurso,
um breve amor, um sorriso breve, e um dia
saúdoso de todos. (RR 153)

Não obstante a ambiguidade da primeira metade da ode, o que interessa a Reis é justificar a irreversibilidade do tempo. Quer esteja a argumentar que nem a “negregada prole / regular de Saturno” (ou seja, os deuses olímpicos), nem “magnos deoses implorados” (quaisquer outros deuses a quem se implore), têm poder para devolver “quem foi á luz que vemos”, quer esteja simplesmente a defender que os deuses antigos já não podem voltar ao convívio daqueles que lhes imploram pelo regresso, a intenção é demonstrar que a marcha do tempo é fatalmente irreversível. É essa fatalidade, como em muitos outros casos, que justifica que se deva viver de uma determinada maneira e não de outra. Perante essa

William Wordsworth diz, ao rever as margens do Wye em “Lines composed a few miles above Tintern Abbey, on Revisiting the banks of the Wye during a tour”: “while here I stand, not only with the sense / of present pleasure, but with pleasing thoughts / that in this moment there is life and food / for future years” (Wordsworth, 2006: 242).

irreversibilidade, resta aos “hospedes na vida” que todos somos, segundo Reis, “um breve amor, um sorriso breve, e um dia / saudoso de todos”. Uma vez mais, agora flagrantemente motivado pela irreversibilidade da vida, o epicurismo de Reis consiste em aproveitar prazeres breves e em passar o dia como se passavam todos os dias antes de se ter consciência de perdê-los. Dá conta da mesma ideia a ode “Hora a hora não dura a face antiga”, escrita na mesma folha da ode anterior (BNP 52-16r) e no mesmo dia 16 de Novembro de 1923:

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, sciente ou nescio.
Pares, assim, do que não somos pares,
da hora incerta a chama agasalhemos
com concavas mãos frias. (RR 152)

Embora o tempo mude imparcialmente o aspecto de todas as coisas, Reis faz aqui questão de distinguir “repetidos seres” de seres que pensam, recuperando assim uma distinção que ensaiara dois meses antes e cujo corolário é o de que ter consciência de si é ter identidade própria¹⁰¹. Essa distinção torna-se operativa a partir do quarto verso: enquanto “repetidos seres” se caracterizaram por ignorar e passar, os restantes caracterizam-se por saber e ficar. Não obstante tal diferença, a vida é irreversível quer para uns, quer para outros: “porém nada / torna, sciente ou nescio”. Ainda que saber permita ficar, não permite recuperar o que se foi. Para esse fim, pouca diferença faz ser ciente ou nescio, saber alguma coisa ou não saber nada. Saber que não se é diferente de quem ignora apenas por se saber alguma coisa é, no entanto, qualquer coisa. Como Reis parece reconhecer, “o que, sabido, / fica, sabe que ignora”; à semelhanças de Sócrates, sabe então, pelo menos, que nada sabe.

É essa escassa sabedoria que leva Reis a deliberar, no final da ode, que o melhor que há a fazer é forjar a ilusão de que se pode de algum modo recuperar o que se perdeu. Já que, a propósito do que ficou para trás, não somos diferentes de quem nada sabe (“pares, assim, do que não somos pares”), mais vale então que, “da hora incerta a chama agasalhemos / com concavas mãos frias”, ou “da hora extinta a chama reservemos / no calor recordada” (RR 324), como Reis escreveu inicialmente (BNP 52-16r). A recomendação com que a ode termina, de teor epicurista como tantas outras, é, uma vez mais, inequivocamente motivada

¹⁰¹ Refiro-me à ode “A abelha que, voando, freme sobre” (BNP 51-38r), de 2 de Setembro de 1923. De acordo com essa ode, seres que não pensam são idênticos entre si, sendo que “só quem vive / uma vida com ser que se conhece / envelhece, distinto / da especie de que vive” (RR 149). Ter consciência de si é, pois, possuir identidade própria.

pela impossibilidade de viver o que passou. Ao contrário do que seria expectável num epicurista ortodoxo, não é o simples aproveitamento dos prazeres que leva Reis a não querer da vida mais do que calor, aqui metonímia do prazer que providencia, mas o facto de esse calor, ou o prazer por ele providenciado, remeter para o calor ou para os prazeres do passado irrecuperável. Tal como noutras odes desta altura, aproveitar o calor da hora presente é assim menos uma forma de escapar ao jugo da morte do que uma forma de recordar, ainda que mais por meios miméticos do que pelo esforço da lembrança, a chama da “hora extinta”.

É talvez importante fazer notar que, apesar de Reis lamentar a perda de um determinado passado, a recordação propriamente dita não é actividade que habitualmente prescreva. Evidencia-o, por exemplo, a pergunta retórica no terceiro e no quarto verso da ode “Não só vinho, mas nêle o olvido, deito”, datada de 13 de Junho de 1926 e publicada no sexto número da *presença*: “Quem, lembrando / ou prevendo, sorrira?” (RR 78). Uma vez que a vida, além de curta, é irreversível, lembrarmo-nos de acontecimentos passados é tão inútil como esperar por acontecimentos futuros. Não obstante, a consciência do que perdemos e a consciência da morte são características das quais não podemos escapar. Perante a inutilidade de tais coisas e perante tal condição inescapável, o que há a fazer, de acordo com a sugestão de Reis, é agir de maneira a simular uma condição diferente. É esse o significado dos dois versos que seguem a pergunta retórica acima mencionada: “Dos brutos, não a vida, senão a alma, / consigamos, pensando”. Conseguir a alma mas não a vida dos brutos consiste em ser bruto tendo consciência disso, em simular, “pensando”, a condição de um bruto. Leia-se a ode na íntegra antes de continuar a análise:

Não só vinho, mas nêle o olvido, deito
na taça: serei ledado, porque a dita
é ignara. Quem, lembrando
ou prevendo, sorrira?
Dos brutos, não a vida, senão a alma,
consigamos, pensando; recolhidos
no impalpável destino
que não spera nem lembra.
Com mão mortal elevo à mortal boca
em frágil taça o passageiro vinho,
baços os olhos feitos
para deixar de ver. (RR 79)

Na taça onde deita o vinho que pretende beber, Reis deita também “o olvido”. O que deseja olvidar, ao beber, é a condição de criatura capaz de se lembrar de acontecimentos passados e de esperar acontecimentos futuros. Os últimos quatro versos da ode, de resto,

põem em acto esse esquecimento manifestando exemplarmente a substituição de uma criatura consciente por um bruto. A acção de beber, ou qualquer outra acção inconsequente, serve então para esquecer a criatura consciente da sua mortalidade que se é e, por arrasto, para simular o bruto que se gostaria de ser; a acção inconsequente da ingestão do vinho deixa “baços os olhos”, e Reis, ao “deixar de ver” quem é, passa a ser uma simulação do que fora antes. Interessa-lhe, por isso, menos recordar quem foi do que esquecer quem é, e só mesmo no sentido em que a condição simulada é aquela que Reis lamenta ter perdido se pode afirmar que simular seja uma forma de recordar.

Note-se que, ao referir-me anteriormente à ode “Quero versos que sejam como joias” (BNP 52-11r), aponteí mais do que uma vez para a evidência de que os versos “cuidados” que Ricardo Reis privilegia, em contraste com os versos “descuidados” de outros urdidores de versos, entre os quais Horácio, têm de ser lugares onde se possa esquecer “o duro e triste / lapso curto dos dias”, ou seja, a brevidade da vida, e lugares de regresso a uma “antiga liberdade” (RR 146). Parece agora evidente por que motivo têm de sê-lo: tal como a inconsequência da acção de beber serve para esquecer a inexorabilidade da morte e para simular a criatura que se era antes de se possuir a consciência disso, também os versos devem ser suficientemente inconsequentes para que tenham por efeito esse esquecimento e essa simulação. A “antiga liberdade” a que se regressa através desses versos é justamente a liberdade em que consistia a acção inconsciente que se cumpria sem outro fim que não o da própria acção. Glosando parte de um verso da sexta estrofe do canto I dos *Lusíadas* (“E vós, ó bem nascida segurança / da Lusitana antiga liberdade” [*Lus.*, I.6]), referindo-se aí à ascendência de D. Sebastião, esta “antiga liberdade” merece ainda ser comparada ao “antigo / sentimento da vida” a que Reis se refere numa ode de 11 de Agosto de 1914 (BNP 52-37r):

Aqui, sem outro Apollo do que Apollo,
Sem um suspiro abandonemos Christo
E a febre de buscarmos
Um deus dos dualismos.

E longe da christã sensualidade
Que a casta calma da belleza antiga
Nos restitua o antigo
Sentimento da vida. (RR 128)

Nesta ode, a calma de Epicuro de que fala o texto de Frederico Reis aparece como “calma da belleza antiga” e, associando-se à virtude da castidade, define-se como o extremo oposto da “christã sensualidade”. Ainda que haja bastante a dizer sobre a relação dessa calma com a castidade (falarei disso extensamente no final do capítulo 4), é importante

perceber que o “antigo / sentimento da vida”, ou a “antiga liberdade” da outra ode, como se preferir, corresponde à calma que, nos tempos modernos, não é possível alcançar. Ainda que, nesta ode, a recomendação de Reis para que se abandone o Cristianismo sem suspirar faça supor essa possibilidade, é manifesto que a febre que advém de buscar “um deus dos dualismos”, isto é, a febre que advém da consciência da dualidade da experiência (experiência da matéria e do espírito), não é coisa da qual se possa abdicar voluntariamente, como aliás acontece com qualquer febre. Além de Reis ser muito explícito em relação a isso noutros lugares, justifica-o tudo o que estive a dizer a respeito de irreversibilidade. Conquanto apetecível, esse “antigo / sentimento da vida” não está ao alcance de Reis, e o melhor que pode fazer é comportar-se como se comportaria se não o soubesse. Algumas das odes do final da década de 20 retomam, de resto, o tópico da irreversibilidade do tempo e ajudam a perceber ainda melhor a importância do mesmo para Reis. É o caso da ode “Não torna ao ramo a folha que o deixou” (BNP 52-18r), de 28 de Setembro de 1926, na qual a definição que Reis oferece da sua condição depende absolutamente dessa irreversibilidade e da consciência dela:

Não torna ao ramo a folha que o deixou,
nem com seu mesmo pó se uma outra forma.
O momento, que acaba ao começar
este, morreu p'ra sempre.
Não me promete o incerto e vão futuro
mais do que esta iterada experiencia
da mutada sorte e a condição deserta
das cousas e de mim.
Porisso, neste rio universal
de que sou, não uma onda, senão ondas,
decorro inerte, sem pedido, nem
deuses em quem o empregue. (RR 154)

Depois de afirmar que, tal como a folha que cai não torna ao ramo de onde caiu, “o momento, que acaba ao começar / este, morreu p'ra sempre”, Reis observa que é justamente por isto, por nada durar mais do que um instante, e também por saber que “não me promete o incerto e vão futuro / mais do que esta iterada experiencia” de perder tudo a cada momento, que cada um é como é. Entendendo a vida como um “rio universal” que não volta atrás, cada homem é “não uma onda, senão ondas” não só porque, uma vez que nada dura mais do que um instante, é levado pela água sem que possa fazer alguma coisa, mas também porque, tendo consciência disso, sabe que o futuro não lhe reserva senão repetições sucessivas dessa experiência de ser levado para a frente. É por isso que Reis termina a ode

dizendo que “decorr[e] inerte, sem pedido, nem / deuses em quem o empregue”. Do facto de a vida ser irreversível segue-se, pois, que seres vivos sejam criaturas às quais não é permitido senão que decorram, ou seja, criaturas às quais é imposto que acompanhem o decurso da vida. Usar o verbo “decorrer”, por oposição ao verbo “correr”, para denotar a sua relação com a vida que passa é assumir a passividade característica das coisas que não possuem livre-arbítrio. Uma vez que considera a vida irreversível, Reis não acredita que acções, sejam elas humanas ou divinas, produzam quaisquer consequências. Como tal, a sua condição é a de alguém “sem pedido”, a de alguém que não procura realizar, seja por que meio for, a sua vontade, e a de alguém que, apesar de acreditar na existência dos deuses, não acredita que deuses sejam criaturas capazes de cumprir vontades humanas. A irreversibilidade da vida parece levar, portanto, a um certo culto da indolência, como é explicitado na ode seguinte (BNP 51-57r), datada de 31 de Maio de 1927.

Atraz não torna, nem, como Orpheu, volta
sua face, Saturno.
Sua severa frente reconhece
só o logar do futuro.
Não temos mais de certo que o instante
em que o pensamos certo.
Não o pensemos, pois, mas o façamos
certo sem pensamento. (RR 156)

Nesta ode, Saturno não só não “volta / sua face” como a “sua severa frente reconhece / só o logar do futuro”. Quer isto dizer que, além de não retroceder, a marcha do tempo não cessa¹⁰². Por essa razão, observa Reis de seguida, “não temos mais de certo que o instante / em que o pensamos certo”. Uma vez que o tempo não só não volta atrás como não pára de avançar em direcção ao que há-de vir, e só resta o instante em que se pensa, Reis sugere que “não o pensemos, pois, mas o façamos / certo sem pensamento”. Fazer o instante em vez de pensá-lo é, uma vez mais, aproveitar o presente como se fôssemos criaturas que não lembram o passado nem prevêem o futuro, criaturas que não usam o pensamento para fazer o que fazem. Não é, afinal, porque a vida é breve ou irreversível, mas porque o homem é uma criatura capaz de pensar na brevidade e na irreversibilidade da vida, que é seu dever comportar-se como Reis determina. O que está em causa não é natureza efémera do homem, mas a sua constituição enquanto ser pensante. De modo a explicar melhor esta diferença, leia-se a ode “Ingloria é a vida, e inglório o conhecel-a” (BNP 51-63r), de 26 de Abril de 1928:

¹⁰² Empregar o substantivo “frente”, ao invés de “fronte”, que seria o mais expectável (no alinhamento do verso, no manuscrito do poema [BNP 51-57r], o editor da *Ática* propõe a correcção para “fronte”, que viria a ser usada em diferentes edições das odes de Reis), parece, aliás, servir para acentuar a direcção do olhar de Saturno e, por conseguinte, a direcção da marcha do tempo.

Inglória é a vida, e inglório o conhecel-a.
Quantos, se pensam, já se desconhecem
os que se conheceram!
A cada hora se muda não só a hora
mas o que se vê nella, e a vida passa
entre viver e ser. (RR 161)

A vida é inglória, assim como é inglório o conhecimento dela porque “a cada hora se muda não só a hora / mas o que se vê nella”, ou seja, porque tudo muda com a passagem do tempo, e é-o também porque nada se pode ficar a conhecer quando tudo muda a toda a hora. A ode parece assim sustentar uma teoria epistemológica particular, a de que pensar sobre o que se vê conduz a deixar de conhecer o que antes se conhecia. É isso que parecem sugerir, aliás, o segundo e o terceiro verso: “Quantos, se pensam, já se desconhecem / os que se conheceram!”. Se nada subsiste mais do que um instante, pensar sobre o que se vê leva a notar que aquilo que se vê é diferente do que se vira antes, o que leva, por sua vez, a perder o conhecimento que se tinha. Note-se que o conhecimento de que os versos especificamente tratam é o conhecimento de si mesmo, e que, talvez de modo mais flagrante na variante que Reis terá equacionado inicialmente (“Quantos, se pensam, se não reconhecem / os que se conheceram” [BNP 51-63r]), é inequívoco que há um momento (anterior ao momento em que, por se pensar, se perde o conhecimento que se tinha) em que se conhece quem se é. É este momento, um momento em que não pensava e, por isso, não reparava na mudança constante das coisas e possuía conhecimento de si mesmo, que Reis lamenta ter perdido. Apesar de saber que essa perda é irreparável, porquanto pensar é uma propriedade constitutiva de quem é agora, sabe também que só pela suspensão da actividade de pensar se pode conhecer, e é isso que propõe. Como conclui, “a vida passa / entre viver e ser”. Os dois verbos parecem representar aqui as duas maneiras de encarar a vida que a ode põe em confronto: quem pensa, não se conhece, ou seja, vive mas não é; só quem não pensa se conhece e, por conseguinte, é alguma coisa. O par de opostos fazer/pensar, apresentado na ode analisada antes (a ode “Atraz não torna, nem, como Orpheu, volta”), corresponde exactamente ao par de opostos ser/viver com que esta ode encerra, e o que Reis está a defender, em sintonia com o que defende na ode anterior, é que agir sem pensar, mesmo que apenas durante o instante em que dura essa acção, consiste em voltar a ser como era antes de se perder. Nenhuma ode, no entanto, exprime melhor as razões deste epicurismo singular do que a ode “Se já não torna a eterna primavera”¹⁰³.

¹⁰³ Luiz Fagundes Duarte aceita a reivindicação de Maria Helena da Rocha Pereira e de Silva Bêlkior de que se trata de uma ode de Reis, não obstante ter sido tradicionalmente publicada como obra ortónima (RR 380).

Se já não torna a eterna primavera
Que em sonhos conheci,
O que é que o exausto coração espera
Do que não tem em si?

Se não há mais florir de árvores feitas
Só de alguém as sonhar,
Que coisas quer o coração perfeitas,
Quando, e em que lugar?

Não: contentemo-nos com ter a aragem
Que, porque existe, vem
Passar a mão sobre o alto da folhagem
E assim nos faz um bem. (RR 189)

Enquanto a última estrofe, como em muitos outros casos, apresenta um preceito prático que é justificado pelas considerações feitas antes, as primeiras duas estrofes, na forma de duas perguntas, assinalam a angústia de Reis a respeito daquilo que já não pode ser. Se já não é possível voltar à altura da vida em que, por não pensar, não se apercebia da passagem do tempo, é inútil gastar energias com o que ainda há para acontecer. De igual maneira, se “não há mais florir de árvores feitas / só de alguém as sonhar”, ou seja, se árvores feitas, por mais que se desejem floridas, não voltam a florir, de nada vale desejar o que quer que seja. A prescrição da indolência, a aceitação do que quer que aconteça e a preferência por acções estereis, aquilo que verdadeiramente caracteriza a atitude filosófica de Ricardo Reis, têm como principal motivo, portanto, a perda insanável da pessoa que foi. O seu epicurismo é, pelo menos em parte, a resposta lógica a essa perda, não uma forma de adiar ou aligeirar a eventualidade da morte, e é por isso que, pelo menos a respeito da calma que não pode ter, é triste.

II. O Guardador de Momentos

Tendo sugerido, no capítulo 1, que a filosofia da mente que se verifica na ode I do Livro I de Ricardo Reis deriva essencialmente do que é dito tanto na “Conclusão” de *The Renaissance* como no capítulo VIII de *Marius the Epicurean*, e tendo dado a entender ainda que o esteticismo de Walter Pater, solicitado por essa filosofia, influencia decisivamente a obra de Reis, é talvez hora de mostrar de que modo isso é assim. Ao subscrever o cepticismo humeano, Pater reconhece a tirania irrevogável do hábito e advoga a profunda ilusão em que

consiste o conhecimento do mundo, produzindo assim a paisagem epistemológica de que precisa para que possa justificar subsequentemente a filosofia prática que permita habitá-la. Tão breve e bruscamente quanto as próprias palavras de Pater o admitem, o que o cumprimento daquilo que é prescrito por essa filosofia prática supostamente possibilita é readquirir aquela virgindade pela qual se olha para o mundo pela primeira vez, aquela virgindade que se perdeu pela acumulação de hábitos de visão e que, antes de perdida, permitia ter a experiência genuína desse mundo, aquela virgindade que só quem for capaz de afinar a percepção de modo a distinguir coisas que o hábito ensinou a considerar iguais e, portanto, a isolar experiências, pode readquirir, aquela mesma virgindade que se verifica no temperamento helénico de Winckelmann e na sua tendência inata para ver e tocar, aquela virgindade que, em suma, equivale ao ideal de plenitude e unidade dos deuses, de acordo com a tradição epicurista, e se concretiza na expansão qualitativa de cada momento.

Pondo lado a lado a caracterização do epicurismo de Pater que acabo de recuperar e a caracterização do epicurismo de Reis que tentei fornecer atrás, parece irrefutável a semelhança entre os dois: em ambos os casos, esse epicurismo parece consistir em imitar uma certa virgindade, em assumir, pela deliberação, uma atitude original que já não é possível assumir espontaneamente, em voltar a ser, ainda que pelo truque da imitação e apenas por brevíssimos instantes, aquilo que, por se ter tornado numa criatura habituada a pensar, já não pode ser. Embora me pareça que estas duas atitudes não sejam exactamente iguais, que a postura de Pater face à possibilidade de emulação desse temperamento original seja ligeiramente mais optimista do que a de Reis (em quem a consciência da fronteira entre o que foi e o que é se acentua por força do objectivismo absoluto ensinado por Caeiro), creio que são, em larga medida, idênticas.

As duas causas pelas quais Ricardo Reis não pode buscar a calma de Epicuro, segundo o texto que introduziu esta discussão (BNP 21-110r), são, de resto, muito parecidas com as duas causas da filosofia prática proposta por Pater na “Conclusão” de *The Renaissance*: a constante “espera da morte” e a “angústia complexa” (PR 280) que, como expliquei a respeito de Reis, advêm de já não poder ser um determinado tipo de pessoa correspondem respectivamente àquilo que Pater descreve como uma noção pagã da brevidade da vida e uma consciência da impossibilidade de se terem experiências genuínas como se tinha antes de se reflectir sobre as coisas. No que diz respeito à calma epicurista, pelo menos, Reis parece ser substancialmente pateriano. De maneira a mostrar de que modo a filosofia prática de Pater, que tentei descrever anteriormente como um antídoto contra a pobreza da experiência a que o homem moderno está condenado, é também uma resposta, como no caso de Reis, à angústia de já não poder ser uma determinada pessoa, permita-se que regresse precisamente a Walter Pater, mais especificamente ao modo como a atitude contemplativa de Wordsworth se configura como a atitude prototípica a emular.

Ora, é na relação entre esse protótipo e um Pater convencido de que, para que possa expandir o momento presente, se deve dedicar à arte que Harold Bloom está a pensar quando declara que o último escreve sempre “como um pós-wordsworthiano consciente disso, e o seu verdadeiro assunto é a vitória parcial e, portanto, trágica (porque momentânea) da arte sobre o fluxo das sensações” (Bloom, 1974: 184). Para Bloom, a visão de Pater, concebida, como aliás a de Ruskin, sob a influência angustiante de Wordsworth, “é a de um retardatário, ansioso por uma renascença” (Bloom, 1974: 182). Essa renascença não a pode ter quem vive no mundo moderno, de acordo com o argumento de Pater, a não ser por breves instantes e mediante a atitude exclusivamente contemplativa que reconhece em Winckelmann e que, por exemplo, a poesia de Wordsworth, como sustenta no ensaio “On Wordsworth” (publicado em 1874 na *Fortnightly Review* e integrado em 1889 em *Appreciations*), ensina a ter:

A função do poeta não é a do moralista, e o primeiro objectivo da poesia de Wordsworth é dar ao leitor um tipo peculiar de prazer. Mas através da sua poesia, e através deste prazer nela, passa realmente ao leitor uma extraordinária sabedoria nas coisas práticas. Uma lição, se há lições que valham aos homens, passa ele mais claramente do que todas as outras, a da suprema importância da contemplação na condução da vida. (Pater, 2006a: 27)

Há bons candidatos para o papel do moralista a cuja função Pater opõe aqui a função do poeta. Desde logo, John Stuart Mill ou, mais genericamente, os utilitaristas a cujo modo de pensar Pater fará opor o modo de pensar de Wordsworth, mais à frente no ensaio, e contra os quais abertamente reage, como referi no capítulo 1, ao propor a filosofia prática que propõe na “Conclusão” de *The Renaissance*. Outro bom candidato, talvez mesmo o melhor, é John Ruskin, se Harold Bloom tiver razão, ao defender que *The Renaissance* é, antes de mais, “uma resposta a *The Stones of Venice* (1851, 1853) e aos cinco volumes de *Modern Painters* (1843-1860)” (Bloom, 1974: 172), ou, o que é mais interessante, que “a sua [de Pater] grande façanha, em conjunto com Swinburne e os pré-rafaelitas, foi esvaziar o esteticismo de Ruskin da sua propensão moral, e assim purificar uma postura crítica para a apreensão da arte romântica” (Bloom, 1974: 188). Creio que é razoável sugerir, no entanto, um outro nome: Matthew Arnold¹⁰⁴.

Num ensaio intitulado “Wordsworth”, que serviria precisamente de introdução à selecção de poemas de Wordsworth que Matthew Arnold faria publicar em 1879 (cinco anos

¹⁰⁴ Embora este ensaio de Pater seja anterior ao ensaio de Arnold sobre Wordsworth, publicado cinco anos mais tarde, Pater mencionará em nota a edição de Wordsworth preparada por Arnold, à qual o ensaio em questão serve de introdução, aquando da republicação do seu próprio ensaio no volume de *Appreciations*, em 1888, o que de certo modo autoriza o contraste que me preparo para expor.

depois, portanto, da publicação do ensaio de Pater), Arnold defende que “a grandeza de um poeta jaz na sua poderosa e bela aplicação de ideias à vida – à questão: como viver” (Arnold, 1961: 339). A natureza moralista da ideia é evidente. É aliás, uma ideia da família da tese mais genérica elaborada em “The Study of Poetry” (1880), a de que a melhor poesia é aquela que possui em maior grau “verdade e seriedade” (Arnold, 1961: 314). Tal ideia e tal tese conduzem Arnold à conclusão de que a grandeza da poesia de Wordsworth está no “poder extraordinário com que Wordsworth sente a alegria que nos é proporcionada pela Natureza, a alegria que nos é proporcionada pelas afeições primárias e pelos deveres”, no “poder extraordinário com que, caso após caso, ele nos mostra esta alegria, e a apresenta de modo a fazer com que participemos dela” (Arnold, 1961: 343). Ao contrário de Arnold, para quem o único prazer que há na poesia de Wordsworth é, portanto, o prazer a que ela se refere, isto é, o prazer que a Natureza pode proporcionar, que está à disposição de todos e para o qual o poeta aponta através da sua própria relação com a Natureza, assim indicando, verdadeira e seriamente, de que modo deve a vida ser vivida por todos, Pater considera que o prazer jaz na própria poesia de Wordsworth. Se a admiração de Arnold se deve ao prazer referido, a de Pater explica-se pelo prazer que a própria poesia proporciona.

A afirmação de que a tarefa de um poeta “não é elogiar a sua época mas permitir aos homens que vivem nela o maior prazer que são capazes de sentir” (Arnold, 1961: 213), proferida por Arnold no prefácio que escreveu à selecção de poemas que fez publicar em 1853, parece sugerir que um bom poema é aquele que faculta o maior grau de prazer. O prazer em que Arnold está a pensar, no entanto, só pode ser providenciado se o poeta souber escolher um dos poucos assuntos potencialmente poéticos, souber construir devidamente o poema e souber que a expressão se deve subordinar à acção escolhida, três coisas importantíssimas que se aprendem com os clássicos. Uma vez que assim é, o prazer que a poesia suscita, como o avançara a propósito do que é dito no ensaio sobre Wordsworth, não provém propriamente da poesia mas daquilo de que ela trata. Quando, no início deste prefácio, para justificar a exclusão do poema “Empedocles on Etna” da selecção, Arnold diz que, além de interessante, a representação poética deve “animar e encher de contentamento o leitor, (...) transmitir um encanto e infundir deleite” (Arnold, 1961: 204), não está, por isso, a sugerir que a poesia suscita prazer por si, mas antes que o faz por exprimir com precisão aquilo que é passível de suscitar prazer. Segundo Arnold, a expressão deve estar subordinada à acção, e é em certas acções, desde que bem expressas, que reside o prazer poético.

Ao transferir o prazer do que é referido pela poesia de Wordsworth para o próprio referente, Pater não emenda apenas a leitura moralista de Wordsworth proposta por Matthew Arnold; o que verdadeiramente faz é refutar toda a teoria arnoldiana. Os três corolários decisivos da tese apresentada por Matthew Arnold em “The Function of Criticism at the Present Time”, publicado em 1865, alguns anos antes, portanto, dos outros dois

ensaios, e antes também, já agora, de toda a produção de Pater, são: 1) que há certas épocas (épocas de concentração, por oposição a épocas de expansão) em que é inútil toda a poesia, por maior que seja o génio criador, e nas quais melhor fariam os poetas se se dedicassem a ser críticos e a preparar a atmosfera certa para a época criativa seguinte; 2) que não há grande poesia sem que tenha havido antes esforços críticos relevantes; e 3) que a função da crítica é, essencialmente, fomentar a curiosidade e aguçar o espírito crítico de uma época que deles careça. Não é talvez suficientemente lembrado, no entanto, que aquilo de que o sucesso de tal função depende, a saber, de “ver o objecto como ele realmente é”, é uma apropriação *ipsis verbis* de um dos ensinamentos estóicos de Marco Aurélio: “Não vejas as coisas da perspectiva em que o malfeitor as julga ou pela qual deseja que tu as julgues, mas vê-as como elas realmente são” (*Med.*, IV.11). Se a crítica é só uma espécie de aperitivo cuja função é abrir o apetite para outra coisa, isto é, se exercê-la serve apenas um propósito mais elevado, se é somente um meio para atingir outro fim, sendo que esse fim é que é desejável, a natureza moral da afinação perceptiva que Marco Aurélio recomenda é tudo menos um acidente. Antes de ser um preceito teórico, “ver o objecto como ele realmente é”, na teoria de Matthew Arnold, é um preceito moral.

Ao recusar o moralismo da teoria arnoldiana, Pater recusa uma solução de tipo estóico, tal como caracterizada no capítulo 1 em contraste com as soluções de tipo epicurista e cirenaica. Isso é muito claro quando se junta às diferentes concepções da função da crítica defendidas por Arnold e por Pater a diferente atitude de cada um deles face à impossibilidade de serem o que Wordsworth foi. Antecipando já algum do cepticismo a respeito das possibilidades de criação, a poesia de Arnold é, em larga medida, a poesia de alguém cuja única coisa que pode ter diante dos olhos é o túmulo de Wordsworth: “Goethe in Weimar sleeps, and Greece, / Long since, saw Byron’s struggle cease. / But one such death remained to come; / The last poetic voice is dumb – / We stand to-day by Wordsworth’s tomb” (Arnold, 1994: 103). Face à inevitabilidade de viver numa época pós-wordsworthiana, não lhe resta senão resignar-se. Esta atitude tipicamente estóica é transversal à poesia de Arnold, sendo exemplarmente figurada na atitude do protagonista do mais famoso dos seus poemas, “Empedocles on Etna”. O problema de Empédocles, ao longo de todo o poema, é fundamentalmente um problema de inspiração. No princípio do ensaio que escreveu sobre Marco Aurélio (publicado em 1865), Arnold começa por afirmar que qualquer sistema moral serve para impedir que, “tanto nos seus momentos de desinspiração como nos seus momentos de inspiração, tanto nos seus dias de langor e tristeza como nos seus dias de claridade e energia” (Arnold, 1954: 186), o homem se sinta abandonado. Tal conduta moral constitui, contudo, “uma relativa inferioridade”, pois mesmo “as mais nobres almas de qualquer credo, tanto o pagão Empédocles como o cristão Paulo, insistiram na necessidade de uma inspiração, de uma emoção viva, para tornar perfeita a acção moral” (Arnold, 1954:

187). O protagonista de “Empedocles on Etna” é, pois, um Empédocles desinspirado a quem não resta senão a relativa inferioridade da conduta moral, um Empédocles a quem, não podendo já iluminar o mundo externo como na sua juventude, só resta preservar a iluminação interior.

É à luz desta conduta moral que a decisão de se suicidar, no final do poema, deve ser entendida. Depois de sugerir, em conversa com Pausanias, que tudo acontece por acção do Fado, Empédocles põe a sua própria tese em cheque, dando a entender, como qualquer estóico, que o homem é livre, contudo, de agir sobre a sua consciência: “Is this, Pausanias, so? / And can our souls not strive, / but with the winds must go, / and hurry where they drive? / Is fate indeed so strong, man’s strength indeed so poor?” (Arnold, 1994: 75) Do facto de não ser possível iluminar o mundo exterior não se segue, pois, que não se possa iluminar o mundo interior; mais do que ficar sujeita às veleidades dos ventos, a alma pode voltar-se para si própria. O suicídio é, por isso, uma resposta moral. Como o próprio Empédocles afirma, trata-se de um retardatário: “thou art come too late, Empedocles!” (Arnold, 1994: 89). Sabendo que não poderá continuar a viver entre os homens e que, uma vez que a fonte da sua alegria secou, também não pode continuar a viver a sós consigo, resta a Empédocles apenas uma solução, a de se devolver aos elementos enquanto ainda não tiver sido definitivamente vencido pela época ainda em transformação e, por conseguinte, ainda tiver a possibilidade de deliberar acerca de si próprio: “Before the sophist-brood hath overlaid / the last spark of man’s consciousness with words – / (...) before the soul lose all her solemn joys, / and awe be dead, and hope impossible, / and the soul’s deep eternal night come on – / receive me, hide me, quench me, take me home! (Arnold, 1994: 90). Ao suicidar-se, Empédocles preserva a única coisa que podia ainda preservar, o domínio da sua vontade: (...) in a world he loves not, must subsist / in ceaseless opposition, be the guard / of his own breast, fettered to what he guards, / that the world win no mastery over him” (Arnold, 1994: 96). O suicídio é, deste ponto de vista, uma demonstração de livre-arbítrio. No mesmo prefácio à antologia de 1853, Arnold explica aquilo a que se propusera no poema do seguinte modo:

Tencionei retratar os sentimentos de um dos últimos filósofos religiosos gregos, um da família de Orfeu e da Musas, que sobreviveu aos seus companheiros, passando a viver num tempo em que os hábitos do pensamento e do sentimento grego tinham começado a mudar rapidamente, o carácter a diminuir, a influência dos sofistas a levar a melhor. Entrou nos sentimentos de um homem assim situado muito daquilo que costumamos considerar exclusivamente moderno; os fragmentos que sobraram do próprio Empédocles são suficientes, pelo menos, para indicar o quanto. O que aqueles que estão familiarizados apenas com os grandes monumentos do génio grego primitivo supõem ser as suas características exclusivas desapareceu; a calma, a alegria, a objectividade desinteressada desapareceram; o diálogo da mente consigo mesma começou; os problemas modernos

manifestaram-se; ouvimos já as dúvidas, testemunhamos já o desânimo, o de Hamlet e o de Fausto. (Arnold, 1961: 203)

O problema de Empédocles no poema é, assim, exactamente o problema de Arnold (e já agora o de Pater): viver numa época inadequada à sensibilidade que possui. Ao contrário de Pater, para quem parece ser possível reabitar a época certa, ainda que por breves momentos epifânicos, Arnold não acredita, porém, que haja qualquer possibilidade de evasão de uma época errada. Uma vez que aquilo que pretende (a inspiração de Wordsworth e a inspiração pela qual Empédocles é comparável a Orfeu e às Musas) só pode ocorrer numa época que já não existe, não lhe resta senão aceitar que assim é. À semelhança de Empédocles, Arnold responde estoicamente à impossibilidade de habitar um mundo que não aquele que lhe calhou em sorte e, abdicando de ser o poeta que não podia ser, atira-se ao Etna da crítica.

Embora Arnold e Pater se encontrem ambos na posição daquele que nasceu demasiado tarde e o lamentem constantemente, a atitude de cada um deles face a essa inevitabilidade é, então, muito diferente. A correcção ostensiva de Arnold, encetada por Pater na curta passagem do seu ensaio sobre Wordsworth, termina com a implicação de que o prazer que a poesia de Wordsworth proporciona ensina uma lição, a de que o acto de contemplação é de algum modo importante. É possível dizer da tese de Arnold, claro está, que a atitude contemplativa de Wordsworth põe em evidência a importância de contemplar a Natureza, e que, portanto, aqueles poemas ensinam algo acerca da “suprema importância da contemplação na condução da vida” (Pater, 2006a: 27). Creio, no entanto, que a contemplação a que Pater se reporta é de outra espécie. O que me parece que Pater está a dizer é que, do prazer que a poesia de Wordsworth proporciona por si própria, extrai-se, além desse prazer, a lição de que essa espécie de prazer, e a atitude contemplativa que a extracção dele requer, é de suprema importância para a nossa vida. Se assim é, o que está aqui em causa não é propriamente a atitude de Wordsworth a contemplar a Natureza, nem a extrapolação moral de se dever replicá-la, mas antes a atitude contemplativa do leitor de Wordsworth. Para Pater, a poesia de Wordsworth proporciona prazer e ensina, ao proporcioná-lo, que a vida deve ser passada a contemplar aquilo que, como essa poesia, proporcione essa espécie de prazer. Como se pode ler logo nas linhas seguintes, “a contemplação – a contemplação apaixonada – é em Wordsworth o fim em si mesmo, o fim perfeito” (Pater, 2006a: 27).

A discussão sobre meios e fins que se segue, neste ensaio de Pater, não é senão a aplicação ao caso específico da poesia de Wordsworth da tese central da “Conclusão” de *The Renaissance* de que a finalidade de qualquer acção é “não os frutos da experiência, mas a própria experiência” (Pater, 1980: 188). Mais do que isso, tal discussão torna ainda evidente que a filosofia prática que Pater propõe, como defendi no capítulo 1, é, pelo menos em parte,

uma resposta directa à filosofia utilitarista. Confirma-o não apenas o argumento que Pater esboça de seguida contra um modo de agir teleológico, mas também, muito explicitamente, uma pequena passagem em que alude quase *ipsis verbis* a uma parte do ensaio de 1873 de John Morley, intitulado “The Death of Mr. Mill”, de acordo com a qual o próprio John Stuart Mill defenderia a oposição entre o modo de pensar utilitarista e as qualidades particulares da poesia de Wordsworth, qualidades essas que, segundo Mill, o mundo haveria aliás de precisar depois de tornado convencional o modo de pensar utilitarista por que pugnava:

Foi, portanto, dito com justiça, por uma pessoa que meditou profundamente sobre a verdadeira relação entre os meios e os fins da vida, e sobre a distinção entre o que é desejável por si mesmo e o que é desejável apenas enquanto algo que é maquinal, que quando a batalha empreendida por ele e pelos seus amigos tivesse sido ganha, o mundo iria precisar, mais do que nunca, daquelas qualidades que Wordsworth mantinha vivas e alimentava. (Pater, 2006a: 28)¹⁰⁵

É, pois, à luz do contraste com o utilitarismo que a teoria da acção de índole epicurista de Pater, tanto neste ensaio como na “Conclusão”, deve ser entendida. Ao contrário da maioria da humanidade, que busca frequentemente “fins definitivos, fins mais baixos ou mais altos” (Pater, 2006a: 27), o poeta ou o artista é tipicamente aquele que se preocupa sobretudo com os meios. Falar de fins mais baixos ou mais altos não é aqui senão uma forma diferente de Pater se referir à indiferença e às grandes paixões de que falara no último parágrafo da “Conclusão”, e que anteriormente procurei associar à disciplina estoica e ao hedonismo desregrado dos cirenaicos. Tal como quem escapa aqui ao fracasso de agir em função dos fins é o poeta ou o artista, quem age tipicamente em função dos meios, na “Conclusão”, quem age, portanto, virtuosamente, pela experiência e não pelos frutos dela, é aquele que se dedica à arte e ao canto (Pater, 1980: 190). Os prazeres a que aspira o poeta, o artista ou o esteta, conforme se preferir, não estão na finalidade da acção, mas na própria acção; é esta peculiaridade caracteristicamente epicurista que, para Pater, a poesia de Wordsworth põe em destaque.

Pater não acredita que os meios se justifiquem pelos fins, por mais elevados que estes possam ser, e está convencido de que, para atingi-los, muitas vezes as pessoas “emagrecem e empobrecem em espírito e temperamento”; enquanto perseguem fins mais altos ou mais baixos, essas pessoas “movem-se amiúde com um certa tristeza no semblante, num passo apressado e ignóbil, tornando-se, inconscientemente, em qualquer coisa parecida com

¹⁰⁵ No ensaio de John Morley, lê-se o seguinte: “os seus amigos radicais costumavam ficar muito zangados com ele por ele gostar de Wordsworth. ‘Wordsworth’, costumava eu dizer, ‘está contra vocês, sem dúvida, na batalha empreendida por vocês actualmente, mas depois de a ganharem o mundo precisará, mais do que nunca, daquelas qualidades que Wordsworth mantém vivas e alimenta’”. (Morley, 1873: 675)

espinhos, na ânsia de agarrarem as uvas”. Este modo teleológico de proceder (um modo altamente mecanizado, nos termos do ensaio) não serve, no entanto, àqueles cujo ideal “está antes em ser do que em fazer” (Pater, 2006a: 27). É, então, exactamente “contra esta predominância daquilo que é maquinal na nossa existência”, que “a poesia de Wordsworth, como toda a grande arte e poesia, é um protesto contínuo”. Distintamente, essa poesia parece exortar a que se “justifique antes os fins pelos meios” e, contrariando o modo de proceder daqueles que, pela pressa e pela ânsia dos frutos, não asseguram senão os espinhos, parece educar a assegurar as flores e as folhas, aconteça “o que quer que venha a acontecer ao fruto” (Pater, 2006a: 28).

É mais importante, na opinião de Pater, ser alguma coisa do que fazer alguma coisa, pelo que “a finalidade da vida não é a acção mas a contemplação”. Dado que a poesia e a arte, pela “própria esterilidade” por que se definem, se constituem como os objectos apropriados à actividade da “observação pelo mero prazer da observação”, nada há que melhor permita o exercício desta “alta moralidade” do que a poesia e a arte. Como Pater conclui, “tratar a vida com o espírito da arte é fazer da vida uma coisa na qual os meios e os fins são idênticos”. Se há algum significado moral na poesia e na arte, se elas encorajam verdadeiramente a alguma coisa, é a tratar a vida dessa forma. Wordsworth, entre outros, é então um mestre “nesta arte da contemplação apaixonada” (Pater, 2006a: 28), e a resposta de Pater face à impossibilidade de ser como Wordsworth, contrariamente àquela para a qual Arnold parece inclinado, passa pela emulação dessa arte de contemplar apaixonadamente. Ao comentar a obliteração da diferença entre arte e vida na “Conclusão” de *The Renaissance*, Billie Andrew Inman sugere que “tratar a vida com o espírito da arte é criar uma paralisia”, é torná-la em algo que “não serve para participar nela, mas simplesmente para ser apreciada” (Inman, 2005: 23). A diferença expressa pelos verbos “participar” e “apreciar” é, a meu ver, absolutamente certa: ao contrário de Arnold, para quem a poesia de Wordsworth encoraja a participar na vida, Pater defende que aquilo que ela ensina é a apreciar a vida:

A sua [dos poetas] função não é dar lições, ou fazer cumprir regras, ou mesmo impelir-nos para fins nobres, mas afastar por um breve instante os pensamentos daquilo que é meramente maquinal na vida, fixá-los, com emoções apropriadas, no espectáculo desses grandes factos da existência do homem que nada que seja maquinal afecta, “nas paixões elevadas e universais dos homens, nas mais gerais e interessantes das ocupações deles e no mundo inteiro da natureza,” – nas “operações dos elementos e nas aparências do universo visível, na tempestade e na claridade, nas mudanças das estações do ano, no frio e no calor, na perda de amigos e familiares, nas contrariedades e no ressentimento, na gratidão e na esperança, no medo e na tristeza”. (Pater, 2006a: 28)

Na opinião de Pater, o que a grande poesia faz pelas pessoas é, portanto, mudar a atitude através da qual encaram o mundo. Ler Wordsworth, deste ponto de vista, transforma um homem comum em alguém capaz de contemplar apropriadamente o espectáculo do mundo. Se, para Arnold, é o mundo que interessa, e essa transformação se opera por o poeta apontar para a porção do mundo para o qual o leitor deve passar a olhar, para Pater é o espectáculo propriamente dito que é precioso, e a transformação consiste em mudar de atitude. De acordo com a perspectiva de Pater, a poesia não ensina a discernir o que deve ser contemplado do que não deve; ensina a contemplar, por oposição a não o fazer. Mais até do que isso, ensina a contemplar de uma determinada maneira. “O objectivo de toda a cultura”, acrescenta ainda Pater, é “testemunhar este espectáculo com emoções apropriadas”. A ênfase recai sobre o adjectivo que qualifica as emoções: o que a poesia ensina é a ter as emoções mais apropriadas para lidar com o espectáculo do mundo, nada mais. E é justamente por a poesia de Wordsworth ser “um grande fornecedor e estimulante” de emoções apropriadas que Pater vê nele, mais do que um poeta exemplar, “o verdadeiro precursor da mais profunda e excitante poesia dos nossos dias” (Pater, 2006a: 28).

A poesia de Wordsworth, assim descrita como uma fonte de emoções apropriadas, está para Pater como Cornélio Fronto (e o Cristianismo) está para Marius em *Marius the Epicurean*. Se a filosofia cirenaica a que Marius se converte logo após a morte do amigo Flavian lhe permite reaver a virgindade com que se olha pela primeira vez para as coisas, como sugeri no capítulo 1, é apenas com o tempero do Cristianismo, com o qual contacta já perto do final do romance, que a atitude fundamentalmente contemplativa que aprendeu no seguimento dessa conversão se torna numa atitude apropriada. Ao contrário da interpretação mais comum do romance de Pater, a maturação intelectual de Marius não passa pela rejeição de sucessivos modelos filosóficos, dos quais o mais significativo seria o modelo estóico, até à descoberta do Cristianismo, no qual alegadamente culminaria. *Marius the Epicurean* não conta a história de um pagão que acabou convertido em cristão, mas sim a de um epicurista a adquirir consciência do seu epicurismo. O cristianismo não vem, por isso, sobrepor-se ao paganismo de Marius; vem domesticá-lo e calibrá-lo.

Como expliquei no capítulo 1, o heraclitianismo assume na vida de Marius o papel que o cepticismo humeano assume na “Conclusão” de *The Renaissance*: é o fundo negativo contra o qual a filosofia prática deve reagir. É em resposta, portanto, à “impressão falsa da permanência ou da fixidez das coisas, cuja natureza realmente se alterou no preciso momento em que as vemos e em que lhes tocamos” (Pater, 2006b: 57), que Marius adopta as ideias do “fundador da filosofia cirenaica” (Pater, 2006b: 59). Supor que tudo é falso, como Aristipo de Cirene supunha, leva a “adornar e embelezar” a alma e o corpo; supor que “o nosso conhecimento está limitado àquilo que sentimos” leva a “confiar exclusivamente nos fenómenos dos sentidos”; supor que o presente sensível é um pequeno ponto “entre um

passado que acabou de findar e um futuro que pode nunca chegar” leva a “rejeitar o arrependimento e o desejo” e a entregar-se “ao aperfeiçoamento do presente com uma mente absolutamente desocupada” (Pater, 2006b: 61), ou seja, a ser “absolutamente virgem” em relação a cada experiência.

Descrito deste modo, o cirenaísmo a que Marius se converte parece assemelhar-se à filosofia prática proposta por Pater na “Conclusão” (as semelhanças parecem tornar-se, aliás, incontornáveis no capítulo IX, justamente intitulado “Novo Cirenaísmo”) e coincidir com a atitude estética pela qual Pater pretende recuperar a plenitude e a unidade que caracterizam o ideal helénico que Winckelmann possuía por temperamento. Como é dito por esta altura no romance, Marius distinguia-se dos outros homens da sua geração por dar elevação ao preceito de “ser perfeito a respeito do que está aqui e agora” (Pater, 2006b: 64); consciente da ineficiência de viver “entre dúvidas metafísicas abstractas”, competia-lhe “ao menos fazer o máximo do que estava ‘aqui e agora’” (Pater, 2006b: 65). A expressão que recorre nas duas frases que acabo de citar surgira já em *The Renaissance*, mais concretamente no momento de defender que a fixação no “aqui e agora” (Pater, 1980: 160)¹⁰⁶, a finalidade da atitude estética correctiva proposta por Pater, era intrínseca ao temperamento helénico de Winckelmann. Deste ponto de vista, Flavian é o Winckelmann de Marius. O que não é surpreendente, dado que é em Flavian, o “epítome de todo o mundo pagão” (Pater, 2006b: 25), que o temperamento helénico primitivo melhor aparece consubstanciado. O cirenaísmo de Marius e o esteticismo de Pater são contramedidas: não podendo ser como Flavian e Winckelmann, devem adoptar uma atitude que de algum modo ajude a emular a plenitude e a unidade que os caracterizava.

Pese embora a afinidade entre as ideias de Marius a que estive a aludir e as ideias de Pater na “Conclusão”, é preciso notar que Pater não toma medidas apenas contra a noção da brevidade da vida a que, salvo Winckelmann, todos os homens, desde os gregos, estão sujeitos. Como expliquei no capítulo 1, tal noção é agravada precisamente pela tendência positivista para a filosofia abstracta. Para que haja, portanto, uma correspondência plena entre a atitude filosófica de Marius e a de Pater, o “desejo de beleza estimulado pela percepção da morte” (Pater, 1980: 272) em que consiste a atitude cirenaica não chega. O resto do romance é, em muitos aspectos, o aperfeiçoamento dessa atitude. Em Roma, por exemplo, Marius apercebe-se do declínio do império, mas sobretudo da incompatibilidade entre a atitude fundamentalmente activa dos rituais religiosos romanos e a sua inclinação para a contemplação passiva: “leve como era o fardo da obrigação moral positiva com que entrara em Roma, não era com afeições extravagantes e errantes como estas que o seu epicurismo o comprometera” (Pater, 2006b: 82). O primeiro discurso de Marco Aurélio a que

¹⁰⁶ No final do ensaio que escreveu sobre Coleridge, Pater explica sucintamente que “contentarmo-nos com ‘o que está aqui e agora’” é “a essência do sentimento clássico” (Pater, 2006a: 49).

assiste, por sua vez, fá-lo contrastar a austeridade estóica “com a sua própria avidez cirenaica, meramente então, para saborear e ver e tocar” (Pater, 2006b: 88). Tal formulação evoca, mais uma vez, quer a “tendência inata” de Winckelmann para “o exercício de olhar e tocar” (Pater, 1980: 147), quer a tentativa de emulação dessa tendência em que consiste a atitude estética descrita na “Conclusão”, a qual supõe “um esforço desesperado para ver e tocar” (Pater, 1980: 189), e permite demonstrar que Marius não só não abandona as suas convicções cirenaicas como a influência estóica de Marco Aurélio ou mesmo a “presença graciosa” (Pater, 2006b: 102) de Cornélio Fronto não servem de transição do Cirenaísmo com que entra em Roma ao Cristianismo a que se converterá depois.

O contacto com Cornélio Fronto é decisivo, sim, mas para refrescar o cirenaísmo procedente da amizade com Flaviano. Se, nessa amizade, Marius colhera “a sua própria filosofia cirenaica”, e a colhera fundamentalmente por a descobrir “assim presente, pela primeira vez, na imagem de uma pessoa”, de Cornélio Fronto haveria de extrair a “fórmula intelectual” da qual ele era o “expoente sensível”. A doutrina cirenaica, assim figurada numa “imagem concreta cujo equivalente abstracto poderia reconhecer mais tarde, quando a agitada influência pessoal se estabeleceu, de forma suficientemente clara, numa teoria da prática”, foi então amenizada pelo exemplo da “perspectiva mental” mediante a qual “este Cornélio místico” conduzia a sua vida mas que “decerto ainda não desabrochava em Marius” (Pater, 2006b: 102). A afinidade com Cornélio Fronto permite a Marius perceber, portanto, que o cirenaísmo é “a filosofia característica da juventude, ardente, mas estreita nas suas pesquisas – sincera, mas tendencialmente parcial ou mesmo fanática”, que “é um desses ideais subjectivos e parciais, baseado na apreensão vívida, porque limitada, da verdade de um aspecto da experiência (neste caso, da beleza do mundo e da brevidade da vida do homem nele)” (Pater, 2006b: 113). Nesse sentido, o que é dito logo de seguida no romance, é muito esclarecedor:

A doutrina cirenaica, entendida então como motivo de vigor e entusiasmo, não é propriamente tanto o pronunciamento do ‘epicurista cansado’ quanto o é do jovem forte em toda a frescura do pensamento e da emoção, fascinado pela ideia de elevar a sua vida ao nível de uma teoria audaz enquanto, no primeiro calor jovial da existência, a beleza do mundo físico lhe bate fortemente nos sentidos bem abertos e solícitos. (Pater, 2006b: 114)

O ideal cirenaico de ter por único critério da acção a beleza, tal como descrito anteriormente, parece assim a filosofia mais propícia a um espírito jovem, deslumbrado com o espectáculo do mundo. Neste seu “idealismo escrupuloso”, como diz o narrador pouco depois, tal jovem “sente que é uma espécie de padre e que a devoção à contemplação do que é belo é uma espécie de cerimónia religiosa perpétua” (Pater, 2006b: 114). Distante do

“inevitável descer do pano”, tenta aproveitar o melhor que pode de cada experiência. O aproveitamento de uma experiência “em que tudo é novo” é aprimorado, “como aquele brilho do próprio verão, pela noção da sua brevidade”, e é esse primor que confere entusiasmo à apreensão daqueles “momentos altamente coloridos que morrerão tão depressa”. Que assim seja não invalida, no entanto, que não tenha, no seu íntimo, “uma necessidade interior de qualquer coisa permanente” (Pater, 2006b: 114). A ineficácia do cirenaísmo em “satisfazer-nos permanentemente” solicita, pois, “a influência complementar de qualquer sistema maior” (Pater, 2006b: 115) que a corrija, e é em função dessa necessidade correctiva que Marius se empenha a partir deste momento.

Nesta fase do romance, Pater descreve o cinismo e o cirenaísmo como “as formas gregas anteriores do estoicismo e do epicurismo romanos”, e insinua que “a forma mais nobre do cirenaísmo – o cirenaísmo curado das suas falhas – vai ao encontro da forma mais nobre do cinismo”, que elas “se fundem, cada uma delas na sua forma mais depurada, num ideal único de temperança ou moderação” (Pater, 2006b: 115). Como defendi atrás, a filosofia prática de que Pater faz a defesa na “Conclusão”, e da qual *Marius the Epicurean* é uma longa elucidação, situa-se a meio caminho entre a austeridade moral, aqui associada aos cínicos, e o hedonismo característico dos cirenaicos. Tal filosofia equivale então a um epicurismo que, além de consistir essencialmente na depuração das falhas do cirenaísmo, se aproxima inesperadamente do estoicismo, justamente a forma depurada do cinismo. É para a obtenção deste ideal de temperança, chame-se-lhe o que se lhe chamar, que Marius dirigirá, então, os seus esforços. Ao descobrir que “a mera noção de que uma pessoa pertence a um sistema (...) tem, em si, a força expansiva de uma grande experiência”, Marius como que retoma “a companhia do seu antigo eu” e alcança “na estrada o peregrino que viera para Roma, com absoluta sinceridade, em busca de perfeição” (Pater, 2006b: 118). Desta descoberta não se segue uma renúncia à filosofia que até então subscrevera; não está em causa o cirenaísmo de Marius, mas a calibragem dele. Conceder que esse cirenaísmo não lhe chega não implica, pois, “uma mudança de prática, mas de simpatia”, isto é, “um novo arranque, uma expansão, da simpatia”. E Marius percebia agora que, conquanto tal concessão resultasse numa “redução da sua liberdade”, seria “um cirenaico inconsistente, equivocado na sua avaliação dos valores, das perdas e dos ganhos”, se “não fizesse essa concessão, se apenas permanecesse ali” (Pater, 2006b: 118).

Entendendo as *Meditações* de Marco Aurélio como “o romance de uma alma” em que o romancista, incapaz de alcançar a verdade plena pela qual se esforça, sente a necessidade de registar os breves vislumbres a que tem acesso, Marius percebe que aquilo que subjaz a essa necessidade “é o desejo de fazer o máximo de todas as experiências que possam acontecer, externas ou internas”, o desejo de “perpetuar, exhibir, o que era tão fugaz, numa espécie de protesto instintivo e comovente contra (...) a teoria do ‘fluxo perpétuo’ de todas as coisas”

(Pater, 2006b: 126). Enquanto mera reacção à brevidade da vida, a busca incessante da beleza que caracterizava o seu cirenaísmo era apenas uma forma de consolação. Para que pudesse fazer mais do que consolar-se, não lhe bastava aproveitar o melhor que pudesse cada momento; precisava de privá-lo da sua fugacidade intrínseca, de expandi-lo, de perpetuá-lo. O que verdadeiramente equivale à atitude estética proposta por Pater na “Conclusão” de *The Renaissance* não é, portanto, o cirenaísmo a que Marius se converte precocemente, mas a atitude introspectiva a que era agora conduzido, “o passo em frente, para fora da existência pagã meramente objectiva”, que acabara de dar por influência de Marco Aurélio.

A passividade da atitude contemplativa, tal como descrita na “Conclusão” de *The Renaissance*, não implica apenas a contemplação propriamente dita. O esteta não é simplesmente aquele que vive o momento pelo momento, escolhendo a contemplação daquilo que melhor lhe permita usufruir desse momento, mas aquele que sabe quais os objectos cuja contemplação ensina a saber contemplar melhor. Como justificado anteriormente, não é propriamente pela beleza dos objectos artísticos que o esteta se deve dedicar a eles, mas pelo facto de serem objectos cuja beleza se esgota neles. Pater não incita a contemplar de modo indiscriminado tudo aquilo que for susceptível de contemplação; incita a contemplar aquilo que, precisamente por não suscitar senão essa contemplação desinteressada, induz a educação estética em que consiste a atitude de contemplar desinteressadamente. De certo modo, aprender a contemplar enquanto se contempla faz da contemplação autocontemplação. Ao contrário de outras coisas, a arte permite expandir o momento, mais do que simplesmente aproveitá-lo, porque deixa aquele que a contempla num estado suspensivo de autocontemplação.

O esteta, tal como descrito na “Conclusão”, é assim muito mais próximo do Marius autocontemplativo desta fase do romance do que do Marius cirenaico que se limitava a contemplar indiscriminadamente o mundo exterior. E é-o, justamente, porque, além da atitude contemplativa que caracteriza a sua relação com o mundo exterior, possui um temperamento contemplativo que simultaneamente justifica essa atitude e é por ela justificado. Mais do que alguém que orienta a atenção para a arte, o esteta “exulta”, como nota Harold Bloom, “na singularidade do seu próprio tipo peculiar de temperamento contemplativo” (Bloom, 1974: 173). *Marius the Epicurean* conta assim a história de alguém que, tendo adquirido consciência da morte e da brevidade da vida, desenvolveu uma atitude contemplativa que, apesar de ter por objectivo imediato apenas mitigar essa consciência, desenvolveu nele um temperamento contemplativo que o levou a adquirir consciência de si.

A “educação estética” (Pater, 2006b: 65) que acompanha o cirenaísmo a que se converte logo após a morte de Flavian desenvolverá assim o temperamento contemplativo de Marius e permitir-lhe-á adquirir a postura autocontemplativa tardia. Marius nunca foi, portanto, um mero hedonista: “não era o prazer, mas a plenitude da vida, e a ‘introspecção’

conduzindo a tal plenitude” (Pater, 2006b: 67), que lhe dava o critério pelo qual agia. Não é por acaso, de resto, que a “nova forma de vida contemplativa” que esse cirenaísmo representa seja descrita, desde o momento em que Marius se converte a ela, como uma “contemplação apaixonada” (Pater, 2006b: 65), os termos exactos em que é descrito aquilo que é proporcionado pela leitura de Wordsworth, como mostrei anteriormente, mas também os termos exactos que Pater usa para descrever uma parte da obra de Coleridge: “ele [Coleridge] tem passagens, também, desse género de contemplação apaixonada das condições permanentes e elementares da natureza e da humanidade que Wordsworth considerava ser a essência de um poeta” (Pater, 2006a: 41).

Se esta análise tiver alguma plausibilidade, há uma afinidade entre a relação de Marius com o mundo, no final do romance, e Pater enquanto leitor de Wordsworth. O ideal de temperança que Marius vai desenvolvendo, e que fez coincidir com a doutrina epicurista, a meio caminho entre a austeridade estóica e o desregramento cirenaico, consiste numa depuração da atitude contemplativa que, desde cedo, cultiva. O que Marius aprende é o que, segundo Pater, Wordsworth tem a ensinar a todos os que lerem a sua poesia: a responder com emoções apropriadas ao espectáculo do mundo. Como Clyde Ryals observa, depois de sugerir que o mundo é, para o protagonista do romance, “o palco de um drama no qual ele tem um papel, mas do qual é principalmente um espectador” (Ryals, 1988: 161), Marius “permanece essencialmente um espectador passivo, mesmo perante ‘esse drama misterioso’ da Cristandade” (Ryals, 1988: 169). Tal observação é da família de uma outra, feita por Oscar Wilde em *De Profundis*, de acordo com a qual Marius é “pouco mais do que um espectador” (Wilde, 2003: 1027) do Cristianismo. Aceitando tais observações, o que muda em Marius, no final do romance, não é a passividade característica da atitude contemplativa que desenvolve como reacção à morte do amigo e à consequente noção de que a vida é breve; o que acontece, entre os dois momentos, é um aperfeiçoamento dessa atitude. Já muito perto do fim do romance, aliás, parece relativamente claro que toda a maturação intelectual de Marius confluiu para esse aperfeiçoamento:

Ao longo dessa elaborada e contínua educação dos seus poderes receptivos, manteve sempre no horizonte o propósito de se preparar para uma possível revelação ulterior (...). Nesta altura, a receptividade desanuviada da sua alma, que crescera tão firmemente ao longo destes anos, de experiência em experiência, estava no seu auge; a casa estava pronta para o eventual convidado; a superfície da mente estava branca e suave, para quaisquer que fossem os dedos divinos que pudessem decidir escrever nela. (Pater, 2006b: 199-200)

A atitude contemplativa que Marius foi desenvolvendo ao longo da vida deve assim ser entendida como um processo de depuração acumulativo, de “experiência em experiência”, cuja realização pressupunha a limpeza mental necessária para que pudesse acolher um

convidado divino. Como é sugerido no final do romance, as condições de higiene mental em que Marius se encontrava agora eram propícias a que “qualquer coisa superior a ele, ainda que aparentada a ele”, qualquer coisa cuja influência “ele sentira repetidamente como uma mão amiga sobre o ombro” (Pater, 2006b: 200), pudesse finalmente revelar-se-lhe. Marius percebia agora que “o objectivo da verdadeira filosofia deve consistir não em esforços fúteis na direcção da completa adaptação do homem às circunstâncias em que calha a encontrar-se mas na manutenção de uma espécie de descontentamento cândido perante a proeza mais elevada”. O epicurismo que define Marius, e do qual adquire finalmente consciência nesta altura, corresponde assim a este descontentamento cândido. À candura de Flavian e do projecto cirenaico de buscar constantemente a beleza de tudo deve, pois, acrescentar-se o descontentamento de isso nunca ser suficiente. O Cristianismo parece ser concomitante deste descontentamento, e parece ser ele que, temperando os excessos cirenaicos, dá a medida exacta ao ideal de temperança em que consiste afinal o epicurismo de Marius.

Em “Postscript”, o ensaio que fecha *Appreciations* (1889) e que fora publicado na *Macmillan’s Magazine* em Novembro de 1876 sob o título “Romanticism”, Pater defende que a perfeição em arte depende do equilíbrio entre elementos clássicos e românticos. Alinhando a sua opinião com a de Stendhal, para quem o romantismo “apresenta às pessoas as obras literárias que, no estado actual dos seus hábitos e crenças, são capazes de lhes dar o maior prazer possível” e para quem o classicismo, pelo contrário, lhes “apresenta aquilo que dava o maior prazer possível aos seus avós” (Pater, 2006a: 114), Pater entende o elemento romântico como aquilo que é novo e o elemento clássico como aquilo que é tradicional. Segundo Pater, “quando a curiosidade de uma pessoa é deficiente, quando não é suficientemente ávida por novas impressões e novos prazeres”, ficamos sujeitos a “valorizar em demasia propriedades meramente académicas”, a satisfazer-nos “com padrões esgotados ou convencionais, com a ornamentação insípida de Racine, com a afectação daquela estatuária grega tardia”. A curiosidade que, neste ensaio, se associa ao elemento romântico corresponde notoriamente ao cirenaísmo de Marius. E, tal como a avidez cirenaica, em *Marius the Epicurean*, requer um certo tempero, também a curiosidade em excesso, de acordo com os termos deste ensaio, é desaconselhada: “quando a curiosidade de uma pessoa se encontra em excesso, quando ela desequilibra o desejo de beleza, uma pessoa está sujeita a valorizar nas obras de arte o que não é artístico nelas, a satisfazer-se com o que é exagerado em arte”. Para Pater, a perfeição artística jaz então no equilíbrio entre o desejo de novidade e o desejo de beleza. Entre a “insipidez” da obra de Pope, que “tinha pouca curiosidade”, e a “curiosidade não devidamente temperada com o desejo de beleza” de Balzac, que “tinha um excesso de curiosidade”, há um meio-termo ideal: se a “união da estranheza com a beleza, sob condições muito difíceis e complexas, for bem sucedida, se a união for completa, então a beleza resultante é muito requintada, muito atractiva” (Pater, 2006a: 115). Em *Marius the Epicurean* – e é esta a

analogia que me parece possível fazer –, o Cristianismo providencia o ponto de equilíbrio entre o elemento romântico que subjaz à curiosidade cirenaica que Marius herdara de Flavian e o elemento clássico inerente ao desejo de beleza que lhe era ingénito, e todo o romance é uma tentativa de calibragem desse ponto.

Como também defendi antes, é exactamente esse ponto de equilíbrio, esse ideal de contemplação, que Wordsworth providencia aos seus leitores. Não podendo ser como Winckelmann, Pater procura emular a sua plenitude e a sua unidade através do desenvolvimento de um temperamento contemplativo. Uma poesia que ensina sobretudo qual a postura contemplativa mais apropriada para apreciar o espectáculo do mundo, como é o caso da poesia de Wordsworth, é uma excelente maneira de adquirir esse temperamento. Desse ponto de vista, as lições que se podem extrair da poesia de Wordsworth são uma espécie de ponte entre Pater e Winckelmann, entre aquilo que Pater não pode deixar de ser e aquilo que gostaria de ser. Não é decerto por acaso que o projecto poético de Flavian, tal como exposto no capítulo VI de *Marius the Epicurean*, seja muito parecido com algumas das ideias poéticas mais famosas de Wordsworth. Ainda que tal projecto nunca tenha passado da teoria, devido à morte prematura de Flavian, é possível sugerir que, de certo modo, se concretizou no ideal de temperança que Cornélio Fronto ajudou Marius a alcançar. Aceitando que a poesia de Wordsworth funciona como uma ponte entre o temperamento adquirido de Pater e o temperamento inato de Winckelmann, o ideal de temperança em que o projecto literário de Flavian haveria de concretizar-se parece funcionar como ligação entre Marius e o amigo prematuramente falecido. A relação entre Marius e Flavian deve assim ser entendida também à semelhança da relação entre Wordsworth e Coleridge, tal como Pater a descreve no seu ensaio sobre Coleridge: “o que em Wordsworth era sentimento ou instinto tornou-se, no molde de génio mais triste, mais puramente intelectual de Coleridge, uma ideia filosófica ou uma fórmula filosófica desenvolvida, tanto quanto possível, à imagem abstracta e metafísica das escolas transcendentais germânicas” (Pater, 2006a: 40). Deste ponto de vista, *Marius the Epicurean* é a história da aquisição de um temperamento filosófico forjado à semelhança de um temperamento instintivo exemplar.

Lembrando agora que a inquietude de Reis se deve fundamentalmente à angústia de já não poder ser a pessoa que era quando não reparava nem na mudança constante das coisas nem em si próprio, e que o esteticismo de Pater consiste, como acabo de fundamentar, em assumir artificialmente uma postura que, não sendo a pessoa na qual essa postura seria genuína, não pode ter espontaneamente, é possível sugerir que a filosofia prática de inclinação epicurista proposta por Reis, à imagem da de Pater, pressupõe a fabricação de um temperamento contemplativo artificial idêntico ao temperamento contemplativo genuíno que possuía antes de se ter tornado uma criatura habituada a pensar. De acordo com o argumento apresentado no início deste capítulo, as odes de Reis, pelo menos a partir da maturação do

heterónimo, são tipicamente marcadas pelo luto de uma idade perdida. Esse luto não é enfrentado, como no exemplo de estoicismo de Matthew Arnold, com recurso à resignação. Ou melhor, não é enfrentado, como se perceberá a partir do próximo capítulo, recorrendo apenas ao truque estóico de aceitar que a vida é assim. Reis é frontalmente epicurista, pelo que lhe interessa, de algum modo, extrair prazer da situação. Nesse sentido, é natural que a reacção à impossibilidade de ser uma pessoa diferente daquela que é se assemelhe mais à reacção de índole epicurista de Walter Pater, que encontra na atitude puramente contemplativa que a poesia de Wordsworth ensina a cultivar uma forma de recriar a virgindade do olhar que inevitavelmente se perde quando se adquire a faculdade da reflexão.

Apesar de Reis não ser tão optimista quanto Pater, como já defendi, e não crer propriamente que essa recriação possa alguma vez ser bem sucedida, assume uma atitude contemplativa idêntica. Ainda que o prazer a extrair da contemplação não seja o de voltar a ser, ainda que por breves instantes, a pessoa que experienciava plenamente o mundo à sua volta, mas antes o prazer que há em fingir que isso é possível (o prazer que resulta da ilusão de que a calma antiga pode ser readquirida), o luto de Ricardo Reis pressupõe a intenção, mesmo que conscientemente inútil, de preservar o momento presente. Isso é perfeitamente claro ao longo da ode “Poisque nada que dure, ou que, durando,” (BNP 51-92r), datada de 16 de Março de 1933, mas é-o especialmente na última estrofe, na qual o momento presente a que se reduz a existência de Reis coincide precisamente com a actividade do fingimento:

Poisque nada que dure, ou que, durando,
Valha, neste profuso mundo obramos,
E o mesmo util para nós perdermos
Comnosco, cedo, cedo,

O prazer do momento anteponhamos
À absurda cura do futuro, cuja
Certeza unica é o mal presente
Com que o seu bem compramos.

Amanhã não existe. Meu somente
É o momento, eu só que existo
Neste instante, que pode o derradeiro
Ser de quem finjo ser. (RR 177)

Ora, o retorno fingido a uma idade dourada, a actividade em que Reis afinal se compraz, é a principal característica do género pastoril. Como William Empson defende, “no pastoril, pega-se numa vida limitada e finge-se que é a vida completa e normal” (Empson,

1966: 95). Arrumar as odes de Reis no género pastoril implica, desde logo, assumir que o aspecto arcaizante das mesmas é menos motivado pelos apetites clássicos do que pela deliberação pastoril de simular um tempo que já não volta, e implica também que a poesia de um heterónimo feito pastor talvez seja afinal menos pastoril do que a de um heterónimo a quem coube ser doutor. A atitude contemplativa tipicamente pastoril a que, por todas as razões aduzidas, Ricardo Reis se vota não só permite aproximá-lo consideravelmente de Caeiro como força a entendê-lo, à imagem do guardador de rebanhos que, por imposição editorial, Pessoa determinou que Caeiro fosse, como um guardador de momentos. Como se viu sobretudo nas odes analisadas no início deste capítulo, a intenção de guardar momentos parece descrever bem o modo como Reis procura compensar a frustração de não poder regressar a uma idade dourada em que não pensava nos momentos que não guardava. É, pois, sob a iluminação dessa propensão pastoril que proponho que a sua obra seja lida.

III. Um Espectáculo de Marionetas

De acordo com o argumento delineado até aqui, é talvez possível pensar que a filosofia prática de Ricardo Reis, sobretudo pela analogia com a de Walter Pater, é fundamentalmente epicurista, e que, por conseguinte, o heterónimo, como sugere Angel Crespo, “é mais epicureu do que estóico” (Crespo, 1988: 80). Quero agora de algum modo corrigir essa ideia, alertando para a evidência de que um “epicurismo triste”, um epicurismo que, na verdade, não pode replicar a calma, a liberdade e a felicidade com que se era epicurista no tempo de Epicuro, e que, por não podê-lo, requer a disciplina de fingir que pode, parece ser um epicurismo de certo modo a tender para o estoicismo. Não obstante esta correcção, e a concessão que ela implica, não ambiciono de modo algum inverter a sugestão de Angel Crespo, como se poderia então supor, e declarar, alinhando agora pela bitola crítica de Richard Zenith, que Reis é afinal “mais estóico do que epicurista” (Zenith, 2014: 40). A coexistência de elementos epicuristas e estóicos na obra de Reis, a qual não passou despercebida à crítica pessoana¹⁰⁷, não pode ser resolvida decretando o predomínio de uma doutrina sobre a outra, e requer, a meu ver, uma explicação bem mais demorada.

¹⁰⁷ Na opinião, por exemplo, de Jacinto do Prado Coelho, Ricardo Reis “formula uma filosofia de vida cuja orientação é, na verdade, epicurista”, embora “com tintas de estoicismo” (Coelho, 1980: 37). Uma vez que defende simultaneamente que Horácio se trata de um “poeta que temperou com a ética estóica a doutrina de Epicuro” (Coelho, 1980: 38), é legítimo concluir que, para o crítico, Reis aprendeu a ser epicurista e estóico com Horácio. Como tentei demonstrar atrás, isso não é, de todo, verdade: o que leva Reis a descompor Horácio na ode XX do seu Livro I é essencialmente o pouco epicurismo do poeta latino. Para Jacinto do Prado Coelho, provém de Horácio não apenas o epicurismo de Reis, “haurido, em parte, se não quase exclusivamente, na poesia do Venusino” (Coelho, 1980: 37), e não apenas as tintas estóicas que lhe salpicam esse epicurismo, “devidas talvez ao facto de ser Horácio o seu autor de cabeceira” (Coelho, 1980: 37), mas também, notavelmente, a mistura das duas coisas. Por outras palavras, Reis não só teria ido buscar a Horácio os ingredientes da sua filosofia de vida como teria copiado a receita horaciana, temperando o epicurismo, como ele ensinara, com uma pitada de

Apesar de alicerçadas nas mesmas duas razões (a consciência da morte e a impossibilidade de recuperar da inconsciência), a filosofia prática de Pater, como sugeri atrás, parece pressupor um optimismo que a de Reis não pressupõe: Pater parece considerar que, pelo menos durante brevíssimos instantes, é possível assumir a mesma atitude genuína que se tinha instintivamente; Reis, por sua vez, sabe que o máximo que pode buscar é a ilusão disso, que a única forma de prazer que lhe resta é a imitação inconsequente do que era antes de ser como é agora. Ao contrário do que teria de concluir-se, caso houvesse uma coincidência absoluta entre a filosofia prática de Pater e a de Reis, guardar momentos não é uma forma de tornar a vida útil, mas antes uma forma de fingir que a vida tem alguma utilidade. É preciso não esquecer que, além de não poder buscar a calma de outrora, Reis considera ainda inatingíveis a liberdade e a felicidade com que se vivia antes, tal como explicado no texto (BNP 21-110r) em que Frederico Reis esclarece o “epicurismo triste” (PR 280) do irmão. É possivelmente por isso que não é tão optimista quanto Pater, cujo paganismo, aliás, não se privou de criticar. Na opinião de Reis, todas as tentativas de paganismo do século XIX sofriam do mal de serem cristãs, como se pode ler logo na primeira frase de um texto (BNP 21-91r) cuja finalidade é destacar dessas tentativas o paganismo de

estoicismo. Embora a intuição vaga que subjaz à ideia de que Reis é um epicurista temperado com estoicismo me pareça acertada, é um equívoco fundamentá-la, como o faz Jacinto do Prado Coelho, naquilo que aprendeu de Horácio. É aliás possível dizer que, em parte, Reis critica Horácio precisamente por não saber temperar o seu epicurismo com o seu estoicismo, por ser estóico em certas ocasiões e epicurista noutras. Não disfarçando a filiação das suas opiniões, Helena Carvalhão Buescu reconhece igualmente que todos os poemas de Reis “repetem incessantemente o cruzamento típico entre epicurismo e estoicismo que as odes de Horácio, a quem Reis vai beber tão profundamente, apresentavam” (Buescu, 2013: 75). De igual modo, Kenneth David Jackson considera que as suas odes “repetem ostensivamente as invocações da Natureza, combinando sentimentos estóicos e epicuristas, que se encontram nos seus famosos modelos clássicos”. Tais modelos são, como se percebe de imediato, “modelos horacianos” (Jackson, 2010: 8). A influência de Prado Coelho manifesta-se também na opinião de Manuel Rodrigues, que vê na obra de Reis a mesma “visão estóico-epicurista da existência” (Rodrigues, 2008: 338) que Horácio alegadamente cultivaria. Angel Crespo não incorre no mesmo lapso de acreditar que Reis manifesta o epicurismo e o estoicismo de Horácio, mas acredita que foi o epicurismo de Horácio que “serviu de modelo” (Crespo, 1990: 190) ao de Reis. Na opinião de José Augusto Seabra, por seu turno, Reis inspirou-se na “poética latina de Horácio”, em termos formais, e “no estoicismo e no epicurismo, enquanto concepções do mundo”, em termos de conteúdo, tendo ido buscar “à moral estóica e à filosofia de Epicuro (...) os *leitmotifs* que atravessam, de uma ponta à outra, a sua poesia”, traduzíveis tanto “numa sabedoria da inanidade e da aceitação de tudo” quanto na “ideia central de ‘disciplina’ que irá dominar toda a sua arte poética” (Seabra, 1988: 165). Apreciações como estas, tanto as que lembram a influência horaciana como as que não lembram, dão a entender que o estoicismo e o epicurismo defendem princípios idênticos, que a combinação das ideias das duas escolas é relativamente pacífica, e que é pouco relevante perceber de que modo elas se combinam e que características concretas da poesia de Reis especificamente procedem de cada uma delas. O próprio Agostinho da Silva, depois de associar a postura de Reis a “uma doutrina que exige do indivíduo o mínimo de esforço possível”, declara que a postura de Reis corresponde à doutrina “talhada para as almas ímpares dos melhores estóicos e dos melhores epicuristas” (Agostinho, 1988: 48-49). E até Jorge de Sena detecta no heterónimo uma determinada “mistura de estoicismo e de epicurismo, que é tão sua” (Sena, 2000: 368). Ora assumindo sem hesitação que o poeta é às vezes uma coisa e às vezes outra, ora assumindo que é as duas coisas em simultâneo, esquecendo as dificuldades filosóficas que tal simultaneidade levanta, a crítica pessoal intuiu desde cedo a combinação entre as duas doutrinas, mas não soube nunca explicar-lhe as implicações. É isso que pretendo tornar claro de seguida.

Caeiro, e “mesmo Walter Pater, que unia a um perfeito entendimento do paganismo, um perfeito desejo de ser pagão, não passou de um cristão doente com ânsias de paganismo”¹⁰⁸. Pater não passou disso porque, como é dito a seguir no mesmo texto, “a compreensão do paganismo, e o amor das verdades pagãs não bastam para fabricar um pagão” (PR 136). Para além do entendimento e do desejo, é pois preciso possuir um certo temperamento¹⁰⁹.

Como noutros casos, o exemplo do pagão perfeito contra o qual se devem medir todos os outros é Caeiro, que era pagão “não só com a inteligência abstracta, não só com a sensibilidade da inteligência, mas também com a sensibilidade do temperamento”. Conquanto Reis se arrependa deste retrato imaculado logo de imediato, notando que Caeiro era até “mais pagão com a sensibilidade do temperamento do que com a da inteligência” (PR 136), o que parece imprescindível, para se ser pagão, é o temperamento da pessoa, não o entender o paganismo ou o desejá-lo. Mas o que é ser temperamentalmente pagão? Se, neste texto (BNP 21-91r), ser pagão requer um certo temperamento, num outro texto em que se volta a denunciar o falso paganismo de alguns pretensos pagãos, muito concretamente Matthew Arnold, Walter Pater e Oscar Wilde (BNP 21-10r a 11v), percebe-se que ser pagão requer que se nasça pagão:

Mesmo que os vários pagãos à força da nossa civilização cristã tivessem tido a noção clara do que constitui a essência do paganismo, não quer isso dizer que imediatamente passariam a ser pagãos, neo-pagãos ou re-pagãos. Essas coisas, compreendidas só com a

¹⁰⁸ Ocorre uma observação parecida no segundo parágrafo de um texto (BNP 21-43r) encabeçado pela assinatura de António Mora: “Que se designassem, a si-mesmos, neo-pagãos aqueles cristãos rebeldes, como Pater e Swinburne, que nada tinham de pagãos, senão o desejo de o ser – conceda-se porque não é falta de razão que se dê um nome impossível a uma cousa absurda. Mas nós, que somos pagãos, não podemos usar um nome que indique que o somos como ‘modernos’, ou que viemos ‘reformar’, ou ‘reconstruir’ o paganismo dos gregos. Viemos ser pagãos. Renasceu, em nós, o paganismo. Mas, o paganismo que renasceu em nós é o paganismo que sempre houve – a subordinação aos deuses como a justiça da Terra para consigo mesma” (AM 210-211).

¹⁰⁹ O que neste texto é dito a respeito de Pater ocorre, em termos muito parecidos, a propósito de pagãos em geral, noutro texto atribuído a Ricardo Reis (BNP 21-62r a 64r). Aí, o heterónimo defende que “todos os movimentos que, adentro da nossa civilização, tem havido no sentido do paganismo, têm pecado pela sua origem cristã”, que “todos os pseudo-pagãos do nosso tempo não conseguiram uma alma pagã antes de projectarem o seu paganismo”, que “é cristão o sentimento com que desejam o paganismo”, que “quando muito pode dizer-se deles que têm uma ânsia cristã do paganismo”, que “em nenhum caso se pode deles dizer que têm um conceito justo do paganismo”, e que “em todos eles, obscuramente, na mais buscadamente pagã das suas atitudes, uma sugestão cristã se insinua – a consciência do pecado, não talvez conscientemente tal, mas o mal especial, o desvio de espírito que séculos de tal concepção radicaram na alma” (PR 94). Depois de descrever os movimentos pagãos desse modo, Reis afirma, mais uma vez fazendo lembrar o que diz a respeito apenas de Pater, o seguinte: “Para se ser pagão não basta admirar a religião morta dos gregos e dos romanos. Não basta que se ache beleza aos deuses, ou, mesmo, que se creia objectivamente na sua existência. Não basta que se ache consoladora a calma dos antigos, ou prática e severa a sua sabedoria. Tudo isso não é mais que uma ou outra das conseqüências do espírito pagão. Na sua essência o paganismo é outra coisa, que pode dispensar esses resultados, e, contudo, ser mais pagã do que eles” (PR 95). Como se verá pela explicação que dou a seguir, aquilo que falta a Pater coincide exactamente com essa essência do paganismo, tal como descrita mais à frente neste mesmo texto: “na esfera da inteligência, o paganismo define-se como uma objectividade absoluta e concreta” (PR 95).

inteligência, nada são e nada valem. Tem o indivíduo que nasce com a inteligência para compreendê-las colocada no centro da sua sensibilidade. Tem o indivíduo que nasce pagão para ser pagão. *Nascitur non fit*, como o poeta, e, afinal, como tudo o que é estável neste mundo. (PR 80)

No texto em causa, Reis defende que a essência do paganismo não é nem o “o facto de ser politeísta”, nem “a alegria e a sensualidade” (PR 77), mas o “objectivismo absoluto dos gregos e dos romanos, que nos primeiros principalmente floriu na especulação e na interpretação da vida, e nos segundos na segura experiência prática” (PR 78). Se a essência do paganismo é esse objectivismo absoluto e se só quem nasce pagão é realmente pagão, quem não possui o temperamento pagão, como Pater, ou não tiver nascido pagão, o que vai dar ao mesmo¹¹⁰, não é verdadeiramente capaz de interpretar a vida objectivamente e de ter por critério de verdade, por conseguinte, a “Natureza exterior” (PR 78).

Pater não é pagão porque, como qualquer homem moderno, não pode conceber “o paganismo senão consciente ou inconscientemente contrapondo-o ao sistema cristão”, como se lê noutro texto (BNP 21-16r a 17r). Uma vez que “nascemos adentro do psiquismo cristista”, continua Reis a explicar, “e esse psiquismo se consubstanciou com o nosso, individual, não nos libertamos nunca completamente dele, e, quando menos nos receamos, mais certa posse ele tem de nós” (PR 82). Sem o temperamento pagão, Pater pode entender o paganismo e admirar os deuses, mas não pode ser pagão porque não aprendeu a ver pagãmente. Pater não é pagão, portanto, porque não pode deixar de interpretar o mundo subjectivamente, de ter por critério de verdade a sua pessoa (o próprio Pater defende, no “Prefácio” de *The Renaissance*, que a função do crítico é ver o objecto como ele realmente é “para mim” [Pater, 1980: xx]). “Mesmo uma teoria filosófica do paganismo”, diz Reis de novo no texto em que explica que não se pode ser pagão sem que se tenha nascido tal (BNP 21-10r a 11v), “não é possível a quem não tenha uma organização nativamente objectivista da

¹¹⁰ Num texto extenso (BNP 21-25r a 26r), Reis faz justamente equivaler a posse de um temperamento pagão (ou espírito, neste caso) à circunstância de se ter nascido pagão: “Várias tentativas, exclusivamente eruditas, de determinar qual houvesse sido o espírito pagão, propriamente tal, têm falhado, não só por incompletas, como por lhes faltar a intuição directa do que era esse espírito, por aos seus estudiosos faltar, como é natural, o espírito pagão, por eles, em suma, não terem nascido pagãos” (PR 124). É também através da distinção entre um paganismo por deliberação intelectual e um paganismo por temperamento que, num texto intitulado “Programa do periódico de Caeiro, R. Reis, etc.” (BNP 87-90r a 91v), o próprio Pessoa explica em que consiste a diferença entre os vulgares admiradores do paganismo e Caeiro, Reis e ele próprio: “Tudo isto não teria sentido se fosse uma attitude decidida intellectualmente, isto é, concebida como uma philosophia de acção. Os autores que se reúnem para formar este periodico são todos temperamentalmente assim, não intellectualmente. O facto de aparecer n’um paiz pequeno mais do que um temperamento d’este genero é, já de si, indicador de qualqér cousa. Não é pagão quem quer, mas quem pagão nasce. Não comprehende o paganismo quem quer, mas sim apenas quem o sente nas veias. Ha muito quem ame o paganismo; mas é um paganismo á romana, que não é senão a degenerescencia e a doenca do outro, porque, propriamente, nem á romana soe ser, mas antes á romana da decadencia, ou á moderna, concebendo a Grecia atravez de Roma, e essa Roma atravez da Judéa que está no nosso sangue” (AM 141).

inteligência e da sensibilidade, uma construção dos sentidos e das emoções de tal modo falhada que interprete objectivamente as coisas” (PR 80). É, pois, no modo como interpretam o mundo, objectiva ou subjectivamente, que está a suposta diferença entre o paganismo de Reis e o de Pater. Perante uma diferença tão significativa, como explicar então que o epicurismo dos dois se assemelhe tanto? Leia-se a aspereza das apreciações às obras de Arnold, Pater e Wilde, no mesmo texto:

Enumerar todo o lixo cristão com pretensões pagãs dos Matthew Arnolds, dos Oscar Wildes e dos Walter Paters do baixo-cristismo, seria enfadonho e desolador. Esta gente julgava estar com os antigos quando ia de encontro ao cristismo por o que elas chamariam razões estéticas; não passam de discípulos cristãos, nem sequer do paganismo, mas apenas de certas escolas filosóficas que o paganismo produziu. Epicuristas cristãos, hedonistas católicos, estóicos de um pórtico-judeu, deixemo-los na podridão estulta dos que quiseram aceitar os deuses sem saber de que matéria eles eram feitos, dos que quiseram seguir os filósofos da antiguidade, no que tinham de essencial, sem saber o que é que eles tinham de essencial, nem por que caminho iam. (PR 79)

Como Jorge Uribe sublinha, as expressões “epicuristas cristãos”, “hedonistas católicos” e “estóicos de um pórtico-judeu” referem-se perifrasticamente aos três pretensos pagãos enunciados antes, ou seja, a Pater, a Wilde e a Arnold, respectivamente (Uribe, 2014: 174). Aceitando esta interpretação, o problema de Pater parece ser, sobretudo, a qualidade cristã do seu epicurismo. Mas em que consiste um epicurismo cristão? De acordo com os defeitos que Reis aponta genericamente aos três visados (o de, apesar de se julgarem pagãos, darem em cristãos por “razões estéticas” e o de terem formado a sua atitude pagã não tomando por modelo o paganismo mas apenas “certas escolas filosóficas que o paganismo produziu”), o que é cristão no epicurismo de Pater (como o que é católico no hedonismo de Wilde e o que é judaico no estoicismo de Arnold) é o facto de esse epicurismo não ter senão uma vertente estética (note-se que, para Pater, os prazeres desinteressados que devem constituir a experiência encontram-se privilegiadamente na arte) e não ser influenciado senão por certas escolas filosóficas pagãs.

É especialmente útil para este argumento o mesmo texto (BNP 21-18r) a que aludi no final do capítulo 2 para invocar a noção forte de disciplina através da qual distingui a sensibilidade pagã de Reis da sensibilidade cristã de Horácio. No texto em causa, a diatribe de Reis contra aqueles “pobres críticos do cristismo” que “o agridem com armas que são cristãs” justifica-se por alguns desses críticos tomarem “o epicurismo por paganismo inteiro” e por outros julgarem que “no estoicismo o paganismo está todo”, ou seja, por não perceberem, uns e outros, que “não em um, nem em outro, sistema se acha incluída a atitude metafísica que, a ambos, subjaz” (PR 88). O que Reis está a tentar explicar é que adoptar

determinadas resoluções éticas, à imagem do epicurismo ou do estoicismo, não é condição necessária para que se seja pagão. É possível ser-se epicurista sem que se seja pagão (como Pater) porque o que é essencial ao paganismo não é qualquer das éticas particulares que se adopte mas a atitude metafísica que subjaz a todas elas. À ética epicurista de Reis – é plausível supô-lo – subjaz a atitude metafísica pagã que não subjaz à de Pater; é por isso que ela é, ao contrário da do último, intrinsecamente pagã.

Como diz ainda o mesmo texto, tanto a moral epicurista como a moral estóica são morais de natureza pagã, morais que “visa[m] um fim humano, a organização da pessoa humana, não a transcendência dela”, morais, portanto, de “orientação e disciplina”, não “de renúncia e desapego” (PR 88). De acordo com esta explicação, o epicurismo de Pater é cristão porque, ao contrário de um epicurismo cujo paganismo lhe seja intrínseco, não serve para orientar e disciplinar a vida mas para transcendê-la. É, aliás, essa função de transcender a vida que lhe confere o optimismo que a distingue. Ao contrário da filosofia prática proposta por Reis, que não visa senão a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade de antigamente, a de Pater serve, de certo modo, para recriar a atitude genuína que necessariamente se perde com a inevitável formação dos hábitos mentais. Desse ponto de vista, pressupõe a possibilidade, ainda que momentânea, de transcender a irremediabilidade do que se perdeu. Que o optimismo subjacente ao epicurismo de Pater seja sinal da sua qualidade cristã explica-o ainda a convicção de Reis de que o paganismo, ao contrário do que pudesse pensar-se, é uma religião mais triste do que o cristianismo¹¹¹. Veja-se o que é dito, a esse propósito, noutro texto (BNP 21-55r):

Assim, na sua quasi totalidade, os estudiosos modernos do paganismo interpretam o cristianismo como uma religião triste, como se todo o cristianismo fosse a vida monástica e todos os processos cristãos a cela e o cilício! Contrapondo-lhe o paganismo, julgam, pois, que este é alegre e feliz. Interpretando o cristianismo como uma religião cheia do temor de Deus – e esquecendo que frequentemente é cheia do entusiasmo de Deus –, acham que o paganismo, seu contrário, é uma religião onde pouco se pensa em Deus, esquecendo que

¹¹¹ De modo a defender que a essência do paganismo reside no objectivismo, Reis começa por dizer, num texto sobre o assunto (BNP 21-10r a 11v), que ele não se distingue nem pelo politeísmo, nem “por aquele característico que é costume atribuir-lhe: a alegria e a sensualidade”. De seguida, enceta uma explicação que, apesar de vaga, é bastante assertiva: “Não é mister repetir as observações dos dois mestres da ciência do helenismo – Boecké e Burckhardt. Eles afirmaram, o último categoricamente, que os gregos eram mais tristes do que muita gente julga. Sobre o ponto da sensualidade do paganismo é inútil tocar, porque só fala da sensualidade greco-romana quem ignora o carácter grego e romano. A castidade grega é coisa sabida e assente para os estudiosos; a disciplina romana, a austeridade de princípios dos romanos é coisa do conhecimento geral. O hábito de tomar uma parte pelo todo, que faz com que a Roma meio-cristã da decadência seja considerada como típica do paganismo, é causa do erro crasso do vulgo a este respeito. O cristianismo é, como religião, mais alegre que o paganismo, e é mais sensual também” (PR 77-78). O mesmo desmentido surge igualmente noutro texto (BNP 52A-16r a 16v), numa frase que Reis deixou incompleta: “A ideia vulgar de que o paganismo é uma religião cheia de vida e de alegria é falsa. O paganismo é cheio de calma e de □” (PR 171).

a antiguidade é mais ébria da superstição e da religião quotidiana que qualquer fase cristista. A Idade Média é pouco religiosa ao lado da absorvente preocupação do Além que distingue o paganismo. O pagão é muito mais escravo dos seus deuses que o cristão das suas divindades e dos seus santos. (PR 86-87)¹¹²

Sendo a relação com os deuses o critério utilizado para medir a tristeza de cada uma das religiões, a conclusão de Reis é a de que a mais religiosa das duas é também a mais triste. Deste modo, o paganismo é mais triste do que o cristianismo porque mais religioso do que este; pela mesma medida de tristeza, o pagão é, como se lê na última frase, “muito mais escravo dos seus deuses que o cristão das suas divindades e dos seus santos”. Pelo que é dito nesta última frase, a tristeza do paganismo é inversamente proporcional ao grau de liberdade de que usufrui. À luz desta relação, é prestando atenção a questões religiosas que se deve tentar entender o segundo aspecto pelo qual o epicurismo de Ricardo Reis é triste. Se a impossibilidade da calma e a busca da ilusão dela que nos resta se explicam pelo cepticismo humeano e por uma ética epicurista que o mitiga ou finge mitigá-lo (como mostrei atrás, recorrendo à comparação com o esteticismo proposto por Walter Pater), a impossibilidade da liberdade e a busca da ilusão dela explicam-se, como se perceberá de seguida, essencialmente em termos estóicos¹¹³.

Como sugeri anteriormente, acerca da ode “Quero versos que sejam como joias” (BNP 52-11r), a “antiga liberdade” a que se pode regressar através de versos “cuidados” (RR 146) é a liberdade em que consistiam as acções inconsequentes características da existência impensada que se possuía antes de se ter habituado a pensar. Em certa medida, a liberdade que Reis não pode alcançar e que, por isso, deve substituir pela ilusão dela (o segundo aspecto do seu “epicurismo triste” [PR 280]) é a liberdade que sobressai de não pensar. Adquirir a faculdade de pensar tem, porém, uma implicação religiosa decisiva. Se os deuses representam “a fixação abstracta do objectivismo concretizador” e se “nós não podemos viver sem ideias abstractas, porque sem elas não podemos pensar” (PR 134), como o próprio Reis defende consecutivamente num texto a que voltarei em pormenor no capítulo 8, pensar é, de certo modo, formar abstracções do que antes era concreto, criar deuses das coisas sobre as

¹¹² Em muitos aspectos, esta passagem ecoa uma outra, num fragmento pertencente ao “Programa geral do Neo-Paganismo Portuguez” (BNP 144-61r): “Não é a ‘alegria pagan’ que nós choramos. Não ha alegria pagan. A alegria é humana, e houve tanta alegria na idade media como na Grecia antiga. Houve talvez mais alegria na idade media do que na Grecia antiga, porque os harmonicos não são fatalmente nem tão tristes, mas tambem nem tão alegres, como os excessivos e os tresloucados. O que nós choramos é a harmonia e a disciplina pagan, a posse de si-proprrio que o paganismo instinctivamente ensinava” (AM 150).

¹¹³ A mesma ideia de que o paganismo é mais triste do que o Cristianismo surge também no último parágrafo de um dos textos destinados a prefaciá-la obra de Caeiro, sendo isso agora associado essencialmente à doutrina estóica: “Ninguém menos que Wilde sentiu ou soube o que era o paganismo. Wilde, e tantos outros, tomaram o epicurismo como o supremo característico do pagão, quando é o estoicismo que maximamente o representa. O paganismo era, em relação ao cristianismo, uma religião triste, sim, profundamente triste” (PR 50).

quais não se pensava¹¹⁴. Se assim for, a liberdade que advém de não pensar é concomitante com a liberdade que advém de não haver um aparato divino qualquer a restringi-la. Leia-se a ode “Acima da verdade estão os deuses” (BNP 51-20r), de 16 de Outubro de 1914:

Acima da verdade estão os deuses.
A nossa sciencia é uma falhada copia
Da certeza com que elles
Sabem que ha o Universo.

Tudo é tudo, e mais alto estão os deuses
Não pertence á sciencia conhecel-os,
Mas adorar devemos
Seus vultos como ás flores,

Porque visíveis á nossa alta vista,
São tão reaes como reaes as flores
E no seu calmo Olympo
São outra Humanidade. (RR 114)

Pelo que é dito logo na primeira estrofe, há um lugar acima da verdade, um lugar, portanto, acima do mundo concreto e material, no qual se encontram os deuses. Que os deuses vivam fora do mundo, ou pelo menos num lugar tão alto a que a ciência que tudo conhece não é capaz de chegar, não implica, todavia, que não devam adorá-los como adoramos, por exemplo, as flores, nem implica – o que é mais difícil de compreender – que não sejam visíveis. Como é sugerido no primeiro verso da terceira estrofe, possuímos uma “alta vista” cuja competência excede a da ciência, à vista da qual os deuses não existem, que permite ver os deuses e concebê-los tão reais como qualquer outra coisa concreta. Ainda que essa “alta vista” pela qual os deuses se tornam visíveis possa coincidir com aquilo a que vulgarmente se chama fé, é preciso notar que o vocabulário usado por Reis é tudo menos teológico. De certo modo, a ciência não pode conhecer os deuses porque, não sendo suficientemente alta, não é capaz de chegar às alturas em que eles se encontram.

¹¹⁴ Num texto cujo principal assunto é a diferença entre o politeísmo grego e outros géneros de politeísmo (BNP 21-16r a 17r), Reis faz notar que as divindades gregas têm em comum com as nórdicas o facto de serem “representações humanas alargadas, e não negações da humanidade”. Insistindo, contudo, em apresentar uma diferença, observa de seguida que, ao contrário dos deuses nórdicos, que são “objectivações amorfas, vastas sombras mais do que grandes pessoas”, os deuses gregos são “objectivações formais dos instintos humanos” (PR 84). Dizer que os deuses gregos resultam da objectivação dos instintos humanos, como parece ser o caso aqui, é muito próximo de dizer que resultam de um esforço intelectual sobre o mundo concreto, como sugiro no corpo do texto.

Não é, pois, a fé mas uma determinada habilidade visual que leva a concluir que os deuses “são tão reaes como reaes as flores”, como o comprova, de resto, o que é dito sobre as competências científicas na segunda estrofe da ode “Deixemos, Lydia, a sciencia que não põe” (BNP 52-2r): “contemplanção esteril e longinqua / das cousas proximas, deixemos que ella [ciência] / olhe até não ver nada / com seus cançados olhos” (RR 110). A “alta vista” de que se faz valer um pagão dá então visibilidade ao que a ciência, cuja esterilidade advém de não aproximar suficientemente a vista cansada das “cousas proximas”, não é capaz de ver. Dado que, novamente na ode “Acima da verdade estão os deuses”, a adoração é devida aos vultos dos deuses e não propriamente aos deuses (“adorar devemos / seus vultos como ás flores” [RR 114]), é plausível assumir que essa visibilidade de algum modo se traduz nas sombras que os deuses, a partir do lugar alto em que estão, projectam no mundo visível¹¹⁵. Creio que é isso que mostra a seguinte ode de 27 de Fevereiro de 1933 (BNP 51-81r):

Rasteja molle pelos campos ermos
O vento sossegado.
Mais parece tremer de um tremor proprio,
Que do vento, o que é herva.
E se as nuvens no céu, brancas e altas,
Se movem, mais parecem
Que gira a terra rapida e ellas passam,
Por muito altas, lentas.
Aqui neste socego dilatado
Me esquecerei de tudo,
Nem hospede será do que conheço
A vida que deslembro.
Assim meus dias seu decurso falso
Gosarão verdadeiro. (RR 176)

Os primeiros oito versos da ode registam a interpretação de dois fenómenos naturais relacionados com a acção do vento (ervas a abanar e nuvens a passar no céu) à luz da crença nos deuses pagãos. Dotado de uma “alta vista” (RR 114), Reis eleva as explicações científicas a explicações mais altas, e substitui a força motriz do vento, enquanto causa mecânica do movimento das ervas e das nuvens, por forças aparentemente externas a cada uma das coisas que se movem. O mundo, assim concebido, não é senão o espectáculo visível cujas entidades que o organizam estão acima do que se vê. O que dessas figuras superiores se pode ver, o que

¹¹⁵ Parece ser mais ou menos esta a ideia subentendida nos seguintes três versos soltos (BNP 51-56r): “O Caso, sombra que projecta o Fado, / seus dados lança, mas o Fado o segura. / Alguem recolhe ao copo” (RR 208). Ainda que o agente aqui seja o Fado e não um deus, a manifestação visível dessa agência, o acontecimento concreto, é uma sombra projectada.

delas se projecta no mundo, são os títeres que os deuses manobram invisivelmente do alto de onde moram. Para aqueles que, possuindo essa “alta vista”, vêem mais do que isso, o vento é um réptil que “rasteja molle pelos campos ermos”; as ervas por onde ele rasteja são criaturas amedrontadas que tremem não em função da passagem do rastejante mas por “um tremor proprio”. Do mesmo modo, não é pela causa natural do vento que as nuvens se movem mas por uma acção externa: o movimento giratório da terra que as deixa para trás. Por fim, o “decurso” dos dias é “falso” porque é apenas a expressão visível da vontade dos deuses que verdadeiramente os faz decorrer.

Vermos apenas vento a agitar ervas ou a empurrar nuvens, como vemos apenas dias a passarem naturalmente, significa meramente que não temos a “alta vista” que têm aqueles que, em lugar disso, vêem répteis a atemorizar outras criaturas, Urano e Gaia, por divórcio, indo em direcções opostas, ou Saturno a empurrar os dias. Para quem possui essa “alta vista”, como é o caso de Reis, um mar pouco agitado, como se percebe também pelos primeiros quatro versos da ode III do Livro I, datada de 6 de Outubro de 1914, não é consequência de ventos fracos mas da contenção de Eolo e da pouca força com que Neptuno sacode as águas: “o mar jaz; gemem em segredo os ventos / Em Eolo captivos; / só com as pontas do tridente as vastas / aguas franze Neptuno” (RR 65-66). A prosopopeia, para Reis, não é um tropo literário; é uma maneira de ver o mundo¹¹⁶. Possuir a “alta vista” (RR 114) que possui leva-o a conceber o mundo como o recreio dos deuses e a entender o que nele ocorre como as brincadeiras a que nos é permitido assistir, como se depreende ainda pelo que é dito na versão original da mesma ode III (BNP 51-20r): “as cousas são o dialogo que os deuses / brincam tendo conosco” (RR 104). Ora, se a relação causal necessária que atribuímos aos fenómenos naturais é apenas o resultado de uma visão deficiente e tais

¹¹⁶ Numa carta a Caeiro (BNP 52A-17r a 18r), Reis faz inclusivamente questão de agradecer ao mestre por ter acreditado que a sua crença não era simplesmente uma “atitude poética: “Escuso de vos falar de como eu sou, de meu espontâneo ser, um crente verdadeiro e profundo na existência dos deuses imortais. Sabeis bem como, para mim, Júpiter, Vénus, Apolo e as mais presenças imorredouras que presidem à nossa vida transitória, são realidades e existências concretas. Agradeço-vos ainda o não vos ter custado a acreditar que [sou] verdadeiramente um crente verdadeiro nos deuses. Seria natural que julgásseis isto uma atitude poética. Estranho parece a um homem de hoje – crente que seja no deus chamado Jesus, – que alguém com ele coexista que realmente sinta a existência de Júpiter, de Apolo, das hamadriades, das nereidas, dos faunos e dos silenos” (PR 167-168). Noutro texto (BNP 21-53r a 54a), Reis defende que ser um pagão deste género, um pagão que acredita verdadeiramente nos deuses, não lhe parece mais absurdo do que ser ateu ou cristão: “ver as fontes e os bosques habitados realmente por entes reais de outra espécie não me parece mais absurdo do que aceitar que tudo isto derivou do nada, e que Deus é a essência de tudo” (PR 187). A “alta vista” que lhe possibilita ver realmente os deuses pagãos é, de resto, congénita, como o explica no mesmo texto: “eu tive a felicidade de tal nascer que naturalmente sinto a presença de entes reais nos bosques e nas fontes”. Por ter nascido assim, Reis não tem “preconceitos clássicos”, e pode afirmar que “Neptuno é para mim uma personalidade real, Vénus um ente verdadeiro, o Júpiter o pai terrível e existente dos calmos deuses todos”. Os deuses são reais na medida em que fazem parte da interpretação que faz da natureza. Estar junto a uma fonte ou atravessar um bosque é estar na presença de uma nereida ou na companhia dos silenos: “nada me interpreta a natureza melhor, nem me faz amá-la mais. A presença de uma nereida alegra-me quando me encontro ao lado de uma fonte. E é grata companhia a dos silenos quando atravesso, humanamente sozinho, o sossego sombrio dos bosques frescos” (PR 187).

fenómenos são apenas o espectáculo mundano das vontades divinas que nos é dado a perceber, talvez não sejamos, nós também, mais do que marionetas desse espectáculo triste. Assim se explica a relação, anunciada atrás, entre a teologia pagã e a ausência de liberdade que ela implica.

Na primeira estrofe da ode “A mão invisível do vento roça por cima das hervas” (BNP 59-20r), uma ode curiosamente intitulada “À la manière de A. Caeiro” (e de dicção invulgar em Reis) e datada de 30 de Janeiro de 1921, o movimento das ervas agitadas pelo vento volta a ser explicado pela prosopopeia: “A mão invisível do vento roça por cima das hervas. / Quando se solta, saltam nos intervalos do verde / papoulas rubras, amarelos malmequeres juntos, / e outras pequenas flores azues que se não vêem logo”. A segunda estrofe, contudo, parece acrescentar à prosopopeia a informação de que a vontade dos homens, longe de lhes pertencer, não é senão um vento exterior que os agita internamente como agita as ervas sobre que roça: “(...) Por mim, como pelas hervas um vento que só as dobra / para as deixar voltar àquillo que foram, passa. / Também por mim um desejo inutilmente bafeja / as hastes das intenções, as flores do que imagino, / e tudo volta ao que era sem nada que acontecesse (RR 143). Tal como todos os fenómenos exteriores observáveis, os movimentos internos a que chamamos vontades, desejos e intenções, e cujo motor assumimos ser a mente, parecem afinal a expressão de acções que nos excedem, acções das quais não temos a responsabilidade e às quais prestamos obediência sem saber. Não é de outra coisa que fala, curiosamente, a seguinte ode de 16 de Outubro de 1914 (BNP 51-22r):

De anjos ou deuses, sempre nós tivemos,
A visão confiada de que acima
De nós e compellindo-nos
Agem outras presenças

Como acima dos gados que ha nos campos
O nosso esforço, que elles não comprehendem,
Os coage e obriga
E elles não nos percebem,

Nossa vontade e nosso pensamento
São as mãos pelas quaes outros nos guiam
Para onde elles querem
Que nós o desejemos. (RR 101-102)

A ode dá expressão à convicção de que os homens se distinguem quer dos animais, quer dos deuses, por uma diferença de grau¹¹⁷. Tal como o gado é coagido e obrigado, sem que o perceba, pelos esforços humanos, é pois admissível que os homens sejam compelidos, sem que disso tenham compreensão, por “outras presenças” que, acima deles, os levem para “onde elles querem”. Se assim for, a vontade e o pensamento, supostas causas dos nossos movimentos, mais não são do que as mãos rústicas de “anjos ou deuses” pelas quais seguimos, pela compulsão do desejo deles, para onde afinal apenas julgamos querer ir. Mais ainda do que isso, é por acção dos deuses, ou mais concretamente pela acção de alguns deuses em particular, que sentimos o que quer que sintamos, como se percebe pela ode “Os deuses desterrados” (BNP 51-9r a 10r), uma das primeiras que Ricardo Reis escreveu, logo a 12 de Junho de 1914¹¹⁸:

Os deuses desterrados,
Os irmãos de Saturno,
Às vezes, no crepusculo
Vêm espreitar a vida.

Vêm então ter connosco
Remorsos e saudades
E sentimentos falsos.
É a presença d’elles,

¹¹⁷ Em Reis, a diferença de grau entre homens e deuses é defendida repetidamente, sendo comum incluir nessa escala o Fado, que está acima de tudo o resto. A inclusão de graus inferiores é menos comum, certamente por interessar a Reis, sobretudo, a posição de inferioridade em relação aos deuses e ao Fado. Esta ode demonstra, porém, que os homens se encontram entre os animais e os deuses, distando tanto de uns como de outros (e é possível conjecturar que as plantas se encontrem ainda num grau inferior ao dos animais). O mesmo se verifica na ode não-datada “Meu gesto que destrue” (BNP 51-105r), de acordo com a qual a qualidade divina depende da relação de superioridade que os deuses estabelecem com os homens: “Meu gesto que destrue / A mole das formigas, / tomal-o-hão ellas 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. (...)” (RR 186-187). Deste ponto de vista, os deuses são deuses para os homens, como os homens são deuses para as formigas. A diferença entre espécies parece assim determinada por uma questão de tamanho. Numa passagem d’*A Educação do Estóico* em que se discute a teoria do mal de Soame Jenyns (BNP 144Q-36r a 37r), também o Barão de Teive parece subscrever esta ideia: “assim como intervimos – umas vezes para bem deles, outras para mal; umas talvez para bem supondo que é para mal, e vice-versa – na vida dos seres nossos inferiores, assim se pode conceder que procedem para connosco seres que nos são tão superiores como o somos aos gados dos nossos campos, ou às aves dos nossos ares” (EE 33). A mesma ideia subjaz à teoria pagã da origem do mal, como se pode ler num texto em inglês intitulado “Three Pessimists” (BNP 14D-23r a 24r) que Richard Zenith apresenta em apêndice na sua edição d’*A Educação do Estóico*: “O pagão concebe este mundo como sendo directamente governado por deuses, que são afinal homens numa escala mais vasta, (...). Os deuses actuam sobre nós do mesmo modo que procedemos com os animais, e tudo o que nos seja inferior” (EE 71).

¹¹⁸ Transcrevo não a versão manuscrita (BNP 51-1v), que terá sido a versão original, mas a versão ligeiramente mais elaborada que Reis incluiu naquele conjunto de onze odes dactilografadas (BNP 51-9r a 13r) que, como sugeri no capítulo 2, teria servido para enviar a Mário de Sá-Carneiro logo em Junho de 1914.

Deuses que o desthronal-os
Tornou espirituaes,
De matéria vencida,
Longinqua e inactiva.

Vêem, inuteis forças,
Solicitar em nós
As dores e os cansaços,
Que nos tiram da mão,
Como a um bebado molle,
A taça da alegria.

Vêem fazer-nos crêr.
Despeitadas ruínas
De primitivas forças,
Que o mundo é mais extenso
Que o que se vê e palpa,
Para que offendamos
A Jupiter e a Apollo.

Assim até á beira
Terrena do horisonte
Hyperion no crepusculo
Vem chorar pelo carro
Que Apollo lhe roubou.

E o poente tem côres
Da dôr d'um deus longinquo,
E ouve-se soluçar
Para além das espheras...

Assim choram os deuses. (RR 95-96)

Se a vontade e o pensamento que originam a acção são, na verdade, os empurrões dados pelos deuses olímpicos, os sentimentos parecem essencialmente fruto da presença queixosa dos “irmãos de Saturno”, desterrados precisamente pelos olímpicos. Não obstante a influência óbvia de Keats, a temática da guerra entre os velhos e os novos deuses é assim aproveitada por Reis de um modo peculiar: não possuindo a capacidade de arbitrar sobre a existência humana, como os deuses olímpicos, tudo o que os velhos deuses conseguem projectar de si no mundo, do desterro a que foram votados, são os “sentimentos falsos” que

instilam nos homens; não sendo mais do que “inuteis forças”, conseguem porém provocar “remorsos e saudades”, conjurar “as dores e os cansaços” e fazer crer, por despeito, “que o mundo é mais extenso / que o que se vê e palpa”. A introspecção, aquilo que resulta da crença de que os sentidos externos não chegam para conhecer toda a extensão do mundo, é assim explicada pela retaliação encetada por estas “despeitadas ruínas / de primitivas forças” depois de vencidas pelos deuses olímpicos. Ao voltarem insidiosamente os mortais para dentro de si mesmos, estes deuses escondidos que apenas se atrevem a espreitar o mundo ao cair da noite, deuses feitos de “matéria vencida, longínqua e inactiva”, cuja derrota “tornou espirituaes” e, portanto, incapazes de se desferrarem a não ser pelo exercício da perfídia, procuram torná-los ofensivos para os deuses que os venceram.

Tal como a fé nos deuses pagãos depende essencialmente de uma habilidade visual, e crer no paganismo é indistinto de ver pagamente, tudo aquilo que costumamos atribuir à psicologia – assim parece sugerir Reis – se explica, para quem vê o mundo deste modo pagão, pelo conflito entre as duas gerações de deuses que, tanto do lugar alto em que uns habitam quanto do desterro a que os outros foram confinados, projectam as suas sombras no mundo visível. O mundo não é, portanto, mais do que um tabuleiro de xadrez às ordens de dois adversários divinos, e tudo aquilo que os mortais, meras pedras nesse tabuleiro, pensam ou sentem é consequência das jogadas com que esses deuses se tentam superar uns aos outros. O tópico do xadrez é importante, em Reis, e voltarei a ele quando analisar a ode “Os Jogadores de Xadrez”, no capítulo 4. Por agora, é importante notar que, ao conceber um mundo em que tanto os fenómenos naturais como os fenómenos psicológicos são resultado da guerra entre os novos e os velhos deuses, Reis se aproxima iniludivelmente daquilo que é dito pelo próprio Pessoa numa nota (BNP 44-35v) que, alegadamente, serviria de base ao projecto da *Mensagem* e à qual, salvo ilustres excepções¹¹⁹, não se tem dado a devida importância:

A ideia do poema épico representando as navegações e descobertas dos portugueses como provenientes da guerra entre os velhos deuses e os novos deuses – Hyperion e Apollo, etc. (o Christianismo onde fica? Como entra aqui? Como “attrait” empregado pelos velhos deuses para afastar os homens da fé na raça de Jove?)

Como na *Iliada* a guerra é um reflexo da guerra entre deuses, aqui as navegações são a guerra entre os velhos deuses, e os novos, que lhes põem obstáculos – Neptuno com as tempestades, Jove com os raios, Venus com a corrupção... Marte, seduzido por Venus, com as conquistas que derivam da Descoberta.

¹¹⁹ A mais significativa dessas excepções é o capítulo consagrado a *Mensagem*, em *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo* (Feijó, 2015: 119-137), no qual, aliás, António M. Feijó não só analisa a nota em questão como invoca a ode de Reis à qual me parece importante associá-la.

A Victoria é dos deuses novos (em que fica, então, o Ch^{mo}?) e Marte é que o consegue com Alcacer Kibir.

Retomando, de certo modo, a vida de Hyperion de Keats. (M 401)¹²⁰

Esta nota aproxima-se daquilo que Reis diz na ode essencialmente de duas maneiras: em primeiro lugar, notoriamente, pela explicação daquilo que se passa no mundo através da guerra entre velhos e novos deuses; em segundo, pelos ardis com que os velhos deuses, derrotados pelos novos, tentam sub-repticiamente vingar-se dos vencedores. Interessa-me, a este respeito, sobretudo o papel reservado ao Cristianismo. Se, na ode de Reis, os velhos deuses respondem à derrota infundindo “sentimentos falsos” através dos quais os homens ofendam os novos deuses, nesta nota respondem através de uma oferta que não é substancialmente diferente: os “sentimentos falsos” da ode podem ser descritos, sem grandes objecções, como sentimentos cristãos, ou provenientes de uma sensibilidade cristã, e a presença crepuscular dos velhos deuses não é senão outra forma de atrair os homens para essa sensibilidade de modo a afastá-los “da fé na raça de Jove” (M 401). Tanto num caso como noutro, o que está em causa é um engodo de natureza cristã empregado pelos velhos deuses como forma de desforra.

Aquilo que Reis considera ser a essência do temperamento pagão, a faculdade de interpretar o mundo objectivamente, apenas através dos sentidos, é o legado dos deuses olímpicos; inconscientemente, como “um bebado molle” bebendo da “taça da alegria”, o pagão nado vê objectivamente porque os deuses olímpicos assim quiseram que visse. Como forma de retaliar contra os olímpicos, e “para que offendamos / a Jupiter e a Apollo”, renunciando a esse legado, os titãs tiram-nos da mão essa taça de que bebemos por vontade alheia, ensinando-nos a interpretar o mundo através do filtro dos sentimentos, e a ser tristes como eles¹²¹. O tópico romântico de que o pôr-do-sol é propício à tristeza, por exemplo, é explicado pelo choro e pelos soluços por que é expressa a “dôr d’um deus longinquo” (Hyperion) que “vem chorar pelo carro que Apollo lhe roubou” (RR 96). Ensinados assim a sentir, pela mera presença desses velhos deuses desterrados, os homens afastam-se da raça de Jove ou ofendem-na passando a relacionar-se com o mundo através daquilo que é descrito, de forma sistemática na obra de Reis, como uma sensibilidade tipicamente cristã. Seja através do engodo do cristianismo, seja antes através de lamentações contagiosas características da sensibilidade cristã, é pela manipulação dos velhos deuses, portanto, que Reis explica a deficiência visual daqueles que não nasceram pagãos.

¹²⁰ Adopto a transcrição proposta por Jorge Nemésio (Nemésio, 1958: 73)

¹²¹ A mesma ideia de que os velhos deuses usam os sentimentos para que nos afastemos da alegria associada ao objectivismo facultado pelos deuses olímpicos aparece nos seguintes quarto versos, escritos numa folha solta (BNP 52-2v): “Não morreram, Neëra, os velhos deuses. / Sempre que a humana □ alegria / renasce, elles se voltam / para a nossa saudade” (RR 204)

A influência de Keats nesta ode é óbvia, como defendi acima, não só porque Hyperion é o único titã nomeado, o que remete desde logo para os dois poemas que Keats não chegou a completar sobre o assunto (*Hyperion: a Fragment* e *The Fall of Hyperion: a Dream*), mas também porque as teorias fenomenológicas que dela se podem extrair são afins daquelas que Pessoa apresenta na nota sobre a *Mensagem* agora comentada, na qual, de resto, essa influência é confessada. Há, no entanto, ainda uma terceira forma de demonstrar a influência de Keats neste caso, que consiste em lembrar que esta ode termina exactamente da mesma maneira, com o mesmo verso solto, que uma outra ode (BNP 52-1v), de 16 de Junho de 1914, cujo assunto é, notoriamente, o de outro dos principais poemas longos de Keats: *Endymion*.

Diana atravez dos ramos
espreita a vinda de Endymion
Endymion que nunca vem,
Endymion, Endymion,
lá longe na floresta...

E a sua voz chamando
exclama atravez dos ramos
Endymion, Endymion...

Assim choram os deuses... (RR 127-128)

Apesar de as personagens desta ode serem uma deusa olímpica e um pastor (o que faria supor que o choro dos deuses não tem as mesmas implicações da ode anterior), creio que ela deve ser lida à luz daquilo que ficou dito atrás. A cena nocturna é relativamente simples de descrever: a floresta iluminada “atravez dos ramos” pela lua é, interpretando pagãmente, Diana à procura do seu amado. Equivalendo o luar à lamentação que acompanha a procura malograda, é natural que ele seja tão nocivo a quem o presencia quanto o é o pôr-do-sol por dele espreitarem deuses que ensinam a sentir e a ser triste. Que o fim da tarde e a noite sejam especialmente apropriados aos “sentimentos falsos” de que se falava e, portanto, especialmente inóspitos é algo de que me ocuparei quando mostrar, nos capítulos 6 e 8, de que modo isso é operativo na obra de Caeiro. De maneira a que se perceba desde já a relação deste tópico nas odes Reis com aquilo que vier a ser dito sobre a obra de Caeiro, note-se que esta ode pode ser entendida como uma versão, devidamente paganizada por um discípulo

que assumiu a necessidade de corrigir o paganismo sem deuses do seu mestre, do poema XXXV d’*O Guardador de Rebanhos*¹²².

Esse gesto correctivo não é, de resto, caso único, e é possível sugerir que a crença nos deuses, tal como descrita até aqui, deriva decisivamente da necessidade de colmatar essa lacuna em Caeiro. O assunto da ode “No momento em que vamos pelos prados” (BNP 58-81r), a ideia de que o amor que une duas pessoas é uma terceira entidade que as acompanha, parece-me suscitado, por exemplo, pela ideia apresentada no poema VIII d’*O Guardador de Rebanhos* de que Caeiro se une “a tudo que existe” (uma união de natureza amorosa, como explicarei no capítulo 8) por intermédio do Menino Jesus: “A Criança Nova que habita onde vivo / dá-me uma mão a mim / e a outra a tudo que existe / e assim vamos os trez pelo caminho que houver” (AC 40). Leia-se então a ode de Reis, datada de 7 de Julho de 1919, na qual é o fenómeno amoroso que, desta feita, é explicado através da prosopopeia:

No momento em que vamos pelos prados
E o nosso amor é um terceiro alli,
Que usurpa que saibamos
Um ao certo do outro,

Nesse momento, em que o que vemos mesmo
Sem o vermos na propria essencia entra
Da nossa alma comum –
Lydia, nesse momento

De tão sentir o amor não sei dizer-t’o,
Antes, se fallo, só dos prados fallo
E põe-se musica ao meu
Eros connosco invisivel. (RR 141)

¹²² O *incipit* da ode de Reis (“Diana através dos ramos”) parece aliás ter derivado directamente do *incipit* do poema de Caeiro (“o luar atravez dos altos ramos”), como se Reis tivesse sentido a necessidade de exemplificar de que modo vê um luar quem possui a “alta vista” por que se caracteriza um pagão nado. Atendendo a que “a poesia de Alberto Caeiro consiste principalmente em negar a poesia das coisas” (PR 59), o seu poema é, em sentido inverso, uma exemplificação de como os fenómenos materiais não só não são as sombras dos deuses como não são senão esses fenómenos materiais: “O luar atravez dos altos ramos, / dizem os poetas todos que elle é mais / que o luar atravez dos altos ramos. // Mas para mim, que não sei o que penso, / o que o luar atravez dos altos ramos / é, além de ser / o luar atravez dos altos ramos, / É não ser mais / que o luar atravez dos altos ramos” (AC 57) Entre os poetas que dizem que esse luar “é mais / que o luar atravez dos altos ramos” deve incluir-se, portanto, Ricardo Reis, mas deve incluir-se também John Keats (a importância da lua, e da relação da lua quer com a beleza, quer com a imaginação poética, é decisiva na poesia de Keats), o que não será surpreendente, visto que a ode de Reis à qual esta responde denota a influência, como sugeri, do poeta inglês.

A presença de um “Eros conosco invisível” durante o passeio campestre que Reis e Lydia dão, a presença de um “terceiro ali” que “vemos mesmo / sem o vermos”, que lhes entra “na própria essência” da alma e que é já, de certo modo, a “alma comum” deles, não só os deixa sem saberem “um ao certo do outro” como ainda intimida Reis, que de tanto sentir o amor não é capaz de falar dele. De certo modo, Eros desempenha um papel, no encontro amoroso que a ode relata, semelhante ao papel desempenhado pelos velhos deuses na ode “Os deuses desterrados”: ao acompanhá-los durante o passeio, unindo-os espiritualmente, torna-os indiscerníveis aos olhos um do outro e fá-los crer, por conseguinte, que “o mundo é mais extenso / que o que se vê e palpa” (RR 96). Sem a visão objectiva que lhe permite discernir a fronteira entre uma coisa de outra, da qual se encontra privado pela presença incómoda de Eros, Reis perde também a eloquência, não lhe restando senão falar dos prados. Vítima das guerras entre os deuses ou simplesmente dos caprichos divinos, o pagão não parece sequer livre de exercer a visão objectiva em que supostamente consiste o seu paganismo. Sujeito aos “sentimentos falsos” (RR 95) que a qualquer momento lhe são suscitados, por deuses crepusculares e não só, compete-lhe essencialmente a aceitação dessa condição. Conceber os deuses como os responsáveis velados por tudo aquilo que sentimos, pensamos e fazemos implica, pois, conceber que o pagão seja, como Reis defende num texto já comentado (BNP 21-55r), “muito mais escravo dos seus deuses que o cristão das suas divindades e dos seus santos” (PR 87), e que, por conseguinte, a religião pagã seja mais triste.

IV. Um deus de si mesmo

A ausência de liberdade que justifica tal tristeza não se explica, contudo, apenas por uma fenomenologia pagã de acordo com a qual o mundo visível é somente um espectáculo de marionetas a que os deuses dão movimento. O pagão é tendencialmente mais triste do que o cristão, e tendencialmente menos livre do que ele, sobretudo porque, além de tudo isso, pesa sobre ele o Fado. Como é explicado por Frederico Reis no texto (BNP 21-110r) em que fundamenta o “epicurismo triste” (PR 280) do heterónimo, a liberdade a que Reis não tem acesso é algo de que, aliás, nem os deuses usufruem: “quanto à liberdade, os próprios deuses – sobre que pesa o Fado – a não têm” (PR 280). O próprio Reis disserta acerca do assunto numa ode de 30 de Julho de 1914 (BNP 51-18r):

Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submettermo-nos
Ao seu dominio por vontade nossa.
Mais vale assim fazermos

Porque só na illusão da liberdade
A liberdade existe.

Nem outro geito os deuses, sobre quem
O eterno fado pesa,
Usam para seu calmo e possuído
Convencimento antigo
De que é divina e livre a sua vida.
Nós, imitando os deuses,
Tão pouco livres como elles no Olympo,
Como quem pela areia
Ergue castelos para usar os olhos,
Ergamos nossa vida
E os deuses saberão agradecer-nos
O sermos tão como elles. (RR 108)

O postulado estóico de que a única liberdade possível reside na aceitação voluntária de quaisquer que sejam as leis que acima de nós nos rejam é flagrante nos três primeiros versos. O que Reis diz de seguida, no entanto, lembra inevitavelmente aquilo que é dito sobre o seu “epicurismo triste” (PR 280) pelo seu irmão: é sensato aceitar voluntariamente essa condição porque, acima de tudo, a única liberdade que deveras existe é a ilusão dela que através desse exercício da vontade se adquire. No que diz respeito à impossibilidade de buscar a liberdade, o epicurismo de Reis é triste, então, porque tudo no mundo está determinado à partida. Tal como o cepticismo humeano, ao tornar a calma antiga inacessível, requer a ética epicurista, o determinismo em que se funda a concepção do mundo de Ricardo Reis inviabiliza a liberdade individual e exige a ética estóica que de algum modo a remedeie e desagrave.

A segunda estrofe desta ode começa por acrescentar ao comportamento recomendado na primeira a informação, aliás análoga à da frase com que Frederico Reis o explica, de que nem os deuses escapam aos decretos do Fado. De acordo com os cinco primeiros versos dessa segunda estrofe, os deuses são deuses por se submeterem voluntariamente às leis que, acima deles, os regem, ou seja, por agirem como Reis diz ser sensato agir, na primeira estrofe: a vida dos deuses é “divina e livre” tão-somente porque aceitar que “só na ilusão da liberdade / a liberdade existe” os conduz a convencerem-se disso. Decorre desta tese que é sobretudo pela ilusão que induzem neles próprios que os deuses se distinguem dos mortais e que a submissão voluntária ao domínio do que quer que acima de nós nos reja, tal como recomendado por Reis na primeira estrofe, tanto garante a única liberdade possível como aproxima dos deuses quem assim aja. Isso torna-se francamente claro, de resto, nos últimos sete versos da ode. Se os deuses, afinal “tão pouco livres” como nós, se distinguem apenas

pelo estoicismo de se submeterem voluntariamente às leis superiores, quem quer que assim se submeta, imitando-os, ergue a sua vida à divindade de ser “tão como eles” (RR 108).

Tal como referi no capítulo 2, a respeito da ode “É tão suave a fuga deste dia”, a acção de imitar os deuses é premiada com o convívio entre eles. Seja qual for a essência divina a imitar (a auto-suficiência epicurista ou o autodomínio estóico), parece claro que aquilo que compete ao homem, na perspectiva de Reis, é imitar os deuses de maneira a merecer a companhia deles. Na última estrofe da ode “Aqui, Neera, longe” (BNP 51-18r a 18v), escrita poucos dias depois da ode anterior, a 2 de Agosto de 1914, Reis volta a insistir na ideia de que convenceremo-nos de que somos livres de abdicar do pensamento é o suficiente para que nos tornemos iguais aos deuses: “Se a nossa vida esquece / poderemos julgarmo-nos / livres inteiramente. / Por isso não pensemos / e deixemo-nos crer / na inteira liberdade / e essa ilusão de agora / far-nos-ha como os deuses” (RR 100-101). Se é por pensarmos que nos sabemos regidos por leis superiores e, por conseguinte, que não somos livres, abdicar do pensamento tem por implicação deixar de sabê-lo e adquirir a liberdade por que se caracterizam os deuses. Como é dito na ode “Segue o teu destino” (BNP 51-28r), já comentada no capítulo 2, “os deuses são deuses / porque não pensam” (RR 134). O exercício estóico de aceitar aquilo que não depende de nós liberta-nos, ainda que ilusoriamente, da imposição do pensamento; auto-iludidos por esse esforço, tornamo-nos parecidos com os deuses.

A cosmologia epicurista não concebe, ao contrário, por exemplo, da estóica, a existência do Fado; para Epicuro, não há leis supremas e os próprios deuses não interferem no mundo físico, pelo que a liberdade dos homens é total. Deste ponto de vista, o epicurismo de Reis é triste precisamente pela importação do determinismo estóico. Em certa medida, o modelo religioso de Reis é elástico o suficiente para contemplar as duas doutrinas, e é justamente o sincretismo que resulta dessa elasticidade que lhe confere a especificidade¹²³. Ora, esse sincretismo é apresentado pelo próprio Reis num texto sobre as implicações práticas, epistemológicas e éticas daquilo que considera ser o sistema religioso pagão (BNP 21-25r a 26r). Depois de defender que um dos três erros que geralmente se cometem ao tentar interpretar o espírito do paganismo é o de confundir “a mitologia pagã com o espírito do paganismo” (PR 124), Reis detém-se na análise pormenorizada dessa mesma mitologia e nas implicações dela, enumerando três características:

A pluralidade dos deuses é, com efeito, um dos característicos do paganismo. Mas cumpre entender qual o sentido que subjaz a essa pluralidade, cumpre ver qual o espírito que a anima. E para isso é preciso ter presentes três coisas: que acima dos deuses, no

¹²³ É este sincretismo que leva Luís de Oliveira e Silva a notar que “Reis parece oscilar entre a concepção da presença divina imediata (...) e os deuses impassíveis de Lucrecio” (Silva, 1985: 97)

sistema pagão, paira sempre o *Ananke*, o *Fatum*, incorpóreo, submetendo os deuses como os homens aos seus decretos inexplicados; que os deuses se destacam dos homens e lhes são superiores por uma questão de grau, que não de ordem, que eles são antes homens aperfeiçoados, ou perfeitos, homens maiores, por assim dizer, do que homens diferentes ou ultra-homens; que um arbítrio absoluto, e não uma razão de ordem moral – qual a intervenção de Cristo pelos seus, ou os aparecimentos da Virgem aos seus merecidos pela virtude – rege as relações dos deuses com os homens. (PR 124)

A respeito da liberdade, o seu epicurismo é triste, em suma, devido ao timbre estóico do modelo religioso que preconiza¹²⁴. Ao acreditar que, apesar do Fado que tudo rege, os deuses se distinguem dos homens tão-somente por saberem criar para si, pela submissão voluntária, a ilusão de que são livres, Reis combina o estoicismo que há em reconhecer que a liberdade não é alcançável com o epicurismo que há em comprazer-se com a ilusão disso, o epicurismo que há em, sabendo que os deuses “se destacam dos homens e lhes são superiores [apenas] por uma questão de grau”, deuses que são, como se diz mais à frente no texto, “não fantasias concretizadas, mas probabilidades aumentadas” (PR 125)¹²⁵, forjar a ilusão da liberdade aumentando-nos em deuses de nós mesmos, o epicurismo que há, enfim, em criar acima de nós, como Reis o diz numa ode de 30 de Julho de 1914 (BNP 51-17v), “um fado voluntário” sob o qual a vida possa ser aproveitada condignamente:

Da nossa semelhança com os deuses

Por nosso bem tiremos

Julgarmo-nos deidades exiladas

¹²⁴ O carácter sincrético do modelo é inegável, sendo mesmo possível apontar uma incompatibilidade evidente entre os diferentes elementos que o compõem. A noção de que os homens se distinguem dos deuses por uma questão de grau, e que, portanto, deuses são apenas “homens aperfeiçoados”, é caracteristicamente epicurista (o máximo de perfeição a que um estóico considera possível chegar é à sujeição completa à sua parte divina), e é suportada, no modelo religioso epicurista, quer pela ideia de que os deuses são auto-suficientes e não interferem nos assuntos dos homens, quer pela ideia de que tudo acontece por obra do Acaso. Um modelo à luz do qual os deuses mais não são do que homens ideais, homens capazes de se comportar divinamente, não pode contemplar nem que os homens sejam regidos arbitrariamente por criaturas que só se distinguem deles pelo grau de aperfeiçoamento que atingiram, nem que os deuses, por sua vez, sejam regidos por um “deus dos Deuses” ao qual “tudo pertence” (AM 140; BNP 87-90v), por uma entidade incorpórea que submete tudo o que se encontra abaixo dela, criaturas mais ou menos aperfeiçoadas, aos seus “decretos inexplicados” (PR 124). O segundo elemento (que os deuses são “homens aperfeiçoados”) não é compatível com os restantes. Não parece fazer muito sentido que os deuses sejam criaturas que não pensam, que não desejam nada e que aceitam incondicionalmente as leis que os regem e, simultaneamente, criaturas caprichosas às quais compete reger as criaturas que se encontram abaixo delas, como não parece fazer muito sentido que os homens tenham a liberdade de se aperfeiçoar num mundo tão sobredeterminado.

¹²⁵ Num texto de António Mora, esta ideia aparece explicada de modo muito semelhante: “Os gregos haviam tido dos deuses e do Olympo uma noção tal que eles lhes apareciam como simili-humanos, como meros prolongamentos da humanidade, concebidos, porém, *sub specie humanitatis*, como maiores, mais poderosos, mais livres; não como opostos, senão naquilo em que ‘superior’ é oposto a ‘inferior’. A própria sua immortalidade não era inhumana, porque era uma eternidade decorrida humanamente, por uma eterna duração fóra” (AM 273).

E possuindo a Vida
Por uma autoridade primitiva
E cœva de Jove.

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

Não de outra forma mais apoquentada
Nos vale o esforço usarmos
A existencia indecisa e afluyente
Fatal do rio escuro.

Como acima dos deuses o Destino
É calmo e inexoravel,
Acima de nós-mesmos construamos
Um fado voluntario
Que quando nos opprima nós sejamos
Esse que nos opprime,
E quando entremos pela noite dentro
Por nosso pé entremos. (RR 102-103)

A ilusão da liberdade, como é sugerido logo na primeira estrofe desta ode, adquire-se justamente pela autodivinização. Se os deuses são apenas “probabilidades aumentadas” (PR 125), assemelharmo-nos aos deuses implica assumir sobre quem somos, aumentando as nossas competências, a “autoridade primitiva / e coeva” que eles têm sobre nós. Imaginando-nos “deidades exiladas” justamente pelo truque da imitação dessas deidades, posicionamo-nos acima de quem somos e, na exacta posição de superioridade em que elas se encontram face a nós, passamos a possuir a nossa vida como elas de certa maneira a possuem. O único esforço que nos compete é assim o de, aceitando a mortalidade que nos caracteriza com total impassibilidade, fingirmo-nos deuses. Cumpri-lo é de algum modo fazer do jugo da existência apenas uma casa de férias a que nos recolhemos voluntariamente no verão¹²⁶, como se percebe pela segunda estrofe, e transformar quem somos em altivos “donos de nós-mesmos”. Aumentar quem somos ou adquirir a altivez de quem é dono de outrem é pouco

¹²⁶ Considerar a existência como férias impostas às quais, por dever estóico, é sensato entregar-se ressurgue no final da ode “Azues os montes que estão longe param”, de 31 de Março de 1932: “(...) Nada quero. / Que pesa o escrupulo do pensamento / na balança da vida? / Como os campos, e vario, e como elles, / exterior a mim, me entrego, filho / ignorado do Chaos e da Noite / ás férias em que existo” (RR 171)

mais do que passar a poder ser “esse que nos oprime”, como se lê na última estrofe; é passar a poder ser o tal “fado voluntário” que, “acima de nós-mesmos”, nos reja. Dizendo de outro modo, é passar a ter um modo de gozar a própria vida.

A regência voluntária que, de acordo com esta ode, resulta de um esforço de impassibilidade é exactamente a mesma que, na ode “Não tenhas nada nas mãos” (BNP 51-11r) a que me reportei no princípio deste capítulo justamente para lançar a discussão sobre o epicurismo triste de Reis, resulta do esforço da abdicação de todos os prazeres: “colhe as flores mas larga-as / das mãos mal as olhaste. / Senta-te ao sol. Abdica / E sê rei de ti próprio” (RR 90). Ser dono de si mesmo ou rei de si próprio é aquilo a que Reis aspira. Que o tente alcançar pela disciplina estóica da “subordinação das qualidades inferiores do espírito às superiores” ou pela disciplina epicurista da “harmonização de todas as faculdades humanas” (PR 88) não parece ser importante. O que interessa a Reis não é propriamente nem o comportamento epicurista nem o comportamento estóico, mas o produto final cuja obtenção é possível fingir tanto pela auto-suficiência em que consiste o primeiro como pela autovigilância em que consiste o segundo, tanto pela disciplina dos desejos como pela disciplina moral: tornar-se um deus de si mesmo.

Se a calma dos deuses se adquire pela imitação das acções inconsequentes que os caracterizam, como mostrei anteriormente, a liberdade que nem eles possuem adquire-se como eles ilusoriamente a adquirem, pela impassibilidade que leva a convencerem-se disso. Com efeito, tornar-se um deus parece requerer afinal, em Reis, a combinação da ética epicurista com a ética estóica. Este corolário, talvez tão supreendente quanto difícil de explicar, remete de imediato para aquilo que é dito da ética de Ricardo Reis, a dada altura, num prefácio em inglês à tradução da obra de Alberto Caeiro tradicionalmente atribuído a Thomas Crosse (BNP 14B-12r; BNP 21-104; BNP 21-89r a 21-90v; BNP 21-98r a 21-103r)¹²⁷: “Ricardo Reis tem uma ética pagã, meio epicurista, meio estóica, mas muito definida, que confere à sua poesia uma elevação que o próprio Caeiro, não obstante, e maestria à parte, ser um maior génio, não consegue atingir” (PIA 164). Num dos parágrafos finais de um dos textos para o prefácio à obra de Alberto Caeiro (BNP 21-66r a 69r), redigido entre 1916 e 1918, segundo Jorge Uribe (Uribe, 2014: 167), e ao qual regressarei no capítulo 4, o próprio Ricardo Reis emprega uma definição imprecisa muito semelhante a esta para caracterizar a especificidade do seu paganismo:

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.

¹²⁷ Como Richard Zenith explica em nota à sua edição da *Prosa Íntima e de Autoconhecimento* de Fernando Pessoa, “trata-se de um prefácio atribuído em projectos a Thomas Crosse, heterónimo anglófono surgido por volta de 1915 e encarregado, entre outras incumbências, de traduzir a poesia de Alberto Caeiro” (PIA 469).

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 o erro, e de todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu. (PR 161)

É desde logo relevante que Reis queira ser ao mesmo tempo duas coisas diferentes (epicurista e estóico) por duas ordens de razões: a certeza da inutilidade da acção e a certeza da inutilidade do pensamento. A meu ver, Reis está a tentar explicar que a auto-suficiência em que consiste a sua ética epicurista e o autodomínio em que consiste a sua ética estóica decorrem, respectivamente, da concepção de um mundo no qual agir é um erro e da concepção de um mundo no qual já não se sabe pensar. Agir é um erro e, por conseguinte, uma inutilidade porque, como expliquei atrás, a finalidade da acção que interessa a Reis, a calma antiga que jamais pode recuperar quem possui consciência da brevidade e da irreversibilidade da vida, é inatingível. Quanto ao modo de pensar que se esqueceu, e cujo esquecimento, aliás, torna qualquer pensamento inútil, não é senão, por sua vez, uma alusão ao objectivismo pagão. De que modo esse objectivismo solicita a ética estóica – eis então o que importa agora esclarecer.

Ao dizer que “o que psychicamente subjaz o paganismo é a objectividade” (BNP 55I-28r; AM 265), António Mora não repete apenas a ideia, já mencionada atrás, de que o objectivismo é a essência do paganismo; mais do que isso, ensina que toda a actividade psíquica do pagão é objectivista, que, por força do objectivismo que o caracteriza, o pagão nado não pode pensar, portanto, senão objectivamente. É isso que se depreende também das seguintes palavras de Ricardo Reis (BNP 21-63r): “na esfera da inteligência, o paganismo define-se como uma objectividade absoluta e concreta” (PR 95). Noutro texto (BNP 21-12r a 12v), António Mora é muito explícito: “somos objectivistas, é claro, quando applicamos aquellas faculdades do spirito que nos relacionam com a realidade externa” (AM 178). Ora, é justamente essa orientação do pensamento para o exterior que define tudo aquilo que um objectivista é, como se percebe ainda noutro texto de Mora (BNP 12B-24r):

O objectivista, como considera as cousas do ponto de vista puramente exterior, é polytheista, poisque, considerando do ponto de vista exterior, as cousas são, antes de mais nada, plurais; como se considera a si mesmo exterior, é *naturalista*, isto é, considera-se integrado nesse systema de cousas e não podendo □; e, como uma atenção prolongada ás cousas desenvolve a regularidade da sua manifestação □ é determinista e fatalista. (AM 228)

Orientar o pensamento para fora de si, aquilo que caracteriza então a atitude psíquica do objectivista, leva a reparar na pluralidade das coisas e, portanto, a conceber-se como parte dessa pluralidade e a conceber uma pluralidade de deuses. Posteriormente, a repetição dos fenómenos exteriores em que repara permite inferir a regularidade dos mesmos e, como consequência disso, o determinismo e o fatalismo em que consiste essa repetição. O texto de que a passagem acima é o último parágrafo serve de introdução a um texto maior que, a julgar pelo esboço de índice que o encabeça, seria intitulado “Theoria do Paganismo” (AM 227). Contrapondo a mentalidade “em que a atenção está constantemente, caracteristicamente, dirigida para o Exterior” (AM 229) à mentalidade introspectiva, Mora diz então o seguinte, nesse texto maior (BNP 12B-21r a 22v):

Como o primeiro característico do Exterior é a multiplicidade dos objectos – no que se contrapõe á unidade que o individuo encontra quando, introspectivo mais do que observador, considera a sua propria alma –, a primeira manifestação característica de uma mentalidade objectivista é o polytheismo. (AM 229)

Uma vez mais, a pluralidade de objectos exteriores conduz à pluralidade dos deuses. Apercebendo-se, porém, de que, neste aspecto particular, “a mentalidade grega está de accordo com os povos selvagens, que são, apenas com variação de grau e de typo, ‘polytheistas’, porque são objectivistas”, Mora procura afinar o seu argumento lembrando que se refere ao politeísmo “dos hellenos já civilizados”. Na sua perspectiva, “o objectivismo não era nos hellenos um phenomeno de infancia social, mas (...) o typo da sua mentalidade”. Definindo-se o objectivismo, como defendido por Mora antes, “por uma atenção dada predominantemente ao Exterior”, um “objectivismo educado” que se verifica num povo já civilizado define-se, por sua vez, por “uma atenção *educada* dada fundamentalmente ao Exterior”. Ao contrário, por isso, da simples atenção orientada para o exterior, comum a gregos e a selvagens, uma atenção educadamente orientada para o exterior conduz a três distinções: “a distincção entre o Exterior e o Interior, a distincção entre a natureza e o homem, a distincção entre o homem e as forças externas que, tanto a elle, como á Natureza, obrigam, coagem, dominam” (AM 229).

De acordo com Mora, um olhar orientado de forma educada para o exterior leva então a discernir intuitivamente o que é exterior do que é interior, os fenómenos naturais dos fenómenos humanos e os homens das forças externas que acima deles os regem. Discernir tais coisas é ser capaz de ver a fronteira que separa quem é do mundo que vê, aquilo que faz daquilo que acontece, as acções e os acontecimentos das suas causas externas. Mais do que a

crença na pluralidade dos deuses pagãos, o objectivismo ingénito de Reis¹²⁸ impõe-lhe, pois, que veja realmente os vultos dos deuses enquanto causas quer dos fenómenos naturais, quer dos fenómenos humanos, aquilo em que se traduz, no fundo, a “alta vista” (RR 114) a que me reporteí atrás. O politeísmo não é assim mais do que um efeito, ainda que necessário, desse objectivismo, como é dito de modo muito claro em mais um texto de Reis sobre a essência do paganismo (BNP 14B-32r a 35r): “o característico essencial da mentalidade pagã é a objectividade absoluta. Os outros característicos, que lhe têm sido encontrados, são efeitos daquela causa imanente” (PR 149). Se assim é, nem o paganismo é religião que se adquira pela adesão voluntária ao politeísmo, nem a crença nos deuses pagãos que o caracteriza é sequer, para quem nasceu pagão, uma questão de escolha. A “alta vista” que possuem todos os que assim nasceram é uma imposição do temperamento que herdaram, e pensar objectivamente conduz à aquisição instintiva, como explicado noutra texto de Reis (BNP 21-25r a 26r), de uma noção clara de limite:

Objectivos acima de tudo, os pagãos tinham a noção do Limite. Foram os primeiros a tê-la. Em tudo que foi deles essa noção se revela. Na sua estatuária, que é de homens compreendedores da forma, na sua literatura onde, pela primeira vez no mundo aparece a noção de unidade, da construção, da organicidade da obra de arte, na sua vida social, onde de princípio se assenta a sociedade na base de uma rigorosa distinção de classes, qual a que a escravatura marca, e que representa uma noção, se alguma coisa, rigorosa de mais, exageradamente nítida, dos factos sociais. (PR 125)

Ver o mundo objectivamente, como o vê quem tenha nascido pagão, é não poder ver senão limites em tudo. Se tudo é objectivamente uma coisa separada das outras pelos limites que tem, as causas têm de ser concebidas como separadas daquilo sobre o qual exercem a causação. O objectivismo absoluto por que se caracteriza o paganismo, tal qual Reis e Mora o entendem, requer então que só haja causas externas. Se nada se liga a nada e nada possui causas internas, tudo acontece por acção externa de outra coisa. Assim se explica o determinismo do modelo religioso pagão, e assim se estabelece a relação, como prometido, entre o modo de pensar antigo que se esqueceu e a ética estóica solicitada por ele. Não se sabendo já pensar objectivamente, não se discernem já os limites entre o que acontece e aquilo que o causa; não se sabendo já pensar objectivamente, acredita-se que as coisas possuem causas internas e que a vontade, enquanto causa interna do movimento, por

¹²⁸ Que Reis tenha nascido pagão é algo que o próprio confessa, por exemplo, no final de um texto a que já fiz referência (BNP 52A-16r a 16v): “falo nestas coisas seguramente porque nasci acreditando nos deuses, criei-me nessa crença, e, querendo eles, nessa crença morreréi” (PR 172). Num texto a que voltarei no capítulo 5 (BNP 21-96r a 97r), esta confissão é ainda mais evidente: “Eu sou, é certo, um pagão nado. Por um *lusus naturae*, cuja razão não sei, mas que é curioso que acontecesse a pouca distância no tempo daquele que Caeiro representa, (eu) nasci com um temperamento tal, que o objectivismo me é natural e próprio” (PR 142).

exemplo, tem alguma utilidade. Para Reis, a vontade só tem alguma utilidade se fizermos uso dela precisamente para renunciar a ela. É também por isso que a ética estóica, assim manifesta nessa renúncia, adquire um carácter epicurista: a renúncia voluntária de algo que não tem afinal qualquer utilidade é uma forma de comprazimento, na medida em que replica o modo de pensar objectivista, inerentemente inútil. Releiam-se os últimos versos da ode “Rasteja molle pelos campos ermos” (BNP 51-81r), já comentada anteriormente:

(...)
Aqui neste socego dilatado
Me esquecerei de tudo,
Nem hospede será do que conheço
A vida que deslembro.
Assim meus dias seu decurso falso
Gosarão verdadeiro. (RR 176)

Entendendo a vida como um “sossego dilatado”, Reis propõe-se, portanto, a não pensar em nada. Esquecendo-se de tudo, não torna apenas suportável a passagem do tempo; mais do que isso, transforma o “decurso falso” dos seus dias numa fonte de prazer verdadeiro. Ao exercer o estoicismo de aceitar voluntariamente a passagem impositiva do tempo, Reis desagrava essa passagem, subtrai-lhe a falsidade que advém de ser a expressão da vontade de Saturno e, acima de tudo, converte-a em algo do qual possa extrair algum prazer. A ética estóica de Reis não se esgota em si mesma, nem tem por finalidade ajudá-lo a suportar a ignomínia a que foi condenado; pelo contrário, serve para criar condições de vida minimamente apreciáveis. É também nesse aproveitamento relativo que Reis parece estar interessado quando, na terceira estrofe de uma ode de 5 de Maio de 1925 (BNP 52-17r), que começa precisamente com uma indagação acerca da melhor maneira de preencher os seus dias (“Com que vida encherei os poucos breves / dias que me são dados?”), pede aos deuses a sabedoria através da qual possa aproveitar o tempo que lhe for concedido: “ó deuses immortaes, saiba eu ao menos / aceitar sem querel-o, sorridente, / o curso aspero e duro / da strada permitida” (RR 153). Ainda que a prece que estes versos registam pareça contraditória, é talvez possível conceber uma forma de aceitar alguma coisa sem querer deveras aceitá-lo: fingindo a aceitação. Se esta hipótese fizer sentido, Reis está interessado, uma vez mais, em comprazer-se na ilusão da liberdade. Ainda que admita que o destino lhe é imposto, que a vida que lhe coube (não mais do que uma “estrada permitida”) não é susceptível de escolhas, Reis está convencido de que é possível criar determinadas condições de liberdade. Para tanto, basta que aprenda a aceitar a aspereza e a dureza dessa impossibilidade. Ao aceitá-la voluntariamente, renunciando a todos os esforços, cria para si a

ilusão de ser livre em virtude da qual lhe é permitido que sorria. Parece-me que é neste contexto que deve ser lida a seguinte ode de 30 de Janeiro de 1927 (BNP 51-56r):

Goso sonhado é goso, inda que em sonho.
Nós o que nos supomos nos fazemos,
Se com attenta mente
Resistirmos em crel-o.
Não, pois, meu modo de pensar nas coisas,
Nos seres e no Fado me censures.
Para mim crio tanto
Quanto para mim crio.
Fóra de mim, alheio ao em que penso,
O fado cumpre-se. Porém eu me cumpro
Segundo o ambito breve
Do que por meu me é dado. (RR 155)

O “modo de pensar nas coisas / nos seres e no Fado” que Reis pede ao seu interlocutor que não censure é justamente o que resulta do aparente paradoxo que consiste em crer em simultâneo na determinação de tudo e na liberdade. Apesar de o Fado se cumprir fora de si e alheio àquilo em que pensa, Reis defende que há uma forma de se cumprir: aceitando o que “por meu me é dado”. Se o que estivesse em causa nos últimos versos fosse somente a satisfação com o pouco que o destino lhe reserva, como em certa medida é possível defender, Reis seria um estóico como outro qualquer. Ao revelar-se, alguns versos antes, capaz de criar alguma coisa (“para mim crio tanto / quanto para mim crio”), o poeta parece sugerir, no entanto, uma coisa diferente. Como comecei por dizer, o que Reis pede que não lhe censurem é a mistura de crenças antagónicas (a mistura da crença num Fado que se cumpre alheio às vontades individuais, e em função do qual tudo é criado, com a crença na liberdade individual). É preciso notar, para que se perceba exactamente o que está a ser dito, que os últimos oito versos se seguem do que ficara dito nos primeiros quatro. Que Reis não mereça a censura de assim pensar justifica-se, portanto, pelo que afirmara inicialmente.

A ideia de que o “goso sonhado” também é “goso”, tal como apresentada no primeiro verso, parece pressupor a ideia, que não é explicitada, de que não é possível gozar a vida com total liberdade, de que o gozo só pode ser realmente obtido através do sonho. O verso encerra, por isso, uma convicção estóica (a de que o prazer, como tudo o que nos acontece, é coisa que não depende do exercício da nossa vontade) e uma convicção epicurista (a de que, ainda assim, é possível comprazermo-nos em alguma coisa)¹²⁹. Conquanto não possa buscar

¹²⁹ Pessoa aproveita exactamente o verso inicial desta ode (“Goso sonhado é goso, inda que em sonho”) para terminar “The Poem” (BNP 31-17r), terceiro poema da segunda parte (“The Shining Pool”) da

o prazer como o buscaria um epicurista ortodoxo, dado que a sua obtenção não é coisa que dependa de si, pode porém, enquanto epicurista triste, buscar o prazer que há em fingir que pode buscá-lo. Para Reis, é, pois, possível conciliar as duas doutrinas filosóficas: através da aceitação estoica de que não há liberdade, desprende-se dessa fatalidade e cria a ilusão dentro da qual lhe seja possível ser epicurista. Supomo-nos alguma coisa, como é dito a seguir, é fazer de nós alguma coisa. E o que faz de si quem assim se supõe? Que sejamos capazes, pela atenção mental, de fazer de nós aquilo que nos supomos, como é sugerido ainda na ode, equivale a criar acima de nós, pela aceitação da nossa mortalidade, o tal “fado voluntário” (RR 103) a partir do qual passamos a ter o domínio da nossa vida e a partir do qual passamos a poder gozá-la. Quem, como consequência de um esforço estoico, cria para si aquilo que supõe ser, faz de si, portanto, um deus.

V. Contar Histórias à Lareira

Dadas as formas poéticas cultivadas, os tópicos explorados e, principalmente, a inusitada associação do epicurismo ao estoicismo, é surpreendente a pouca atenção que tem sido dada à relação entre a obra de Reis e os *Rubaiyat* à maneira de Omar Khayyám, onde cada um desses aspectos igualmente se verifica¹³⁰. É a este respeito muito curioso, de resto, que a expressão “epicurismo triste”, usada por Frederico Reis para definir a atitude filosófica particular do heterónimo, mas usada também por Thomas Crosse¹³¹, tenha sido usada *ipsis verbis* por Edward FitzGerald, o autor da versão inglesa dos *Rubaiyat* de Omar Khayyám disponível à época, numa carta de 15 de Novembro de 1852 dirigida a William Makepeace Thackeray: “I am become a sad Epicurean – just desirous to keep on the windy side of bother and pain” (Watts, 2009: 5). Vale pois a pena, também por esta extraordinária afinidade, tentar perceber de que modo os *rubaiyat* a que Pessoa se dedicou nos últimos anos de vida contribuem para compreender a obra de Ricardo Reis. Ora, é desde logo notável, dadas as considerações entomológicas ensaiadas no final do capítulo 2, que o termo de comparação da inconsequência recomendada pelo poeta num *rubai* incompleto que, pela disposição no

colectânea de poemas ingleses intitulada *The Mad Fiddler*: “and false bliss, although false, is bliss” (PI-III 41).

¹³⁰ Uma excepção feliz é o artigo de Marcus Vinicius de Freitas, “Um *Rubai* de Ricardo Reis, ou Apontamentos para uma Biografia intelectual de Fernando Pessoa”, no qual o autor considera a obra de Reis como o lugar “mais apropriado para uma aproximação pessoana com a poesia de Khayyám” (Freitas, 1997: 39).

¹³¹ A expressão é empregue por Thomas Crosse no mesmo prefácio em inglês à obra de Caeiro a que me reportei anteriormente neste capítulo (BNP 21-90v): “The most Caeiro says that may be called immoral is that he cares nothing for what men suffer, and that the existence of sick people is interesting because it is a fact. Ricardo Reis has nothing of this. He lives in himself, with his pagan faith and his sad Epicureanism, but one of his attitudes is precisely not to hurt anyone. He cares absolutely nothing for others, not even enough to be interested in their suffering or in their existence. He is moral because he is self-sufficient” (PIA 165).

manuscrito, pode ser considerado o quinto de uma composição de seis datada de 12 de Setembro de 1935 (BNP 16-50r), seja precisamente o canto da cigarra:

Não digas nada que tu creias. Falla
Como a cigarra canta. Nada eguala
O ser um som pequeno entre os rumores
Com que este mundo □ (OK 41)

A injunção com que o *rubai* começa aponta para a irrelevância que há em passar para palavras as crenças de cada um, dando a entender que se deve falar apenas por falar. Claro está que o elogio da conversa fiada que assim é exibido, como aliás o elogio do canto inconsequente da cigarra à qual se deve assemelhar, corresponde ao elogio genérico, por sinédoque, de toda a acção cuja finalidade seja simplesmente a própria acção. É essencialmente disso que tratam os muitos *rubai* que Pessoa se empenhou em compor, motivo pelo qual não me parecem senão uma extensão oriental da inclinação pagã a que deu expressão privilegiada através da figura de Ricardo Reis. Ainda que comportar-se como uma cigarra pareça aproximar a filosofia prática de Omar Khayyám à de Ricardo Reis, há uma diferença a assinalar. É que o ponto de partida da filosofia prática de Khayyám, como Pessoa explica num curto texto dactilografado (BNP 14C-43r), não é o cepticismo epistemológico, mas o cansaço metafísico:

O pessimismo de Omar Khayyám não é pessimismo do pessimista sceptico, mas do pessimista que pensou de mais.

O seu “bebe!” é a injunção mais triste que ha no mundo. O materialismo aparente é uma abdicação perante a impossibilidade de conhecer. Tanto assim que, ao passo que, no materialismo ou epicurismo vulgar, a nota amorosa é predominante, em Omar ella é quasi nulla: o vinho, não o amor, é o que busca. O pensador cansado abdica, na verdade, do amor e da fé, isto é, abdica da vida. (OK 79)

A diferença entre aquele cujo pessimismo advém de não acreditar em critérios de verdade por que possa reger a sua vida e aquele cujo pessimismo advém de ter pensado demasiado e sem sucesso é subtil mas importante: ao passo que o primeiro é pessimista por uma questão de fé, o segundo é-o por ser forçado a abdicar dela. Acreditar que tudo é uma ilusão (“Que é o mundo? Uma ilusão vista e sentida” [OK 40]) não resulta assim, no caso de Omar Khayyám, de uma descrença prévia na possibilidade de aceder à verdade, mas de não poder sequer ter por certa tal descrença. “Nada nos consente / claramente confiança ou esperança”, defende o poeta no penúltimo *rubai* de um *rubaiyat* de 28 de Novembro de 1933, antes de exortar à bebida como resposta à falsidade de tudo: “bebe, que Deus é tudo e

tudo mente” (OK 35). Khayyám não é, ou não parece ser, materialista (ou epicurista) por ser céptico; é-o por ter sido vencido. É, pois, plausível que o aproveitamento do momento que aconselha seja menos a melhor forma de aproveitar a vida do que uma expressão de derrota.

É importante notar que, nos *rubai* de FitzGerald, a acção de beber não resulta directamente da ineficácia dos esforços filosóficos ou do cansaço metafísico subsequente. Enquanto metonímia de uma certa atitude de vida, beber reproduz sobretudo a reacção à certeza de que a morte toca a todos. O Omar Khayyám de Edward FitzGerald, mais próximo de um epicurista ortodoxo, é assim substancialmente diferente daquele que sobressai nos *rubai* de Pessoa. Para Pessoa, Khayyám recomenda a ingestão de vinho não porque isso o salve de não haver verdade mas porque desistiu de a procurar e, cansado de pensar, abdicou de viver: “o pensador cansado abdica, na verdade, do amor e da fé, isto é, abdica da vida” (OK 79). Um Khayyám assim concebido não é propriamente céptico porque, ao contrário de um céptico, que tem fé no seu cepticismo, não tem fé em nada. Nesse sentido, exorta a beber não porque isso o console de alguma maneira, mas porque não lhe resta qualquer consolo. Trata-se do “príncipe do Tédio, mestre do desconsole e da desillusão” (OK 76), como o próprio Pessoa o define numa nota solta num manuscrito (BNP 14C-41v). A ideia de que Khayyám bebe por tédio, e apenas porque ainda não morreu é, aliás, confirmada num texto dactilografado em inglês (BNP 14C-40r) no qual Pessoa explica que, ao contrário do homem normal, que “bebe ou porque tem sede, ou porque anseia por beber, ou porque está feliz ou porque beber é para ele um remédio”, Omar Khayyám “bebia porque isso era tudo o que restava, como alguém que, paralisado, pudesse olhar para as coisas por ainda lhe restar a visão”, alguém que, portanto, “não vê por causa da visão mas por causa da vida” (OK 75). Que a ingestão do vinho seja apenas uma contingência do acidente de estar vivo é ainda o tópico dos primeiros três *rubai* de um *rubaiyat* datado de 7 de Junho de 1932 (BNP 61A-13r):

O pouco tempo que ha da curta idade
Não basta para havermos a verdade.
Melhor sob ramos murmuros ser bebado
num somno de que o somno é só metade.

Sciencia pesa, consciencia dessorsega.
A arte é manca, a fé longinqua e cega.
A vida tem que ser vivida, e é inútil.
Bebe, que a caravana nunca chega.

Quantas fés, ou por bebado ou por poeta,
creei, na minha solidão completa!

Hoje não tenho fé, nem na descrença.

De que fé nova é este tédio a setta? (OK 28-29)

Beber, como explicado no primeiro *rubai*, é assim uma consequência de não haver tempo de vida suficiente, dada a sua curta duração, para chegar à verdade. A ineficácia da ciência, da consciência, da arte e da fé, enquanto meios de acesso a essa verdade, faz com que a vida seja inútil. A acção de beber, aquilo que resta a quem entende a vida deste modo, tipifica, pois, a generalidade das acções inúteis de quem vive só porque a vida tem de ser vivida; é uma sinédoque do comportamento de quem não ambiciona nada, uma expressão de derrota e nada mais. O terceiro *rubai* dá conta do tédio que origina essa acção. As fés de outrora foram todas abandonadas, mas o que fica não é, como se poderia esperar, a descrença. Descrer é, como crer em qualquer coisa, ter fé numa determinada conjuntura metafísica, e isso é luxo de que não usufruí. A única fé de Khayyám é aquela “fé nova” para que aponta o tédio que a define. E esse tédio não é, como o demonstra o primeiro parágrafo de um dactiloscrito justamente sobre o assunto (BNP 1-5r), o tédio daquele que não sabe de que modo deve viver mas o tédio do que sabe que não vale a pena viver de modo nenhum em particular:

O tédio de Khayyam não é o tédio de quem não sabe o que faça, porque na verdade nada póde ou sabe fazer. Esse é o tédio dos que nasceram mortos, e dos que legitimamente se orientam para a morfina ou a coccaína. É mais profundo e mais nobre o tédio do sábio persa. E o tédio de quem pensou claramente e viu que tudo era obscuro; de quem mediou todas as religiões e todas as filosofias e depois disse, como Salomão: “Vi que tudo era vaidade e aflições de animo”, ou como, ao despedir-se do poder e do mundo, outro rei, que era imperador, nelle, Septimo Severo: “Omnia fui, nihil.....” “Fui tudo; nada vale a pena”. (OK 78)

Beber é, no sentido que Omar Khayyám lhe dá, o gesto derradeiro de quem se rendeu à inutilidade da vida depois de se ter cansado, quando jovem, a filosofar sem sucesso. O contraste entre as acções de beber e filosofar prefigura, aliás, o contraste entre o velho desiludido que Khayyám é e o jovem idealista que terá sido, como se pode ler num *rubai* que Pessoa traduziu no próprio exemplar dos *Rubaiyat* que possuía (CFP 8-296: 199): “quando jovem, ardente frequentei / Doutor e Santo, e grandes escutei / razões de aqui e alli; mas sempre, sempre / sahi pela mesma porta por que entrei” (OK 65). O mesmo se passa num *rubai* manuscrito numa página do exemplar de Pessoa (CFP 8-296: 23): “Que cabalas sonhei! Filosofias, / quantas encheram meus inuteis dias! / Quanto soube, hoje sei que o nunca soube. / Bebe, que tudo é vão de que te fias!” (OK 50). As indicações práticas de Khayyám, tal como Pessoa o concebe, parecem sempre uma forma de resposta à incerteza do

saber filosófico, e parecem sempre uma advertência do velho cansado que é ao jovem irrequieto que foi. Beber é então a expressão de renúncia de quem aprendeu que, tal como o sono se cumpre dormindo até ser hora de acordar, a vida não é para aproveitar mas só para ir vivendo até ser hora de morrer. É isso que é dito no primeiro *rubai* de um *rubaiyat* de 30 de Maio de 1931 (BNP 61-35r): “Sem desejo ou speranza, amor ou fé, / a vida enche de a engeitar, até / que chegue a hora de arrumar brinquedos / e ir para a cama. Tudo é o que não é” (OK 25).

Ora, é por esta espécie de síntese entre a atitude inconsequente típica da doutrina epicurista e a renúncia estóica que o Omar Khayyám de Pessoa se destaca do de FitzGerald. A apologia da inconsequência por que se caracteriza a ética epicurista é geralmente uma forma de resposta a uma certa insuficiência; no caso de Khayyám, é uma forma de resignação. Esta síntese encontra expressão suprema, aliás, na exortação do último verso de um *rubai* que integra um *rubaiyat* de 30 de Maio de 1931 (BNP 61-34r): “Vem comigo beber e renunciar!” (OK 24). Beber, para Khayyám, é sempre renunciar; por paradoxal que pareça, o seu epicurismo é sempre estóico. É essencialmente isso que deve interpretar-se no último parágrafo do texto, já citado acima, em que Pessoa fala do tédio particular do poeta persa (BNP 1-5r):

A philosophia pratica de Khayyam reduz-se pois a um epicurismo suave, esbatido até ao mínimo do desejo de prazer. Basta-lhe ver rosas e beber vinho. Uma brisa leve, uma conversa sem intuito nem proposito, um pucaro de vinho, flores, em isso, e em não mais do que isso, põe o sabio persa o seu desejo maximo. O amor agita e cansa, a acção dispersa e falha, ninguem sabe saber e pensar embacia tudo. Mais vale pois cessar em nós de desejar ou de esperar, de ter a pretensão futil de explicar o mundo, ou o proposito estulto de o emendar ou governar. Tudo é nada, ou, como se diz na Anthologia Grega, “tudo vem da sem-razão”, e é um grego, e portanto um racional, que o diz. (OK 78)

Um epicurismo suave é, como explica a continuação da frase, um epicurismo desprovido daquilo que propriamente o caracteriza, ou seja, do desejo de prazer. Mesmo aquilo que parece desejar, “uma brisa leve, uma conversa sem intuito nem propósito, um pucaro de vinho, flores”, não parece ser desejado pelo prazer que lhe dá, mas por não ser muito cansativo. Mais do que uma reacção epicurista a um determinado estado de coisas, as acções inconsequentes a que Omar Khayyám se entrega são uma contingência da resignação que o define. No *rubai* inicial de um *rubaiyat* de 13 de Setembro de 1929 (BNP 60-51r), é sugerido que tudo aquilo que alguma vez se desejou morreu, que todos os sonhos que se formularam passaram e que nada se consegue pelo esforço de pensar ou sentir: “Tudo quanto sonhei, ou quiz, amando, / o abysmo o inclue, e forma um vulto brando / cuja aerea presença faz meus sonhos, / mas meus sonhos como eu vivem passando. // (...) Tudo é

problemas, se se pensa ou sente, / e nada se consegue ou se resolve” (OK 17). Em vez de desejar, sonhar, pensar ou sentir, o poeta faria melhor, portanto, se tivesse deixado que tudo se tivesse cumprido sem que tivessem havido desejos, sonhos, pensamentos e sentimentos. É exactamente esta lição estóica que o penúltimo *rubai* do mesmo *rubaiyat* põe em evidência: “Sabio é o que deixa que o Destino o faça. / Se tem que ser meu ser gloria ou desgraça, / Sel-o-ha sem que o queira ou o consiga, / E o que fôr é, se o fôr, e, sendo, passa” (OK 18).

É precisamente por considerar inútil toda e qualquer intenção que Khayyám não crê, à semelhança de Ricardo Reis, na possibilidade de imortalização através da poesia. Num *rubai* incompleto que, em boa medida, é uma resposta em primeira pessoa à ideia, expressa no *rubai* que o antecede, de que a voz de Khayyám, mesmo depois de morto, “ainda nos encanta” (CFP 8-296: 246), é dada uma justificação para a impossibilidade de um poeta subsistir nos versos que escreveu que se assemelha flagrantemente àquela que Ricardo Reis apresenta, tal como demonstrado no capítulo 1, na ode I do seu Livro I: “Que tenho com o que fiz, salvo o haver feito? / O que fica de mim tem proprio jeito, / vive do que é, não de quem fui. Modestia! / Não □” (OK 52)¹³². O ideal de vida de Khayyám parece ser, de resto, o absoluto oposto do poeta que se esforça em vida para perdurar depois de morto, e sintetiza-se na conversa à sombra entre dois velhos, sem outro objectivo que não o de passar o tempo a conversar, que se regista num *rubai* de FitzGerald que deve ter atraído bastante Pessoa, visto tê-lo tentado traduzir quer da segunda edição (CFP 8-296: 99), quer da quarta (CFP 8-296: 241): “Onde, em refugio do calor que embala, / o velho amigo ao velho amigo falla, / sob o ramo florido que lá do alto / sobre a cabeça e os pés se despetala” (OK 67)¹³³.

Não estender o cansaço senão a uma conversa com que embalar o tédio é, na poesia de Reis, o equivalente a ficar à lareira a contar histórias. A recorrência deste tópico nas suas odes não é acidental, e parece relacionar-se por metonímia com a acção inconsequente de colher flores exactamente da mesma maneira que, em Khayyám, ficar a conversar à sombra se relaciona com a acção de beber vinho. Logo numa das primeiras odes que escreveu (BNP 51-1v), a 12 de Junho de 1914, Reis definia o seu ideal de velhice, explicando-o a Neëra nestes

¹³² A ideia de que aquilo que se escreve ganha autonomia assim que é escrito, deixando por isso de ser parte de quem escreve e de poder perpetuar-lhe a existência, uma ideia que Reis usa na ode I do Livro I para justificar a tese de que os versos não substituem os poetas que os escrevem, aparece explicitada num *rubai* de FitzGerald que Pessoa traduziu no seu exemplar: “O dedo mobil escreve e, tendo scripto, / O que escreve prossegue, nem ha grito / de fé ou dor que o faça dar emenda / nem volta atraz a ver o que foi dicto” (OK 66). Aquilo que fica escrito é, aliás, independente daquele que o escreveu como tudo aquilo que, de maneira geral, permanece é independente daquilo que antes havia. Como explicitado num *rubai* de 22 de Julho de 1930, a relação entre o que houve e o que há agora no seu lugar, como a relação entre Tróia e as suas ruínas ou entre um cão e os seus ossos sepultados, é inteiramente ilusória: “O que foi Troia, e o que foi meu cão, / na mesma terra a mesma coisa são. / Quanto foi é despojos, e o que é hoje / seus despojos sustenta da illusão” (OK 19).

¹³³ Optei por transcrever no corpo do texto a tradução que Pessoa esboçou junto ao nonagésimo nono *rubai* da quarta edição por não se encontrar incompleta, como é o caso da tradução experimentada ao lado do poema na segunda edição, que apresento aqui: “Onde, a esconder-se do calor inimigo, / o velho amigo encontra o velho amigo / sob o ramo que sahe de sobre o muro / □” (OK 59).

termos: “depois quando envelhecemos (...) // lembremo-nos, á lareira, / cheinhos de pesar / o ter quebrado o fio, / lembremo-nos, Neëra, / de um dia ter passado / sem nos termos amado...” (RR 104-105). Uma vez que ficar à lareira a lembrar as acções inconsequentes praticadas no passado é tão inconsequente como passear apenas para que um dia seja possível haver lembrança disso, que é o que Reis começa por pedir à sua interlocutora (“Neëra, passeemos junctos / só para nos lembrarmos d’isto...”), o tópico não serve senão para sistematizar a mesma ideia de inconsequência, embora do ponto de vista daquele que, olhando para o futuro, se imagina demasiado velho para andar pelos campos a passear e a colher flores.

Como antecipei, a velhice é recorrentemente descrita nestes termos, em Reis. Numa ode de 29 de Janeiro de 1921 (BNP 52-9r), Reis declara que os deuses concedem poucos prazeres, entre os quais as histórias contadas à lareira no inverno: “Ou, no hynverno, ao longe / os cimos de neve, / á lareira toadas / dos contos herdados, / e um verso a dizel-o” (RR 143)¹³⁴. Noutra ode (BNP 52-10r a 10v), de 31 de Janeiro de 1922, sugere que lembrar o passado é como representar o papel de uma ama de si próprio que “conta / historias esquecidas” (RR 145). Reis fala sempre da posição daquele que sabe que já não é criança e pensa nisso, mas também da posição daquele que, ainda não tendo envelhecido, sabe que a sua velhice será passada, como a idade adulta, a pensar sem lamento na infância que perdeu. É isto que, metaforizando a duração da vida na extensão do ano agrário, é mostrado numa ode de 17 de Julho de 1914 (BNP 51-14v) em que, novamente, a actividade de ficar a contar contos à lareira é entendida como uma forma agradável de passar a velhice.

Breve o inverno virá com sua branca
Nudez vestir os campos.
As lareiras serão as nossas patrias
E os contos que contarmos
Assentados ao pé do seu calôr
Valerão as canções
Com que outr’ora entre as verdes hervas rijas
Diziamos ao sol
O ave atque vale triste e alegre,
Solemnes e carpindo.
Porora o outomno está comnosco ainda.
Se elle nos não agrada
A memoria do estio cotejemos

¹³⁴ Na pequena ode “O que sentimos, não o que é sentido,” Reis sugere igualmente que o Inverno deve ser passado à lareira: “O que sentimos, não o que é sentido, / é o que temos. Claro, o inverno estreita. / Como á sorte o acolhamos. / Haja inverno na terra, não na mente, / e, amor a amor, ou livro a livro, amemos / nossa lareira breve” (RR 166).

Com a esp'rança hiemal
E entre essas dadivas memorandas
Como um rio passemos. (RR 99-100)

A ode é algo atípica, pois Reis detém-se menos a tentar prescrever o aproveitamento do momento, o qual prescreve em tantas outras ocasiões, do que em comparar as canções com que, durante o Verão, se despedia do sol¹³⁵ com os contos que contará sentado à lareira quando chegar o Inverno. Da possibilidade de o Outono (o Outono equivale nesta ode ao momento presente) não ser agradável não se deve seguir, no entanto, qualquer surpresa, pois o momento só é uma fonte de prazer, em Reis, quando conforme a uma determinada atitude. O que a ode faz destacar, antecipando uma velhice passada a contar histórias tão inconsequentes como as canções de outrora, é a necessidade, face ao desgosto presente, de imitar aquilo que se fazia quando se era mais novo¹³⁶, exactamente aquilo que Reis prescreve amiúde, como mostrei no início deste capítulo. Para combater um presente que se diferencia desse passado idílico precisamente pela consciência de que a vida é breve e não volta atrás, é pois necessário comportarmo-nos como velhos que, não podendo já dedicar-se a outras actividades, se resignam a passar os dias a conversar placidamente, ao calor da lareira, lembrando sem lamentar o que ficou para trás. Pelo estoicismo que requer comportarmo-nos desse modo, “entre essas dadivas memorandas”, passaremos pelo que resta da vida, segundo o que Reis sugere a concluir a ode, com a tranquilidade e a ausência de sofrimento em que consiste, de acordo com a doutrina epicurista, o supremo bem.

Para Reis, como aliás para Khayyám, o único prazer que resta àqueles que têm consciência da inutilidade de quaisquer esforços, como consequência do temperamento pagão com que nasceram ou do cansaço metafísico a que chegaram, é o que advém de forjar

¹³⁵ A expressão latina que aparece no nono verso da ode (“ave atque vale”) é uma citação do último verso de um famoso poema elegíaco de Catulo, no qual o poeta se despede do irmão, que falecera: “e para sempre, irmão, adeus e fica em paz” (*Carm.*, CI).

¹³⁶ Parece ser esse o papel da borboleta a que William Wordsworth dá atenção no poema “To a Butterfly”, de 20 de Abril de 1802. Depois de olhar para a borboleta durante meia-hora, o poeta pede-lhe que apareça mais vezes. Se o fizer, diz-lhe de seguida, falarão do amanhecer e dos dias de verão, quando eram jovens e os dias eram bem mais longos: “we’ll talk of sunshine and of song / and summer days, when we were young, / sweet childish days, that were as long / as twenty days are now!” (Wordsworth, 2006: 122). Note-se, aliás, a semelhança entre recordar o nascer do sol em dias de Verão de quando se era criança, como acontece neste poema de Wordsworth, e recordar o pôr-do-sol em dias de Verão de quando se era criança, que é o que Reis sugere que se faça na ode em causa. O poema de Wordsworth liga-se, de resto, a um segundo poema com o mesmo título, escrito um mês antes do primeiro, a 14 de Março de 1802, no qual a borboleta é descrita como uma historiadora da sua infância, pois revivem nela as eras agora mortas: “Stay near me – do not take thy flight! / A little longer stay in sight! Much converse do I find in thee, / historian of my infancy! / Float near me; do not yet depart! / Dead times revive in thee: / thou bring’st, gay creature as thou art! / a solemn image to my heart, / my Father’s Family!”. Mais concretamente, a borboleta evoca os dias felizes em que, na companhia da sua irmã, perseguiam borboletas: “Oh! pleasant, pleasant were the days, / the time, when, in our childish plays, / my sister Emmeline and I / together chased the Butterfly!” (Wordsworth, 2006: 91)

a ilusão, pela renúncia à vida, de que não se é diferente do que se foi. Aceitando estoicamente a velhice que há em não ter outra ambição que não a de lembrar placidamente o passado em histórias contadas à lareira, Reis compraz-se, pois, da única maneira em que ainda pode comprazer-se. Tal como Lear, no início da terceira cena do quinto acto de *King Lear*, aceita o cárcere como um mal menor, explicando a Cordelia que na prisão não só estarão a salvo dos perigos da corte como poderão comprazer-se, como pássaros que cantassem na gaiola, em rezar, cantar, contar histórias antigas e rir dos que esvoaçam livremente fora dali¹³⁷, Reis parece considerar que a única fonte de prazer que ainda tem ao seu dispor, agora que a velhice chegou, são as lembranças do passado cujo acesso depende da submissão voluntária à velhice em que se traduz a actividade de ficar à lareira a lembrá-lo. O tópico é, aliás, característico em Shakespeare, reaparecendo na primeira cena do quinto acto de *Richard II*, quando Richard, já deposto, recomenda à mãe que aprenda a pensar no passado como um sonho feliz do qual entretanto acordou, que vá para França enclausurar-se num mosteiro e que, imaginando-o morto, aproveite o tédio das noites de Inverno sentada à lareira a escutar histórias langorosas e a contar a sua¹³⁸. As histórias contadas à lareira condensam assim o insólito enlace entre a ética estóica e a ética epicurista que, como fui demonstrando ao longo deste capítulo, tão singularmente caracteriza o paganismo de Ricardo Reis. Mais do que em qualquer outro lugar da obra de Reis, creio que é na ode “Cada cousa a seu tempo tem seu tempo” (BNP 51-17r), datada de 30 de Julho de 1914, que esse tópico adquire a sua expressão máxima:

Cada cousa a seu tempo tem seu tempo.
Não florescem no inverno os arvoredos,
Nem pela primavera
Têm branco frio os campos.

Á noite, que entra, não pertence, Lydia,
O mesmo ardor que o dia nos pedia.

¹³⁷ “No, no, no, no! Come, let’s away to prison. / We too alone will sing like birds i’th’cage. / When thou dost ask me blessing, I’ll kneel down / and ask of thee forgiveness: so we’ll live, / and pray, and sing, and tell old tales, and laugh / at gilded butterflies, and hear poor rogues / talk of court news, and we’ll talk with them too – / who loses and who wins; who’s in, who’s out – / and take upon’s the mystery of things, / as if we were God’s spies; and we’ll wear out / in a walled prison packs and sects of great ones / that ebb and flow by th’moon” (*Lear*, V.iii.8-19).

¹³⁸ “Learn, good soul, / to think our former state a happy dream / from which awaked, the truth of what we are / shows us but this”. (...) “Hie thee to France, / and cloister thee in some religious house – / our holy lives must win a new world’s crown, / which our profane hours here have stricken down”. (...) Think I am dead and that even here thou tak’st / as from my death-bed thy last living leave. / In winter’s tedious nights sit by the fire / with good old folks and let them tell thee tales / of woeful ages long ago betide. / And ere thou bid good night, to ‘quite their griefs, / tell thou the lamentable tale of me / and send the hearers weeping to their beds; / for why the senseless brands will sympathize / the heavy accent of thy moving tongue / and in compassion weep the fire out, / and some will mourn in ashes, some coal-black, / for the deposing of a rightful king” (*Ric.*, V.i.18-50).

Com mais socego amemos
A nossa incerta vida.

Á lareira, cançados não da obra
Mas porque a hora é a hora dos cansaços,
Não forcemos a voz
A estar mais que em segredo,

E casuaes, interrompidas sejam
Nossas palavras de reminiscência
(não para mais nos serve
a negra ida do sol).

Pouco a pouco o passado recordemos
E as historias contadas no passado
Agora duas vezes
Histórias, que nos fallem

Das flores que na nossa infância ida
Com outro fim no goso nós colhíamos
E com outra sciencia
No olhar lançado ao mundo.

E assim, Lydia, á lareira, como estando,
Deuses lares, alli na eternidade,
Como quem compõe roupas
O outr'ora compunhamos

N'esse desassossego que o descanso
Nos traz ás vidas quando só pensamos
N'aquillo que já fomos,
E é noite sobre Ceres. (RR 116-117)

Tal como na ode analisada antes, Reis começa por estipular que a cada tempo corresponde uma atitude apropriada. Tal como o Inverno não é apropriado ao florescimento, nem a Primavera às neves, também a noite não solicita o “ardor que o dia nos pedia”, sendo por isso nosso dever viver “com mais socego”. A noite aparece aqui não apenas por contraste com o dia, mas como imagem da idade do poeta. Tal como a ode anterior permite descrever Reis como um poeta outonal, esta ode permite descrevê-lo como um poeta de fim de tarde ou de princípio de noite, o que, aliás, tinha ficado implícito aquando da discussão da ode “Diana

através dos ramos”¹³⁹. A atitude filosófica de Reis depende, pois, da paisagem nocturna que lhe rodeia a vida e da lembrança, não muito distante, do dia que a antecedeu. O que Reis propõe, agora que o sol da vida baixou no horizonte, é que se aproveite o que resta dela lembrando, ao calor da lareira, o que era a vida antes de haver noite lá fora. A própria noite não parece, aliás, propícia ao “ardor” com que a vida era vivida quando ainda havia sol.

Como se percebe na terceira estrofe, Reis não recomenda que se se fique à lareira a conversar em voz baixa (antes de Reis emendar o último verso da terceira estrofe, a voz não deveria ser elevada “acima de um segredo” [BNP 51-17r]) porque haja propriamente cansaço que o justifique, mas simplesmente porque a noite é apropriada a esse comportamento cansado (“cançados não da obra / mas porque a hora é a hora dos cansaços”). Mais até do que isso, parece servir exactamente para esse tipo de actividade: “não para mais nos serve / a negra ida do sol”. Note-se, de resto, que a ode estabelece uma relação fundamental entre a claridade e aquilo que é possível fazer com essa claridade: se, durante o dia, por questões óbvias, é possível ver o que está a nossa volta e ter, portanto, um determinado “olhar lançado ao mundo”, quando “é noite sobre Ceres” e isso deixa de ser possível, resta-nos pensar “n’aquillo que já fomos” (RR 116). Tal como a noite é apropriada ao prazer de recordar aquilo que se viu durante o dia por já não haver a claridade com que se possa ver directamente as coisas, a velhice é apropriada ao prazer de recordar a juventude por já não haver juventude pela qual se possa gozar directamente a vida.

A relação entre a claridade exterior e a visão é decisiva no conjunto da obra de Alberto Caeiro, como demonstrarei no capítulo 8, pelo que será importante reter a posição de Reis face ao assunto. Interessa-me de momento, no entanto, insistir na analogia entre os diferentes períodos do dia e as diferentes idades proposta por Reis nesta ode. Confinados à noite, os que a ela pertencem pela idade que têm não devem senão recordar o passado e as histórias que antes contavam: “pouco a pouco o passado recordemos / e as historias

¹³⁹ Para António M. Feijó, a descrição da heteronímia como um “drama em gente” tem por implicação maior não a “natureza dramática das figuras” mas antes a “natureza sequencial do drama, na sucessão temporal em que consiste um drama” (Feijó, 2015: 126). Tomando os heterónimos maiores de Pessoa como actos que sucedem a outros actos num drama, Feijó faz equivaler cada um deles a períodos específicos do dia: “Alberto Caeiro é consistentemente identificado com a manhã, Ricardo Reis com o meio-dia e Álvaro de Campos com o crepúsculo da tarde” (Feijó, 2015: 127). Entre outras evidências desta equivalência, Feijó lembra o início de um texto de António Mora no qual Mora usurpa a posição vespertina de Campos: “Com esta obra finda o primeiro dia do neo-paganismo. Elle tem a sua aurora em Caeiro, luz ainda debil, mas o dia já. O seu pleno dia rasga-se, com Ricardo Reis, onde a forma se ajuncta á idéa, e a proporção esculpe a essencia. Neste opusculo represento a tarde d’esse Dia Novo. De onde eu estou, porque é mais tarde, o dia pode vêr-se qual foi” (AM 241). Apesar de me parecer evidente que a heteronímia alegoriza um dia compósito, ordenado aliás deste modo, a posição vespertina em que o próprio Reis se coloca em várias das suas odes, como demonstrado, implica rejeitar identificá-lo com a plenitude do dia, como Feijó propõe. O argumento a favor do arrastamento dessa posição para o fim da tarde tornar-se-á suficientemente robusto apenas no final desta tese, quando fizer coincidir a claridade com que a luz diurna permite ver o mundo à nitidez com que Caeiro vê as coisas n’*O Guardador de Rebanhos* e a escuridão da noite à introspecção a que é conduzido depois disso.

contadas no passado / agora duas vezes / historias”. Recordá-lo desse modo é recordar a “infancia ida”, mas também aquilo que se fazia na infância, o objectivo com que isso era feito nessa altura e a concepção do mundo que então tinham ao fazê-lo; as histórias recordadas deviam assim falar-lhes, como se lê na sexta estrofe, “das flores que na nossa infancia ida / com outro fim no goso nós colhíamos / e com outra sciencia / no olhar lançado ao mundo” (RR 116). Não é assim a infância, propriamente dita, que é recordada, mas as actividades inconsequentes a que se dedicavam na infância, os prazeres estéreis que gozavam, o modo de pensar que possuíam e, em suma, as pessoas que eram por agirem, gozarem e pensarem desse modo.

Mais do que o consolo que resta a quem já não é infante, a esterilidade de ficar à lareira a contar histórias do passado é uma forma de replicar, ainda que por meios artificiais, essa pessoa que já não se é; é voltar a ser, ainda que somente pela aceitação de quem se é agora e pela imitação da inconsequência característica de quem se foi antes, o deus que se era quando não se possuía a consciência que irreversivelmente se adquiriu. Procedendo desse modo, como é dito na penúltima estrofe, assemelhamo-nos a “deuses lares, alli na eternidade” (RR 116). Aceitar que a vida, como o dia, não torna atrás e que à velhice, como à noite, cabe apenas recordar o que passou é assumir uma atitude contemplativa que, de certo modo, se aproxima quer da atitude que se recorda, quer de uma atitude divina. Em Reis, o epicurismo não se desenlaça do estoicismo porque o prazer que subjaz a essa atitude contemplativa não decorre apenas da postura desinteressada e do repouso em que consiste. Não é a atitude contemplativa indiscriminada que interessa a Reis, como de algum modo sugeria a comparação com Pater estabelecida anteriormente, mas a contemplação do passado perdido, ou melhor, a contemplação da inconsciência que constituía esse passado. Por outro lado, também não é no objecto da contemplação, isto é, no passado que assim se recorda, que está o prazer, e seria falso supor que Reis se compraz simplesmente na nostalgia. Sendo simultaneamente um estóico que aceita a irrecuperabilidade do passado e um epicurista capaz de se comprazer na ilusão disso, Reis não extrai prazer nem do objecto da contemplação nem da atitude contemplativa propriamente dita, mas da atitude de contemplar esse passado. Dependendo do estoicismo, o seu epicurismo não pode senão ser triste.

Se a ineficiência da metafísica, e o conseqüente cansaço, conduzem Omar Khayyám ao estoicismo que há em aceitar que pouco mais há a fazer da vida que levá-la ao sabor do “epicurismo suave” (OK 78) em que consiste quer a acção de beber vinho só por bebê-lo, quer a acção de ficar a conversar à sombra, a noção de paganismo de Reis solicita o estoicismo que há em aceitar que a única liberdade que nos é concedida é a ilusão dela e que, portanto, pouco mais há a fazer da vida do que consagrá-la ao “epicurismo triste” (PR 280) em que consiste quer a acção de colher flores só por colhê-las, quer a acção de ficar à lareira

a contar histórias de quando se era livre. Nem o epicurismo de Khayyám nem o de Reis decorrem da convicção fundamental na escola epicurista de que o prazer é a finalidade da vida; por paradoxal que pareça, resultam do estoicismo que, de certo modo, se impõe tanto a um como a outro. Se o estoicismo lhes é imposto por motivos diferentes, o epicurismo que tão insolitamente surge como consequência dele tem necessariamente de ser diferente. Apesar de Reis não partilhar o optimismo de Pater, como defendi anteriormente, também não me parece tão pessimista como Omar Khayyám, e o epicurismo que advoga não é apenas uma expressão de derrota. Pese embora todas as semelhanças que fui salientando entre as atitudes dos dois, segue-se à aceitação estóica, na perspectiva do heterónimo, um prazer ligeiramente mais significativo do que possa decorrer do simples descanso a que se vota o derrotado. Sendo o estoicismo de Reis motivado pela convicção no determinismo, e não simplesmente pelo cansaço, o epicurismo que dele resulta depende das condições de repouso por ele criadas, sim, mas também das condições de livramento que ele possibilita.

Note-se, a este respeito, que a obra de Caeiro, não por acaso o modelo literário de Reis, propicia exactamente estas duas condições, como se percebe pela última frase de um texto inteiramente dedicado à obra do mestre (BNP 21-96r a 97r): “esta obra, fora de ser o que é de inovador, é um repouso e um livramento, um refúgio e uma libertação” (PR 144)¹⁴⁰. Os prazeres do repouso e do livramento que Reis deseja aproveitar, e que sobrevêm respectivamente da aceitação estóica da impossibilidade de ser livre e da convicção epicurista de que é possível comprazer-nos na ilusão disso, são exactamente os prazeres que a obra de Caeiro fornece aos leitores dela. Quer isto dizer, em suma, que ler os versos de Caeiro produz em que lê a mesma divinização que alegadamente produz ficar à lareira a contar histórias do passado.

Não querendo passar já à influência de Caeiro no paganismo de Reis, é relevante notar, de modo a perceber a semelhança entre aquilo que a obra do mestre propicia e aquilo que Reis espera obter através de uma filosofia prática simultaneamente estóica e epicurista, os efeitos que a obra de Caeiro é capaz de produzir. No mesmo texto a que aludi atrás (BNP 21-96r a 97r), Reis declara que, mesmo que a obra de Caeiro não fosse original, seria sempre “um manancial de pureza e frescor”, pois, “a par da sua originalidade profunda e reveladora, ela é uma coisa natural que encanta e livra” (PR 144). Dizer que algo encanta e livra é o mesmo que dizer que possibilita o repouso e o livramento, ou o refúgio e a libertação, como é

¹⁴⁰ No final do mesmo dactiloscrito (BNP 21-97r), separado do resto do texto, surge uma versão alternativa desta frase e da frase que a antecede. Nessa versão, esta última frase aparece formulada da seguinte forma: “porque esta obra que, salvo pela forma, é completa, é um refúgio, além de ser um livramento; e é um repouso, sobre ser uma libertação” (PR 144). É nos mesmos termos que Reis põe a questão no primeiro parágrafo de outro texto (BNP 144-46a): “A sua obra é um livramento e um repouso, um refúgio e uma libertação”. (PR 145). Também António Mora, num texto sobre a obra de Caeiro (BNP 12A-20r a 22r), termina dizendo o mesmo: “esta obra é um repouso e um livramento, um refugio e uma libertação” (AM 227).

dito no final do texto. Estão em causa dois tipos de efeitos, e não apenas um, como de algum modo ficara implícito aquando da discussão da filosofia prática de Khayyám. Uma vez que a ética estóica do poeta persa serve de remédio ao cansaço metafísico que a solicita, o prazer que dela advém resume-se ao repouso que providencia. Visto que, em Reis, a aceitação estóica resulta da convicção no determinismo, acresce ao prazer do repouso o prazer de uma determinada libertação.

Enquanto remédio natural para a mesma doença que Reis procura combater com a sua filosofia prática, a obra de Caeiro é especialmente libertadora, como se lê ainda no mesmo texto: “cheia de pensamento, ela livra-nos de toda a dor de pensar. Cheia de emoção, ela liberta-nos do peso inútil de sentir. Cheia de vida, ela põe-nos à parte do peso irremediável da vida que é forçoso que vivamos” (PR 144). Em boa medida, é isto que Reis procura obter através do seu epicurismo triste. O deus em que precisa de se tornar, para vencer a consciência de que a calma, a liberdade e a felicidade de antigamente não são alcançáveis, é de certa maneira o deus em que se torna quem quer que leia os versos de Caeiro. À luz da noção de piedade epicurista preconizada por Reis (imitar os deuses equivale à autodivinização), quem se salva da “dor de pensar”, do “peso inútil de sentir” e do “peso irremediável da vida” participa de algum modo da condição divina. Corroborá-lo, aliás, o que é dito ainda sobre os efeitos da leitura da obra de Caeiro noutro texto de Reis (BNP 144-46a), logo após a afirmação, idêntica àquela com que termina o texto anterior, de que ler Caeiro permite repousar e libertar-se: “lendo-o participamos da ingenuidade primeva de quem, no espírito da humanidade, nascesse dos primeiros deuses. Recuamos a uma ante-manhã de que Homero foi apenas a aurora, e onde antes jaziam, confidenciais, os segredos da Noite geradora” (PR 145)¹⁴¹.

A libertação natural que a leitura de Caeiro providencia, como aquela que Reis procura obter pelos métodos artificiais da filosofia prática, consiste assim na ingenuidade característica dos filhos primogénitos dos deuses. É essa ingenuidade perdida que Reis lamenta, e é na ilusão de que é capaz de readquiri-la que se compraz. O prazer que resulta de ficar à lareira a contar histórias não é, portanto, exactamente idêntico, ainda que antes tenha dado a entender o contrário, ao prazer que advém de ficar a conversar suavemente à sombra, que é aquilo em que consiste o “epicurismo suave” (OK 78) de Omar Khayyám. Não o é, como acabei de explicar, porque esse prazer não se esgota no descanso que caracteriza tanto

¹⁴¹ Descrever os efeitos provocados pela leitura de Caeiro como uma participação da condição divina é algo que António Mora repete (BNP 121-25r): “Por mim (para fallar de mim) se ás vezes adoço com este mal de cansaço, que é um dos tedios da vida contemporanea, basta que abra o livro de Caeiro, e recupero a fé no meu corpo, e a quietude da decisão antes de agir. Tudo se me torna num ar das montanhas, e a visão salubre de uma extensão ao sol. Na pressa, no ruído, e na turbacão da vida de hoje, apraz abrir este livro e encontrar, outra vez, a face amiga da natureza primeva, os campos como são quando só os gosamos sem pensar nelles e as flores como parecem quando a alegria mal as contempla” (AM 227).

uma coisa como outra. As histórias que se contam à lareira valem pela incosequência disso, claro, mas sobretudo pela ingenuidade perdida a que se reportam. Parte do prazer que acarretam jaz, pois, na possibilidade de participar dessa ingenuidade. Ao cumprirmos o estoicismo de aceitar as leis pelas quais somos regidos e ao assumirmos que nada resta senão recordar o que é irrecuperável, não só repousamos ou nos consolamos com as memórias – diria Reis acerca das consequências da sua filosofia prática – como nos transformamos realmente em deuses à lareira.

Capítulo 4

Fazer Festas à Musa

I. O Misérrimo Desterro

Como é explicado no texto de Frederico Reis a que regresso agora (BNP 21-110r), a felicidade não é coisa que se possa buscar, como o não são a calma e a liberdade de que falei anteriormente, devendo por isso buscar-se a ilusão dela, porque “não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver” (PR 280). Ao rejeitar que os deuses antigos sejam apenas nomes, na ode “Não porque os deuses findaram, alva Lydia, choro...”, (BNP 52-41), Reis apresenta uma boa explicação para esse exílio forçado:

Não porque os deuses findaram, alva Lydia, choro...
Mas porque nas boccas de hoje os nomes sobrevivem
mortos apenas, como nomes em pedras sepulchraes.
Por isso, Lydia, lamento
que Venus em boccas christãs seja uma palavra dita,
que Apollo seja um nome que usam quantos
sequentes de Christo – e a crença lucida
nos deuses puramente deuses,
tenha passado e ficado, cinza do que era fogo,
lama do que era agua reflectindo as arvores,
tronco morto do que dava fruto e florescia.
Mas se chóro, não creio
menos que ainda existo, como existem os deuses (RR 109).

Reis não lamenta propriamente a morte do paganismo, pois os deuses não morreram, mas o uso sepulcral que os cristãos fazem dos deuses, tratando-os como se fossem apenas nomes. O que é lamentável, deste ponto de vista, é o uso literário, e portanto estéril, dos deuses. Como ficou dito no capítulo anterior, o paganismo inato de Ricardo Reis não só impõe que os deuses verdadeiramente existam como que todos os fenómenos devam ser explicados pelas acções dos deuses. O exílio de Reis advém, portanto, de interpretar o mundo visível como já ninguém o interpreta, de não lhe ser possível conceber que Vénus seja somente “uma palavra dita” ou que Apolo não passe de “um nome que usam quantos / sequentes de Christo”. O que lhe motiva o choro não é o infortúnio de ter nascido numa época posterior ao sepultamento do paganismo em que ingenuamente crê, mas sim o carácter insepulto desse paganismo. Além de ter “passado”, a “crença lucida / nos deuses puramente deuses” transformou-se nalguma coisa, a saber, em “cinza do que era fogo”, em

“lama do que era agua reflectindo as árvores”, em “tronco morto do que dava fruto e florescia”. O exílio que impede que Reis seja feliz explica-se menos pela sensibilidade cristã dominante do que pelo conjunto de ruínas no qual o paganismo sobrevive.

Logo no início de um texto atribuído a Ricardo Reis em que o argumento ensaiado nesta ode ressurge (BNP 21-53r a 54a), percebe-se que o estado ruinoso do paganismo depende da pouca lucidez contemporânea: “os deuses não morreram: o que morreu foi a nossa visão deles. Não se foram: deixámos de os ver. 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” (PR 181). O paganismo de Reis coincide fundamentalmente com uma habilidade visual a que, citando um verso de uma ode do próprio Reis, chamei no capítulo anterior “alta vista”. É essa habilidade que distingue Reis dos seus contemporâneos, e é por ela não se encontrar disseminada como deveria que não se consideram os deuses pagãos senão como palavras. Na opinião de Reis, tais deuses continuam a existir, como sempre existiram, e é na visão humana que reside a diferença. Como é dito no excerto citado acima, os homens modernos não possuem a “alta vista” que possuíam os pagãos ou porque têm os olhos fechados, precisando portanto de alguém que lhos abra, ou porque entre os seus olhos abertos e os deuses há uma névoa qualquer que é necessário rasgar. Reis prossegue o texto, de resto, sugerindo que não sabemos sentir a beleza antiga justamente porque não possuímos a lucidez visual dos gregos:

Amamos a beleza demasiadamente: os gregos não a amavam assim. Para o seu sentimento passara a calma da lucidez com que viam. Ver muito lucidamente prejudica o sentir demasiado. E os gregos viam muito lucidamente. Por isso pouco sentiam. De aí a sua perfeita execução da obra de arte. Para executar a obra de arte com perfeita perfeição é preciso não sentir excessivamente a beleza que se vai esculpir. A arte grega era toda de equilíbrio e □. Era a arte de quem via sabendo ver. (PR 181)

De acordo com esta passagem, existe uma relação causal entre a disciplina pela qual a sensibilidade pagã se distingue da sensibilidade cristã, tal como postulado no capítulo 2, e a lucidez inerente a essa sensibilidade pagã: o pagão não sente desmedidamente, ao contrário do cristão, porque vê “muito lucidamente”, porque, em suma, a “calma da lucidez” com que vê transborda para a sua maneira de sentir. É o objectivismo intrínseco ao paganismo de Reis que determina, pelo contraste com o subjectivismo característico da época moderna, a infelicidade de Reis, pelo que “não é deslocando a direcção do nosso olhar iludido que conseguimos torná-lo lúcido e calmo”, mas sim “criando em nós um novo modo de olhar e de sentir” (PR 182). Convencido de que a felicidade depende da lucidez, Reis considera que somos muito menos felizes do que éramos na Grécia antiga. Embora reconheça ter havido progresso científico desde então, não houve outro género de progressos. E o progresso

científico, não ajudando a saber nada de fundamental acerca do “silencioso centro das coisas” (PR 184), pouco contribui para o aumento dessa felicidade. Leia-se outra passagem do mesmo texto:

Transportamo-nos mais depressa dum ponto ao outro. Trocamos palavras mais rapidamente através de distâncias. Vestem-nos tecidos vindos de muito mais longe. Mas nem um grão mais de felicidade veio ter connosco. Nem uma gota mais de ciência refresca a nossa fronte. Se olharmos para o fundo do que sabemos, do que temos e do que somos, veremos que, perante o mundo e a vida, a nossa visão não é mais lúcida nem mais calma, que não somos felizes, que o medo da morte pesa sobre nós como decreto, que os laços da sensualidade riscam-nos o corpo como outrora. (PR 184-185)

É esta convicção de que somos menos felizes, lúcidos e calmos que determina a analogia com a velhice, tal como exposta no final do capítulo anterior, em que Reis sistematicamente se coloca. Na ausência da lucidez pagã, os homens foram-se tornando mais complexos e confusos. Dizer que “perdemos a visão lúcida do mundo, e a inteira visão lúcida de nós-mesmos” (PR 185), como Reis diz de seguida, é dizer que deixámos de saber ver lucidamente quer o que é exterior, quer o que é interior. A perda destes dois tipos de visão é equiparada, respectivamente, à febre e à velhice: é por sermos febris que não sabemos ver lucidamente o mundo que temos diante dos olhos, e é por sermos velhos que não sabemos ver lucidamente a pessoa que somos; se a febre perturba a visão das coisas, a velhice parece perturbar a visão de quem somos. “O que há de novo em nós, sobre o que a Grécia tinha”, declara Reis, “é a velhice”. Tal velhice acarreta “maior experiência”, mas um “menor poder em utilizá-la”; é “confusa e saudosa”, mas também “faladora, analisadora de si, das suas recordações, dos seus sentimentos, como compensação de não poder mexer-se bem, ou não poder agir nitidamente” (PR 185). Essa velhice pressupõe ainda, a agravá-la, a consciência acusadora “de nada termos feito, de nada termos substituído ao que perdemos”. Mediante tais circunstâncias, “gememos alto, como velhos que padecem” (PR 186).

A descrição que é feita do mundo moderno neste texto é relativamente ambivalente. Ao mesmo tempo que explica o sintoma da velhice alheia através do diagnóstico da falta de lucidez de que quase todos padecem, Reis não parece conseguir escapar inteiramente a esse mal, pois, como se viu inicialmente, a felicidade antiga é inacessível. Se essa felicidade dependesse unicamente da lucidez visual que Reis possui, seria feliz como os outros não são. Através dessa lucidez, Reis é imune à febre com que os outros vêem confusamente o que têm diante dos olhos, e é por isso, decerto, que vê nos deuses pagãos mais do que palavras. Mas tal lucidez não parece suficiente para que possa furtar-se à velhice alheia. Como sugeri no capítulo anterior, a posição privilegiada de Reis coincide com a posição do velho que recorda a juventude à lareira. Ao nascer pagão numa época cristã, nasceu lúcido entre cegos. Noutras

circunstâncias, seria caso para dizer que, em terra de cegos, quem tem lucidez é Reis. Ser lúcido, porém, implica mais do que ver lucidamente; implica saber ver desse modo, o que implica, por sua vez, saber distinguir entre uma época de lucidez e uma época de cegueira. Ao ter nascido numa época de cegos, a lucidez força-o a ver-se um lúcido entre cegos, um lúcido que vê lucidamente que não pertence à época de cegos em que nasceu mas a uma antiga época de lúcidos. Esta segunda lucidez é incompatível com a visão lúcida com que nasceu, e é essa incompatibilidade que decreta a infelicidade de que não pode fugir. Ainda que não seja um velho gemebundo, Reis é tão velho quanto os velhos que o rodeiam, relacionando-se com a antiguidade exactamente como um velho se relaciona com a juventude. A sua velhice não resulta, como a velhice alheia que denuncia, de não ser capaz de se ver lucidamente a si mesmo, mas do facto de essa lucidez não ter qualquer valor entre velhos que não a possuem. Entre cegos, ter nascido lúcido é incorrer involuntariamente no erro de não ser cego, e a sua velhice, conquanto lúcida, é o exílio a que é remetido por esse erro. Ora, é justamente desse exílio forçado e da felicidade a que teria acesso, caso não estivesse exilado, que Reis fala na ode “Aqui, neste miserrimo desterro” (BNP 51-93r), datada de 6 de Abril de 1933:

Aqui, neste misérrimo desterro
Onde nem desterrado estou, habito,
Fiel, sem que queira, àquelle antigo erro
Pelo qual sou proscripto.

O erro de querer ser igual a alguém
Feliz, em summa – quanto a sorte deu
A cada coração o unico bem
De elle poder ser seu. (RR 178)

Enquanto pagão nado, Reis é fiel, sem poder deixar de sê-lo, à sensibilidade objectivista que o define enquanto tal. Num mundo cristão, tendencialmente subjectivista, tal fidelidade involuntária constitui uma desadequação cuja consequência é a proscricção. É essa desadequação que faz de Reis um desterrado e é ela que lhe torna a busca da felicidade uma tarefa impossível. O adjectivo que qualifica o erro de Reis (“antigo”) não denota, portanto, a antiguidade do erro, mas a desadequação entre o mundo novo em que habita e a sensibilidade antiga com que nasceu. O que é errado não é, como de algum modo se poderia pensar lendo os primeiros dois versos da segunda estrofe sem notar a ironia do enunciado, propriamente buscar a felicidade mas buscá-la através do método antigo de “querer ser igual a alguém / feliz”. Podendo apenas buscar a ilusão dessa felicidade, dado o “misérrimo desterro” em que vive, Reis pode apenas fingir-se igual a quem é feliz. Tal como a

impossibilidade de obter a calma e a liberdade de antigamente o força a buscar a ilusão de cada uma dessas coisas, a impossibilidade de buscar a felicidade há-de certamente conduzi-lo a buscar a ilusão disso. Em certo sentido, é isso que é tentado através da consolação de pensar nos deuses de que dá conta a ode “A pallidez do dia é levemente dourada” (BNP 51-10r), uma ode escrita logo a 19 de Junho de 1914:

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

Desterrado da patria antiquissima da minha
Crença, consolado só por pensar nos deuses
Aqueço-me tremulo
A outro sol do que este –

O sol que havia sobre o Parthenon e a Acropole
O que alumia os passos lentos e graves
De Aristoteles fallando.
Mas Epicuro melhor

Me falla, com a sua cariciosa voz terrestre
Tendo para os deuses uma atitudo tambem de deus,
Seren e vendo a vida
Á distancia a que está. (RR 101)

A modernidade em que Reis nasceu é aqui associada ao frio e à palidez de um dia iluminado por um “sol de inverno”, por contraste com o dia mais quente e mais brilhante que caracteriza a “patria antiquissima” de que está desterrado. Sendo a felicidade que não pode alcançar equiparada, portanto, ao calor e à claridade do Verão, a ilusão da felicidade, que é tudo o que pode buscar nas condições presentes, deve poder ser obtida por qualquer fonte de calor ou claridade que se crie artificialmente. Tal artifício não é, pelo menos nesta ode, idêntico àquele de que falei no capítulo anterior. Não obstante o calor providenciado pela proximidade do fogo, o prazer de ficar à lareira relacionava-se, nesse caso, sobretudo com as histórias antigas que nessas condições se contariam. Não é, de todo, o que está aqui a ser insinuado, até porque o tópico da ode não é, como nesse caso, a relação entre a liberdade e a inconsciência da juventude, mas a relação entre a felicidade e as condições propiciadas pela pátria antiga para que ela se pudesse buscar. Neste sentido, é importante verificar a afinidade entre o consolo facultado pela estratégia de pensar nos deuses, apresentado como

solução para o desterro logo no segundo verso da segunda estrofe, e o que é dito no resto da ode, sobretudo a respeito do comportamento divino com que a serenidade de Epicuro é descrita.

Tal como o frio em que consiste viver “desterrado da patria antiquissima da minha / crença” requer o calor do consolo de “pensar nos deuses”, não viver sob um sol que o aqueça requer a criação de um que o faça. O sol que Ricardo Reis assim cria é “o sol que havia sobre o Parthenon e a Acropole”, o mesmo sol que “alumiava os passos lentos e graves / de Aristoteles fallando”. Não é decerto casual que Reis lembre Aristóteles, dado que o assunto em análise é o da felicidade. A referência a Aristóteles, no entanto, tão depressa aparece como desaparece: Reis sabe que a proposta aristotélica não lhe interessa e que, na verdade, fora pela noção de felicidade epicurista que invocara o sol antigo. Epicuro fala-lhe melhor do que Aristóteles, como o afirma na transição da penúltima para a última estrofe, precisamente porque a sua voz lhe é mais “cariciosa” e “terrestre” (RR 101), isto é, porque o consolo que há na serenidade e na indiferença proposta por Epicuro não dispensa um certo tipo de prazer. Enquanto epicurista, Reis pretende extrair prazer do sol que cria para se aquecer; a ilusão da felicidade assim criada não serve apenas para suportar o conhecimento tenebroso de que não é possível ser feliz.

Há no consolo de “pensar nos deuses”, por isso, um comprazimento idêntico ao consolo providenciado pela serenidade e pela indiferença epicurista. Pensar nos deuses é criar o sol que o aquece porque, de acordo com a doutrina epicurista, pensar nos deuses sem outra intenção que não seja pensar neles é ter “para os deuses uma atitude tambem de deus”, exactamente aquilo que, na última estrofe, Reis afirma sobressair quer da serenidade exibida por Epicuro ao falar, quer da indiferença com que vê “a vida / á distancia a que está”. Mais uma vez, parece existir uma coincidência entre a ética estóica e a ética epicurista. Se o desterro e o frio da época em que Reis vive lhe impõem a atitude estóica de se consolar pensando nos deuses, a ataraxia em que essa atitude consiste aproxima-o dos deuses, como Epicuro, permitindo-lhe assim comprazer-se na ilusão do regresso à pátria e do calor com que se aqueça¹⁴². Não é por acaso, de resto, que o esforço de criação de um sol alternativo é dado pela antítese “aqueço-me trémulo” (RR 101): sendo esse sol a que se aquece criado por si, Reis aquece-se continuando, porém, a tremer de frio; sendo essa felicidade meramente ilusória, alcança-a continuando, porém, a saber que é infeliz.

Enquanto velho lúcido, Reis possui a lucidez necessária com que recordar a lucidez da juventude. Não podendo voltar a ser jovem, dado o desterro em que se encontra, e não podendo, por isso, buscar a felicidade que buscaria noutras circunstâncias, Reis preserva, todavia, a lucidez da juventude. Apesar de não lhe permitir reaver a juventude, tal lucidez

¹⁴² É este comprazimento, sempre presente em Reis, que me faz discordar da ideia de Luís de Oliveira e Silva de que “Reis é possuído pelo ‘horror de morrer’ que o Fausto de Pessoa encarna, pelo *timor mortis* causado pela angustiosa impossibilidade da presciência humana” (Silva, 1985: 107).

autoriza-o, pelo menos, a recriá-la artificialmente e a fingir, por conseguinte, a felicidade que a ela se associa. Que essa juventude seja recriada, a julgar pela ode ainda agora analisada, através do truque de pensar em deuses que o consolem, e que a felicidade inerente à juventude possa de algum modo ser fingida através da criação de um sol com o qual se possa aquecer, dá à estratégia uma vaga carga erótica. Seria prematuro, contudo, concluir o que quer que fosse a esse respeito. Protelem-se, para já, tais conclusões, e leia-se a ode “Lydia, ignoramos. Somos estrangeiros” (BNP 51-83r), datada de 9 de Junho de 1932:

Lydia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que moremos. Tudo é alheio
Nem falla lingua nossa.
Façamos de nós mesmos o retiro
Onde esconder-nos, tímidos do insulto
Do tumulto do mundo.
Que quer o amor mais que não ser dos outros?
Como um segredo dicto nos mysterios,
Seja sacro por nosso. (RR 172)

De novo, a desadequação exterior parece impelir Reis para dentro de si. O desterro, neste caso dado pela consciência de que “somos estrangeiros / onde quer que moremos”, de que “tudo é alheio” e de que todos à nossa volta falam uma língua diferente da nossa, deve ser combatido retirando-nos, escondendo-nos, intimidando-nos: “façamos de nós mesmos o retiro / onde esconder-nos, tímidos do insulto / do tumulto do mundo”. Voltar-se para dentro de si como resposta a uma qualquer opressão exterior é uma reacção tipicamente estóica¹⁴³, e é condizente com a forma de consolo interior em que consiste tanto a atitude de pensar inconsequentemente em deuses que não se conseguem ver como a atitude de criar um sol próprio que forneça o que o sol não é capaz de fornecer. O consolo em que consiste qualquer uma destas atitudes, como defendi acima, pressupõe porém um determinado grau de prazer: a inconsequência de pensar em deuses sem outro fim que não seja pensar neles implica a imitação do comportamento divino, e a criação de um sol íntimo implica o aquecimento que ele propicia. Ora, fazer de nós mesmos um retiro, o comportamento estóico recomendado nesta ode, não serve apenas para que possamos tornar suportável um mundo tumultuoso no qual somos forasteiros. Se, como se lê no último terceto, o amor quer apenas

¹⁴³ Marco Aurélio parece ser o estóico que mais se preocupou com a ideia de retiro íntimo. Logo no princípio do Livro IV, por exemplo, declara que não é aceitável, de um ponto de vista filosófico, procurar um retiro no campo, ou junto ao mar, ou nas colinas, já que é possível retirarmo-nos para dentro de nós próprios sempre que nos apetecer e não há lugar mais calmo ou livre de preocupações para onde uma pessoa se possa retirar do que a própria alma (*Med.*, IV.3). Numa passagem do Livro VII, exige a si mesmo que se retire para dentro de si (*Med.*, VII.28). E, noutra parte do Livro VII, ordena a si mesmo para escavar dentro de si, pois é dentro de si que jaz a fonte do bem (*Med.*, VII.59).

“não ser dos outros” (se o desejo amoroso é necessariamente egoísta), devemos poder torná-lo “sacro” meramente por ser “nosso” (RR 172), isto é, satisfazê-lo a sós. A defesa do onanismo que a ode parece fazer não é, todavia, suficientemente robusta para que possa insistir nela sem outras evidências, tarefa que adio para o final deste capítulo. Ainda assim, parece inegável que a ode termina com a ideia de que, mais do que um modo de aliviar o peso da hostilidade exterior, retirarmo-nos para dentro de nós mesmos serve para extrair uma certa forma de prazer.

Não interessa a Reis, como tenho vindo a sugerir, apenas a rigidez estóica com que possa ir durando. Como o diz numa ode de 14 de Março de 1933 (BNP 51-91r), “dia em que não gosaste não foi teu: / foi só durares nelle”. Ainda que Reis não abdique do remédio estóico que lhe permita durar, interessa-lhe aproveitar a vida: “quanto vivas / sem que o goses, não vives”. Se a acção de durar parece representar as consequências da ética estóica, a acção de gozar representa as da ética epicurista, e viver, acção que reúne as outras duas, depende assim de fazer da duração uma forma de gozo. A felicidade a que pode aceder, como o indica a última estrofe da mesma ode, resulta, portanto, do investimento em pequenos prazeres: “feliz o a quem, por ter em coisas mínimas / seu prazer posto, nenhum dia nega / a natural ventura!” (RR 177). Buscar a felicidade sabendo que ela só pode existir na ilusão dela, como se vira antes a respeito da liberdade, depende assim da ética estóica que lhe possibilite aceitar a impossibilidade de buscá-la e, simultaneamente, da ética epicurista que lhe possibilite comprazer-se na ilusão de tê-la.

II. A Educação do Epicurista

Num texto intitulado “Programa do periódico de Caeiro, R. Reis, etc.” (BNP 87-90r a 91v), Pessoa defende, em aparente sintonia com Reis, que o ideal grego não é “sensual ou propriamente animal”, como o entende “toda a gente moderna”; é antes “essencialmente de calma e de dominio de si-proprio”, tendo tomado o “aspecto de sensualidade e de fúria da beleza” apenas “atravez dos cérebros grosseiros dos romanos e, depois, coado pela mentalidade confusa dos semitas de varias especies” (AM 139). A calma e o autodomínio que Pessoa opõe à sensualidade e à animalidade parecem reflectir os dois aspectos divinos a imitar pelos homens. A forma como Pessoa continua a explicação do ideal grego introduz, porém, uma diferença significativa: esse ideal “é de castidade dentro da normalidade; de equilibrio dentro da realização dos desejos e dos instinctos” (o que poderia ser apenas outra forma de lhe salientar a calma e o autodomínio), mas é também, como diz logo de seguida, “no seu grau mais nitido, (...) representado pelo ideal estoico, essencialmente triste” (AM 139). Este argumento encontra eco alguns parágrafos mais à frente, no mesmo texto:

Presentemente, temos que ser estoicos, como foram os ultimos representantes do paganismo no meio da febre e da lama do imperio romano, do lodo do christianismo nascente, das invasões espirituas semiticas; o nosso caminho é ao contrario do d'elles. Elles vieram do paganismo natural para o estoicismo, porque o paganismo, em face ás civilizações decadentes tem de ser o estoicismo. Nós iremos buscar o estoicismo para reatar o fio e ver se conseguimos subir outra vez, mas a nosso modo, ás fontes e ás origens do espirito pagão. Os estoicos ficaram sem sequentes; seremos nós os sequentes d'elles. (AM 140-141)

Uma vez que, para Pessoa, é essencialmente aos ensinamentos estóicos que deve prestar-se um pagão que viva numa época decadente como aquela em que se vive agora, o paganismo de Pessoa distingue-se do de Reis sobretudo por não incluir um elemento epicurista. Como mostrarei de seguida, é também desse modo que a atitude pagã de António Mora se distingue da de Ricardo Reis. Tal distinção é evidente, por exemplo, num texto em que Mora critica frontalmente o modo como Reis celebra a indiferença (BNP 21-52). Segundo Mora, “vivemos em doença chronica, em anemia febricitante”, e o destino só não nos impôs que morrêssemos “por nos termos adaptado ao stado de (perpetuos) moribundos” (AM 215). Incapazes de escapar à decadência da época em que o destino quis que nascessem, os pagãos assim moribundos são “compellidos a tomar uma attitude que é, de sua natureza, decadente tambem”. Como Mora explica, “uma attitude de indiferença é uma attitude decadente, e nós somos obrigados a uma attitude de indiferença pela incapacidade de nos adaptarmos a um meio como este”. Visto que “os são se não adaptam a um meio morbido”, os pagãos são forçados a assumir uma atitude de indiferença que, em última análise, os torna tão decadentes e mórbidos como o meio a que não são capazes de se adaptar. Para Mora, a indiferença a que o pagão se vota resulta, portanto, do paradoxo e da condição irremediável em que vive: “neste paradoxo, nós, os pagãos, vivemos. Não temos outra speranza, nem outro remedio” (AM 215). É à luz desta conclusão que deve ser lido o que é dito a seguir sobre a aceitação da indiferença em Reis:

Acceito como fatal esta attitude nossa, mas não acceito o modo como a acceita Ricardo Reis. Quero que sejamos indifferentes para com uma epocha que nada pode querer de nós, e sobre a qual em nada podemos agir. Mas não quero que se cante essa indiferença como cousa boa de per si. É isso que faz Ricardo Reis. Por esse poncto longe de tornar-se indifferente ás correntes da epocha, integra-se em uma d'ellas, que é a decadente. Essa indifferença é já uma adaptação ao meio. É já uma concessão. (AM 215-216)

Ao contrário de Mora, que assume a indiferença sob protesto, e apenas pela fatalidade de não poder adaptar-se à morbidez e à decadência da época, Reis assume-a como uma coisa

boa. É, pois, possível sugerir que a distinção entre aceitar a indiferença e aceitar a sua fatalidade (aquilo que distingue Reis de Mora, de acordo com a passagem citada) consiste num certo comprazimento nela. Se Mora é compelido à indiferença por manifesta incapacidade de adaptação, resignando-se por força das circunstâncias da época, Reis adopta-a porque é na indiferença que, dadas essas circunstâncias adversas, reside a única fonte de prazer ao dispor de um pagão moderno. Dizendo de outro modo, Mora reage à impossibilidade de obtenção da calma, da liberdade e da felicidade de antigamente como reagiria um estóico ortodoxo, aceitando a fatalidade disso. É este escrúpulo estóico, de resto, que leva Angel Crespo a considerar Mora “demasiado dogmático” (Crespo, 1988: 86). Para Reis, contudo, tal impossibilidade não inviabiliza a obtenção da ilusão de cada uma dessas coisas: ao estoicismo que consiste em aceitar que a obtenção de tais coisas está fora do seu alcance junta, portanto, o epicurismo que consiste em comprazer-se na ilusão de que isso é possível.

A aversão de Mora ao culto da indiferença reaparece ainda, e de modo mais categórico, num texto (BNP 12A-16r a 19v) em que começa por se dirigir “aos dois que fiz mestres” (AM 242) e o qual acaba explicando que não iniciou movimento nenhum, que seguiu outros e que viu “que havia um caminho porque dois antes m’o haviam apontado”. Os dois a que se refere, e a quem afinal consagra “o fructo do meu sforço” (AM 246), são Alberto Caeiro e Ricardo Reis, aliás nomeados a meio do mesmo texto. Apesar da nota laudatória com que o texto começa e acaba, os dois são alvo de uma advertência. É que, não obstante cada um deles conhecer o dever, o fito e os inimigos daquilo a que se propõe, não parecem compreender exactamente o que implica a inadaptação à época que os caracteriza. Para Mora, é natural que o pagão se isole do mundo “porque o que podemos dar a este mundo, elle não o quiere” e porque o mundo não “nos pode dar aquillo que, se pedissemos, lhe pediríamos”, ou seja, porque o pagão não pode “participar da vida da cidade, ou das cousas da epocha activamente”. Ir além deste ponto em que “é justa e própria a nossa attitude negativa” (AM 242), porém, não se justifica, não devendo por isso confundir-se a atitude solicitada pela época com a atitude devida:

Não passemos, porém, além d’este poncto. Isolando-nos, por uma hygiene do spirito, dos homens e dos cuidados do nosso tempo, cuidemos bem em que não tomemos o isolamento em si por um bem, nem, dentro do nosso spirito ponhamos entre nós e a humanidade aquella fronteira que é forçoso que tracemos entre nós e a humanidade presente. (AM 242-243)

Para Mora, o isolamento só é aceitável, portanto, por questões de hygiene espiritual. Como no texto comentado anteriormente (BNP 21-52), a atitude de indiferença (neste caso, de isolamento) é uma fatalidade a que as circunstâncias condenam o pagão, não um bem em

si mesmo, e “devemos ser isolados”, como é dito logo de seguida, “por amor á humanidade e á pátria, e não por indiferença a ellas” (AM 243). A nobreza do isolamento está, aliás, em ser “doloroso”, e “deve doer-nos de-veras”, acrescenta Mora, “a degeneração e a torpeza em que a humanidade cahiu, com o christismo”. A atitude de António Mora face às circunstâncias em que nasceu é plenamente estóica, e é isso que o leva a defender que “não devemos ser indiferentes a que ella seja assim, ou de outra maneira”. Aqueles que, além do isolamento a que são forçados pela época em que vivem, acrescentam a indiferença a esse estado de coisas não são “dignos da statura de pagãos, nem do nome, que devemos merecer, de servos dos Deuses, de escravos submissos do universal Destino” (AM 243).

A distinção apresentada neste texto entre isolamento e indiferença pretende precisamente salientar a distinção entre Mora e Reis. A virtude em causa é a mesma, chame-se-lhe isolamento, indiferença ou outra coisa qualquer, mas a finalidade dela é outra. Como qualquer estóico ortodoxo, Mora emprega-a como resposta a uma certa fatalidade; a finalidade com que o faz é a de, pela submissão a essa fatalidade, reservar para si o seu devido lugar. A veia epicurista de Reis não lhe permitiria, no entanto, contentar-se apenas com essa submissão; ao cultivar a mesma virtude, fá-lo para que possa relaxar. A virtude que, para Mora, permite apenas uma libertação relativa, é para Reis um meio de repouso. O que Mora diz logo de seguida é, a este propósito, bastante esclarecedor: “seremos apenas homens de um periodo de decadencia, superiores pelo instincto da libertação, mas não pela practica, dentro em nós, d’esse instincto” (AM 243). O instincto de libertação a que se refere é, justamente, a virtude de que estou a falar. Para Mora, essa virtude deve servir exclusivamente para libertar aquele que a emprega do mundo em que habita, tornando-o moralmente superior. Sempre que é empregue indiscriminadamente, tal virtude é mal empregue.

Como o próprio António Mora diz noutra texto (BNP 12¹-67r), “um lucido só pode ser representado como estoico” (AM 258). Convencido de que a mesma lucidez que leva Reis a querer “ser ao mesmo tempo epicurista e estoico” (PR 161) conduz apenas ao estoicismo, Mora considera, como aliás qualquer estóico ortodoxo, toda e qualquer forma de prazer um excesso. O comprazimento na indiferença de Reis é, por isso, um exagero ou um fanatismo de natureza cristã. Segundo Mora (BNP 12A-16r a 19v), “pode haver um fanatismo da indiferença, e um ardor em não sentir”. Norteados pela harmonia e pela moderação, devemos saber esquivar-nos “a esses morbos mentaes, fructos mais d’aquelle desequilíbrio nado da falsa fé, que combatemos, do que da nossa clara religião, cujo corpo immortal é a harmonia e a plenitude” (AM 244). Considerando, portanto, que a adopção da indiferença provém da influência cristã e desviou Reis, sem que este percebesse, da temperança que julgava cultivar, Mora parece defender que Reis é afinal tão indisciplinado quanto os indisciplinados censurados por ele:

(...) ao combatermos o christismo, uma das cousas que mais nelle combatemos é o excesso, o exaggero, a extravasão. Tenhamos presente a todos os momentos essa divisa do nosso lábaro. Nós que combatemos o exaggero, se cahimos nelle, não só erramos, como seremos vencidos, porque passamos para o inimigo. Façamos da harmonia, da disciplina, e da moderação a cidadela do nosso destino e do nosso pensamento. Firmes nisso, não temamos. (AM 244-245)

O ideal de temperança que leva Reis a uma ética simultaneamente estóica e epicurista conduz Mora, portanto, à ortodoxia estóica. Ao mesmo tempo que se afasta de Reis, aproxima-se de outra personagem pessoana, aquela para cujo estoicismo, aliás, mais rapidamente se apontaria. Descrever o estoicismo de Álvaro Coelho de Athayde, o 20º Barão de Teive, requer, no entanto, alguma prudência: não sendo propriamente motivado, como o de Mora, pela desadequação da época em que nasceu à sua fé, não serve de mecanismo de sobrevivência a um desterrado ao qual só resta o desterro. Em certo sentido, o ponto de partida parece ser a mesma inutilidade da metafísica de que se queixa Omar Khayyám, tal como documentado no final do capítulo 3; aquilo que o alimenta originalmente, como o confessa (BNP 144Q-28v), é pertencer a uma geração “que perdeu por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé nos deuses das irreligiões modernas” (EE 26). Sem qualquer fé a que agarrar-se, o homem parece ter à disposição dois modos genéricos de encarar a vida: através do esforço de contrariar o desconsolo a que a falta de fé conduz aproveitando a vida enquanto for possível, ou através do orgulho que há em aceitar que ela é forçosamente assim. O primeiro destes modos genéricos corresponde obviamente à solução epicurista, e é recusado pelo Barão de Teive, como se percebe numa passagem (BNP 144Q-27v) que de pronto o afasta de todo e qualquer tipo de epicurismo:

Repudiei o sonho como um vício de colegial ou de louco. Mas repudiei também a realidade ou, antes, me repudiou ela, não sei porquê – por incompetência, ou por desalento, ou por incompreensão. Não servi para nenhum dos dois modos de gozar – nem para o prazer do real, nem para o prazer do suposto. (EE 43)

Distinguir entre o “prazer do real” e o “prazer do suposto” é talvez uma boa forma de distinguir o epicurismo ortodoxo do “epicurismo triste” de Ricardo Reis, um epicurismo que, não podendo comprazer-se na calma, na liberdade e na felicidade de antigamente, busca comprazer-se na ilusão dessas coisas. Não obstante o repúdio do sonho ser, muito directamente, uma forma de salientar a diferença entre a sua personalidade e a de Bernardo Soares, o que o Barão de Teive confia, ao declarar que nunca servira para nenhum desses “dois modos de gozar”, é que nunca teve inclinações epicuristas. À falta de jeito para a

vida, aquilo que impede de aproveitá-la tal como é e aquilo que liga todas as figuras de que tenho estado a falar, ainda que por razões diferentes (Reis e Mora por desterro, Khayyám, Soares e Teive por cansaço metafísico), não reagiu nem com o artifício de sonhar uma vida para a qual tivesse jeito e da qual pudesse extrair prazer, nem sequer com o artifício, parente pobre do primeiro, da nostalgia. Como o diz (BNP 73-5r), “nunca pude dar tanta importância à mera abstracção do tempo, que houvesse de ter pena do meu passado só por não poder tornar a tê-lo, ou só por então ser mais jovem do que hoje sou” (EE 44).

Talvez pelo orgulho aristocrático que o caracteriza, o Barão de Teive preferiu encarar essa falta de jeito através da solução estóica. Apesar de não ter sido, ao longo da sua vida, sempre um estóico convencional, o suicídio por que se decide não é causado pelo desespero ou pela dor; antes é o desfecho a que necessariamente é conduzido aquele que, sem qualquer fé a que se agarrar, como é o caso de António Mora, assume a atitude estóica de aceitar o desconsolo em que consiste a vida. Tal como o suicídio de Empédocles em *Empedocles on Etna* (comentado na secção II do capítulo 3), o suicídio do Barão de Teive é a própria expressão da atitude estóica com que decide enfrentar o mundo tal qual o concebe. Como o diz numa passagem, “não é a dor moral que me leva a matar-me; é a vacuidade moral em que a dor assenta” (EE 38). E esta vacuidade moral que o impele ao suicídio, como se percebe pelo que diz logo de seguida, no mesmo texto, procede precisamente de não ser capaz de formar crenças com as quais possa tornar a vida suportável:

O meu estado de alma é aquele em que assentam os grandes misticismos, as renúncias transcendentais; eles, porém, assentam na fé, e não tenho fé. É, até, o não ter fé, ou o não poder, ou não saber, tê-la, que constitui a base desse vácuo próprio da consciência do mundo. (EE 38)

Não ser capaz de acreditar em nada faz com que assumo, portanto, a mesma renúncia que os místicos assumem por imposição daquilo em que acreditam. É por este misticismo sem fé que se aproxima quer de Omar Khayyám, quer de Bernardo Soares¹⁴⁴. Ao contrário,

¹⁴⁴ Retomo a descrição da descrença absoluta do Barão de Teive, citada na página anterior (BNP 144Q-28v): “Pertencço a uma geração – supondo que essa geração são mais pessoas que eu – que perdeu por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé nos deuses das irreligiões modernas. Não posso aceitar Jeová, nem a humanidade. Cristo e o progresso são para mim mitos do mesmo mundo. Não creio na Virgem Maria nem na electricidade” (EE 26). Ora, logo no trecho inicial do *Livro do Desassossego* (BNP 4-38r a 39r), Bernardo Soares apresenta a sua falta de fé em religiões e irreligiões em termos muito semelhantes: “Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria d’esses jovens escolheu a Humanidade para sucedaneo de Deus. Pertencço, porém, aquella especie de homens que estão sempre na margem d’aquillo a que pertencem, nem teem só a multidão de que são, senão tambem os grandes espaços que ha ao lado. Porisso nem abandonei Deus tam amplamente como elles, nem acceitei nunca a Humanidade. (...) Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa somma de animaes, fiquei, como outros da orla das gentes, naquella distancia de tudo a que

porém, destes dois, o Barão de Teive é orgulhoso e profundamente racional. Como o próprio Pessoa explica, ao distinguir as duas “figuras minhamente alheias” do Barão de Teive e de Bernardo Soares, no “Prefácio às *Ficções do Interlúdio*” (BNP 16-58r a 59r), “o fidalgo pensa claro, escreve claro, e domina as suas emoções, se bem que não os seus sentimentos; o guarda-livros nem emoções nem sentimentos domina, e quando pensa é subsidiariamente a sentir” (PIA 152). Embora a mesma “inadaptação à realidade da vida e, o que é mais, a inadaptação pelos mesmos motivos e razões”, leve ambos (e a Khayyám também) a renunciar ao mundo como se de místicos se tratassem, essa renúncia parece ser mais estoica quando mais racional e mais epicurista quando mais emocional.

Dando em perspectivizar o seu futuro, e as saudades que terá do patrão Vasques nessa altura (BNP 1-73r), Bernardo Soares imagina-se ora “socegado numa casa pequena nos arredores de qualquer coisa, fruindo um socego onde não farei a obra que não faço agora”, ora “internado num asylo de mendicidade, feliz da derrota inteira, mixturado com a ralé dos que se julgaram genios e não foram mais que mendigos com sonhos, juncto com a massa anonyma dos que não tiveram poder para vencer nem renuncia larga para vencer do avesso” (LD 351-352). A vitória do avesso que se opõe à simples vitória, no final desta curta passagem, corresponde, a meu ver, à vitória estoica de renunciar a vencer. O que Soares está a tentar dizer, no fundo, é que não tem força para escrever o que pretende escrever nem força para abdicar da escrita, pertencendo, por isso, ao grupo dos anónimos que, por um lado, não conseguiram ser célebres e que, por outro, não tiveram coragem de não querer sê-lo. Como afirma noutro trecho (BNP 5-57r), em jeito de explicação das razões para escrever sabendo que tudo o que alguma vez escreverá será imperfeito e falhado, a renúncia é algo que ainda não aprendeu a exercer:

(...) pregador como sou da renuncia, não aprendi ainda a executa-la plenamente. Não aprendi a abdicar da tendencia para o verso e a prosa. Tenho de escrever como cumprindo um castigo. E o maior castigo é o de saber que o que escrevo resulta inteiramente futil, falhado e incerto. (LD 78)

A “renúncia larga” que ainda não domina pressupõe, no entanto, a posse de uma outra espécie de renúncia, porventura menos larga do que essa. Parece comprová-lo, de resto, um pequeno parágrafo de um outro trecho do *Livro do Desassossego* (BNP 5-59r), no qual Soares explica a finalidade do seu isolamento: “o meu isolamento não é uma busca de felicidade, que não tenho alma para conseguir; nem tranquillidade, que ninguém obtem senão quando nunca a perdeu, mas de somno, de apagamento, de renuncia pequena” (LD

commummente se chama a Decadencia. A Decadencia é a perda total da inconsciencia; porque a inconsciencia é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia” (LD 231).

166). É nisso que reside, parece-me, a diferença fundamental no modo como Bernardo Soares e o Barão de Teive reagem à natural inadaptação à vida que igualmente os caracteriza. Não sendo capaz da renúncia larga que, por exemplo, conduzirá o Barão de Teive ao suicídio, Soares busca apenas o mesmo género de “renúncia pequena” que encaminha Omar Khayyám para a acção predilecta de beber simplesmente por beber. Do facto de tal renúncia não ser suficientemente larga segue-se, como no caso do poeta persa, que envolva um certo prazer, por ínfimo que seja. Leia-se um dos parágrafos do trecho inicial (BNP 4-38r a 39r):

A quem, como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renúncia por modo e a contemplação por destino. (?) Não sabendo o que é a vida religiosa, nem podendo saber-o, porque se não tem fé com a razão; não podendo ter fé na abstracção do homem, nem sabendo mesmo que fazer d'ella perante nós, ficava-nos, como motivo de ter alma, a contemplação esthetica da vida. E, assim, alheios á solemnidade de todos os mundos, indifferentes ao divino e desprezadores do humano, entregamo-nos futilmente á sensação sem proposito, cultivada num epicurismo subtilizado, como convém aos nossos nervos cerebrais. (LD 231)

Ao afirmar que a única coisa que resta a quem não tem fé em nada é “a renúncia por modo e a contemplação por destino”, Soares não está senão a sublinhar o sincretismo da sua atitude filosófica: ao exercer o estoicismo de renunciar a toda e qualquer forma de fé, cultivando a indiferença ao que é divino e o desprezo do que é humano, entrega-se à inconsequência epicurista da contemplação estética. É pelo “epicurismo subtilizado” em que consiste a dedicação à contemplação estética que Soares não renuncia tão largamente como um estóico ortodoxo, e é por isso também que considera o pessimismo, ainda no mesmo trecho inicial, um “exaggero e um incommodo” (LD 232). Mais do que mera distracção, a distracção que sobra do gesto estóico de renunciar ao mundo pressupõe uma determinada descontração. Ao contrário do que faria um estóico ortodoxo, para quem todas as acções têm por fito distrair do Destino, Bernardo Soares distrai-se sem atender àquilo de que se distrai, ao distrair-se: “produzimo-la [a obra], é certo, para nos distrahir, porém não como o preso que tece a palha, para se distrair do Destino, senão da menina que borda almofadas, para se distrahir, sem mais nada”. Escrever não serve, portanto, simplesmente para desviar a atenção da realidade; não é o bálsamo de indiferença com que mantém a tranquilidade perante o que é inevitável. Mais do que isso, é o prazer que resta àquele que renuncia.

A sua renúncia não é tão larga quanto a do Barão de Teive e outros estóicos porque nunca renuncia ao prazer que pode extrair da distracção. Ainda que lhe seja absolutamente necessário, o seu estoicismo não dispensa o epicurismo, como se percebe pelo que diz categoricamente noutro trecho (BNP 5-48): “o meu estoicismo é uma necessidade organica. Preciso de me couraçar contra a vida. Como todo o estoicismo não passa de um epicurismo

severo, desejo, quanto possível, fazer que a minha desgraça me divirta” (LD 114). Mais próximo, afinal, do “epicurismo triste” de Ricardo Reis do que alguma vez se supôs, Soares entende a vida, como informa novamente no trecho inicial do *Livro do Desassossego* (BNP 4-38r a 39r), como “uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligencia do abysmo”. Apesar de poder considerar essa estalagem “uma prisão, porque estou compellido a aguardar nella”, e de poder considerá-la “um logar de sociaveis, porque aqui me encontro com outros”, não o faz pois não é “nem impaciente nem commum” (LD 232). Dizer que não é impaciente nem comum, que nem a espera na estalagem o incomoda nem o convívio nela o atrai, é dizer, respectivamente, que não é nem aquele que renuncia à vida nem aquele que a vive como a vive qualquer outra pessoa. Embora renuncie à socialização que a estalagem providencia, não renuncia a aguardar pacientemente que a diligência o venha buscar, aproveitando a espera distraíndo-se a contemplar.

Ao propor, como distinção fundamental entre Bernardo Soares e o Barão de Teive, que o autor do *Livro do Desassossego* “não só suporta a dor como a explora” (Zenith, 1999: 89), Richard Zenith parece de algum modo autorizar a relação que estou a insinuar entre a ortodoxia estóica de António Mora e do Barão de Teive e a inclinação epicurista dada a cada um deles, respectivamente, por Ricardo Reis e Bernardo Soares. Entre as várias justificações que Zenith oferece, destaca-se aquilo que é dito na “Educação Sentimental” de Soares (BNP 5-53r a 54v), que lê, muito persuasivamente, em contraste com *A Educação do Estóico* do Barão de Teive, nomeadamente o que é dito aquando da explicação detalhada do segundo passo que um sonhador deve dar:

Porisso o segundo passo do sonhador deverá ser o evitar o sofrimento. Não deverá evitalo como um estoico ou um epicurista da primeira maneira – desni[di]ficando-se, porque assim endurecerá para o prazer, como para a dôr. Deverá ao contrario ir buscar á dor o prazer, e passar em seguida a educar-se a sentir a dôr falsamente, isto é, a ter ao sentir a dôr, um prazer qualquér” (LD 116).

De acordo com Bernardo Soares, a renúncia que deve ser cultivada não é, então, a “renúncia larga” dos estóicos. A renúncia que lhe interessa, pelo contrário, é a que lhe permite comprazer-se na própria renúncia ou naquilo a que renuncia. Ao renunciar à dor ou ao renunciar à vida, Soares não fica à margem delas; renuncia-lhes mas aproveita-as, educando-se depois a ter, ao senti-las falsamente, um prazer qualquer. É exactamente isto que acontece com a indiferença que o desterro impõe a Ricardo Reis. Tal como António Mora se distingue de Reis essencialmente por deplorar o comprazimento na indiferença que o caracteriza, o Barão de Teive distingue-se de Soares por não usar a renúncia, como ele, para obter um determinado prazer. Mais competente, aliás, do que alguém que soubesse fazer da derrota um motivo de prazer, Soares compraz-se na mera expectativa dela, como o sugere

(BNP 2-42) quando se compara a “um estrategico sombrio, que, tendo perdido todas as batalhas, traça já, no papel dos seus planos, gosando-lhe o schema, os pormenores da sua retirada fatal, na véspera de cada sua nova batalha” (LD 313). O Barão de Teive está assim para Bernardo Soares como António Mora está para Ricardo Reis: personificam, quer um, quer outro, a solução estóica do problema que os aflige (o desterro, no caso de Mora e Reis; a inutilidade da metafísica, no caso de Teive e Soares).

É preciso notar que, apesar do estoicismo a que o orgulho e a racionalidade o submetem, e que exhibe ao reconhecer que não há forma de remediar os males dos outros, o Barão de Teive é incapaz de assumir a indiferença com que os estóicos tipicamente lidam com tudo aquilo que lhes é alheio (BNP 73-6r): “a mais pequena angústia humana – mais, a mais breve imaginação dela – sempre me angustiou, me transtornou, me tirou do poder de me concentrar e de me egoizar” (EE 34-35). Esta incapacidade faz dele um estóico invulgar. Embora tenha consciência de que a descrença absoluta o deveria conduzir à postura de indiferença que fatalmente lhe é solicitada, a compaixão parece paralisá-lo. Como o diz numa passagem do mesmo texto, revelando saber que deveria ser o contrário do que é, “o convencimento da futilidade de toda a terapêutica para a alma deveria, por certo, erguer-me a um píncaro de indiferença, entre o qual e as agitações da terra velassem tudo as nuvens daquele mesmo convencimento” (EE 35). Esta fraqueza de não ser capaz de manter uma névoa entre o lugar elevado onde se encontra e o que se passa no mundo, o que faz com que se compadeça das “agitações da terra”, não obstante o “píncaro de indiferença” a que é erguido pela falta de fé, é explicada, ainda na mesma passagem, por um defeito das faculdades volitivas:

O pensamento, porém, poderoso como é, nada pode contra a rebeldia da emoção. Não podemos sentir, como podemos não andar. Assim assisto, e assisti sempre, desde que me lembro de sentir com as emoções mais nobres, à dor, à injustiça e à miséria que há no mundo do mesmo modo que assistiria um parálitico ao afogamento de um homem que ninguém, ainda que válido, poderia salvar. A dor alheia tornou-se em mim mais do que uma só dor – a de a ver, a de a ver irreparável, e a de saber que, o conhecê-la irreparável me empobrece até da nobreza inútil de querer ter os gestos de a reparar. A minha falta de impulso foi sempre, afinal, a fonte da origem destes males todos – o não saber querer antes de pensar, o não saber entregar-me, o não saber decidir do único modo como se decide – com a decisão, que não com o conhecimento” (EE 35).

Conquanto racional, o Barão de Teive é incapaz de domar os sentimentos; embora reconheça a inutilidade das emoções, é incapaz de lhes contrariar os caprichos. É por isso que, ao compadecer-se da dor alheia, não se compadece apenas por vê-la: dói-lhe a dor que vê nos outros, dói-lhe saber que essa dor dos outros é irreparável, mas dói-lhe ainda saber

que, por sabê-la assim irreparável, se torna mais ignóbil a “nobreza inútil de querer ter os gestos de a reparar” (EE 35). As convicções estoicas do Barão de Teive esbarram na impotência para agir em conformidade com elas, e isso fá-lo compadecer-se tanto de si como dos outros. Se o estoicismo de António Mora, ao sugerir (BNP 12A-18r) que “a nossa vontade tem de ser a de um asceta; a nossa visão a de um homem que só tivesse a vista” (AM 244), o faz comparar-se a alguém que, justamente por saber que nada se consegue pelo exercício da vontade, assume voluntariamente a condição do parálítico, o Barão de Teive compara-se a um parálítico que, apesar da mesma sabedoria estoica, gostaria de não sê-lo (BNP 6-10r). Uma vez que “o escrúpulo é a morte da acção” e “pensar na sensibilidade alheia é estar certo de não agir” (EE 41), o Barão de Teive, a quem a convicção estoica de que nada vale a pena não tolheu os escrúpulos nem a sensibilidade, não age. A sua paralisia não é consequência, como a de Mora, de uma força de vontade que colabore com a convicção estoica de que nada se pode fazer para mudar o mundo; resulta originalmente de uma vontade atrofiada. “Tudo, quanto penso ou sinto”, como o explica (BNP 73-6r), “inevitavelmente se me volve em modos de inércia” (EE 36). A descrença absoluta com que inicialmente o comparava a Omar Khayyám não provém assim, como no caso do poeta persa, do esforço inglório de tentar acreditar em alguma coisa nem do cansaço que esse esforço deixou, mas da inutilidade em que consiste pensar e sentir numa criatura que não consegue transformar pensamentos e sentimentos em acções:

O pensamento, que em outros é uma bússula da acção, é para mim um microscópio dela, que me faz ver universos a atravessar onde um passo bastara para transpor – como se o argumento de Zenão, da intransponibilidade de cada espaço, que, por ser infinitamente divisível, é pois infinito, fosse uma droga estranha com que me houvessem intoxicado o organismo espiritual. E o sentimento, que em outros se introduz na vontade como a mão na luva, ou a mão nos copos da espada, foi sempre em mim uma maneira de pensar – fútil como uma raiva com que trememos até nos não podermos mexer, espécie de pânico da exaltação que, como o pânico, deixa colado ao chão o medroso a quem o mesmo medo deveria fazer fugir. (EE 36)

Não tendo os pensamentos e os sentimentos orientados para a acção, o estoicismo de saber que toda a acção é inútil jamais se desdobra na ética estoica de reagir a essa sabedoria com a indiferença que ela solicita. Como qualquer atitude filosófica ou religiosa que, quando não é posta em prática, degenera em aberração, parece-me que a atitude do Barão de Teive ganha em ser descrita como a de um estoico não-praticante. Como o próprio reconhece noutra passagem (BNP 6-6r), foi por orgulho que nunca se permitiu fazer “menos que o que a minha inteligência poderia fazer” (EE 50), que nunca concedeu a si mesmo “a autorização para o meio-termo, para qualquer coisa menos na obra que a minha personalidade inteira e o

meu desejo todo”, que, em suma, nunca aceitou tentar nada que não pudesse ser perfeito. Sempre mais perfeccionista e orgulhoso do que podia ser para que pudesse realizar alguma coisa, a sua indolência alimentou-se sobretudo da convicção de não ser capaz de cumprir os exigentíssimos desígnios do seu intelecto. Como conclui de imediato, “a deficiência não esteve nunca na minha inteligência, capaz de grandes sínteses e de poderosas sistematizações. O meu mal estava na tibieza da vontade ante o esforço medonho que essas inteirezas envolviam” (EE 51). A tibieza da vontade confidenciada na passagem anterior não deve ser tomada, no entanto, por cobardia. Não era por medo ou timidez que não empreendia os seus esforços, como tenho estado a explicar, mas pela desmesura do empreendimento. Como um combatente extraordinariamente racional, qualquer audácia que pudesse tentar era imediatamente aniquilada pela inelutável e superior convicção da derrota:

Toda a minha vida tem sido uma batalha perdida no mapa; a cobardia nem sequer foi no campo, onde talvez a não houvesse, mas no gabinete do chefe do Estado Maior, e de ele a sós com a sua convicção da derrota. Não se ousou o plano porque haveria de ser imperfeito; não se ousou torná-lo perfeito, ainda que não pudesse realmente sê-lo, porque a convicção de que não seria perfeito quebrou a vontade com que ele, ainda que imperfeito, sempre se poderia tentar. Nem me ocorreu nunca que o plano, embora imperfeito, poderia ser mais perfeito que o do inimigo. É que o meu vero inimigo, vitorioso contra mim desde Deus, era aquela mesma ideia de perfeição, que me saía à frente antes de todas as hostes do mundo, na vanguarda trágica de todos os armados do mundo. (EE 36-37)

A discrepância entre a perfeição que é possível atingir em pensamento e o que pode realmente fazer-se introduz uma paralisia. Impotente para transformar uma resolução numa acção, por força de tal discrepância, fica-se pelo estoicismo intelectual. “Para que um homem possa ser distintivamente e absolutamente moral”, diz noutra passagem (BNP 6-4r), “tem que ser um pouco estúpido” (EE 20). Não possuindo a estupidez de que precisaria para agir, não possuindo “mais vontade que inteligência, ou mais impulsividade que razão”, como precisaria para que tivesse “parte na vida real do mundo”, e possuindo, por sua vez, um orgulho que jamais permitiria que fosse “exposto à vergonha suposta das eras o corpo mutilado e disforme da inevitável imperfeição da alma em quem habita, e que define” (EE 51), um orgulho que, por outras palavras, o não autorizava a esforçar-se por qualquer imperfeição, não era senão um estóico em potência. E um estóico em potência, ou um estóico não-praticante, é uma aberração, como o próprio Barão de Teive compreende (BNP 6-6r):

Entre o asceta e o homem vulgar não conheço, na esfera da dignidade da alma, uso intermédio ou médio termo. Quem usa que use, quem abdica que abdique. Use com a brutalidade do uso; abdique com a absoluteza da abdicação. Abdique sem lágrimas, sem consolações de si mesmo, senhor ao menos da força da sua abdicação. Despreze-se, sim, mas com dignidade. (EE 52)

O meio-termo indigno contra o qual se insurge aqui é justamente o que é dado por um estóico pouco firme, ou um estóico que o é apenas em teoria, como é o seu próprio caso, pelos motivos aduzidos. A autodepreciação implícita nesta passagem é também, por isso, depreciativa para todos os que, seja por que razão for, não possuam a dignidade de ser estóicos de corpo e alma. Presumo, portanto, que a única das figuras de que tenho estado a falar que escaparia à severidade do Barão de Teive seria António Mora. À excepção do homem vulgar, cuja vulgaridade, precisamente, possibilita usar a vida, só há dignidade, portanto, na abdicação absoluta, na abdicação “sem lágrimas, sem consolações de si mesmo” (EE 52). Aqueles que, por desterro ou simples incapacidade de adaptação à vida, não possuem a força de carácter suficiente para serem os estóicos que tais circunstâncias exigem que sejam, aqueles em quem, não obstante o impedimento de usar a vida como a usam os homens vulgares, subsiste a esperança adiada de usá-la ou o ardil de lhe fingir o uso, aqueles para os quais, em suma, o estoicismo serve apenas para reconhecer que a vida não pode ser usada tal como ela lhes é dada, apenas como alavanca do epicurismo a que não renunciam, não são estóicos dignos. Não o são, portanto, nem Omar Khayyám nem Bernardo Soares, cujo estoicismo parece apenas servir para desdenhar o suficiente da vida à qual não se conseguem adaptar de modo a poderem devotar-se, respectivamente, ao “epicurismo suave” (OK 78) e ao “epicurismo subtilizado” (LD 231), e não o é também Ricardo Reis, para quem o estoicismo serve fundamentalmente para criar a ilusão necessária ao seu “epicurismo triste” (PR 280). Os termos polémicos em que a questão é posta logo de seguida, de resto, ajudam a perceber o ânimo da ofensiva:

Chorar ante o mundo – e quanto mais belo o choro, mais largo mundo se lhe abre e mais pública vergonha – eis a última indignidade que pode praticar sobre a sua vida íntima um vencido que não conserva a espada para o último dever do soldado. Somos todos soldados neste regimento instintivo da vida; temos que viver com a lei da razão ou com nenhuma lei. O prazer é para os cães, a queixa para as mulheres; o homem tem somente, de seu e próprio, a honra ou o silêncio. Senti isto, mais que nunca, nas chamas do fogão em que acabei para sempre com os meus escritos. (EE 52)

A dignidade que falta a todos os que choram “ante o mundo” era a dignidade que faltava ao Barão de Teive antes de adquirir a indiferença pela qual se haveria de tornar

digno, como explicarei já a seguir. Pese embora a falta de inclinação para o epicurismo, o Barão de Teive era um estóico tão indigno como todos os estóicos que, por não abdicarem do prazer, o são apenas em função do prazer que eventualmente possam extrair dessa atitude. Ainda que o seu orgulho e a sua racionalidade o tivessem tornado resistente à tentação de usar o estoicismo para fins epicuristas, não era um estóico digno enquanto não corrigisse a tibieza da vontade que lhe obstruía o desenvolvimento da indiferença. Enquanto fosse o “vencido que não conserva a espada para o último dever do soldado”, jamais seria o tal homem que “tem somente, de seu e próprio, a honra ou o silêncio” (EE 52). Em certa medida, a breve taxonomia de que dá conta a passagem anterior é uma descrição exemplar daquilo que distingue, por um lado, um epicurista ortodoxo de um epicurista suave, subtil ou triste, como se preferir, e daquilo que distingue, por outro, um epicurista deste género (que podia ser descrito como um estóico indigno, um estóico em potência ou um estóico não-praticante) de um estóico a sério: entre os cães, para os quais o prazer é tudo, e os homens, a quem compete a honra e o silêncio, os que querem ser simultaneamente estóicos e epicuristas são assim como mulheres cuja principal qualidade é a inclinação para a queixa¹⁴⁵.

Possuidor de um intelecto que coloca sistematicamente a fasquia acima do exequível, o Barão de Teive caracteriza-se, pois, pela paralisia que resulta de ser demasiado estóico para renunciar à perfeição e pouco estóico para renunciar a uma existência que, por esta razão, não deixará nunca de estar paralisada. Ao contrário de Bernardo Soares, o Barão de Teive dissolve a paralisia no momento em que o cansaço “do esforço contínuo da perfeição inatingível” (EE 46) o leva desfazer-se do segundo dos termos. É este cansaço que introduz a mudança fundamental na sua vida, pois é ao reparar nele, ao reparar no facto de que “tantos anos de cansaço estéril haviam transportado até ao íntimo da minha alma um cansaço estéril e profundo” (EE 47), ao aperceber-se de que qualquer “fonte secreta” se lhe “havia secado na alma” (EE 46), que se torna “objectivo para [si] mesmo”. Tornar-se objectivo a respeito da sua própria pessoa é tornar-se indiferente ao que lhe acontece. Não por acaso, é nesse momento que se apercebe também de que não se “importaria que ardessem” todos os seus manuscritos, “toda a expressão da minha vida” (EE 46). Da mesma maneira que, até este momento, o atemorizava a possibilidade de perder os seus manuscritos, fora sempre incapaz, até então, de pôr em prática o estoicismo por que regia a sua vida intelectual. Ao notar, porém, que a possibilidade de o fogo ser em sua casa o deixara afinal indiferente, ao passar a contemplar essa possibilidade “como um incidente casual do meu destino, não como um golpe mortal que aniquilasse, por lhe aniquilar as manifestações, a minha própria personalidade” (EE 45-46), adquiria finalmente a indiferença necessária à ética estóica, e

¹⁴⁵ É decerto curioso que Álvaro de Campos diga que Ricardo Reis, um dos visados desta acusação, como tenho estado a sugerir, “deixou de ser mulher para ser homem, ou deixou de ser homem para ser mulher – como se preferir” (NR 102) quando teve o contacto inicial com Caeiro.

tornava-se tão estóico quanto possível. O suicídio com que decide pôr termo à vida, como demonstrarei de seguida, é a consequência natural dessa mudança.

Segundo outra passagem da *Educação do Estóico* (BNP 6-8r), “a dignidade da inteligência está em reconhecer que é limitada e que o universo está fora dela”, em reconhecer “que as leis naturais se não vergam aos nossos desejos, que o mundo existe independentemente da nossa vontade, que o sermos tristes nada prova sobre o estado moral dos astros, ou até do povo que passa pelas nossas janelas” (EE 55-56). Ao reconhecer, portanto, que é indigno atribuir quaisquer causas metafísicas ou sociológicas à tragédia pessoal de não ser capaz de adequar a tibieza da vontade às exigências da inteligência, o Barão de Teive apercebe-se de que o seu mal não reside propriamente numa inadaptação às exigências do mundo, e adquire a indiferença que não tinha. Ao adquiri-la, pode finalmente corrigir o defeito volitivo de que padece. Considerando-se “vencido pela vida” mas não “abatido por ela”, atinge “a plenitude do emprego da razão”. Como o justifica: “é por isso que me vou matar” (EE 57). O suicídio não é, portanto, a concessão calma ou desesperada da derrota, mas o repúdio dela. Qual gladiador “posto pelo destino” diante do “César que haja neste circo rodeado de estrelas”, o Barão de Teive decide repudiar a luta para a qual parte já derrotado cravando o gládio no peito. “Se o vencido é o que morre e o vencedor quem mata”, diz por fim, “com isto, confessando-me vencido, me instituo vencedor” (EE 58). Para um paralítico da vontade, como ele, o suicídio é a única acção estóica verdadeiramente digna.

Tal como a figura do Barão de Teive ajuda a perceber que o *Livro do Desassossego* só existe porque Bernardo Soares não era um estóico ortodoxo (não é acidental que o suicídio de Teive seja precedido pela decisão, aliás igualmente libertadora, de queimar todos os seus manuscritos), a ortodoxia estóica de António Mora parece tornar plausível que a obra de Reis só pôde ter existência porque Reis, além de estóico, também era epicurista. Esta hipótese coincide, evidentemente, com a ideia, já várias vezes defendida, de que as odes de Reis, como aliás quaisquer acções de Reis, são acima de tudo manifestações da inconsequência epicurista que o define. Que a obra de Reis dependa do carácter epicurista do seu autor parece implicar, todavia, algo mais profundo. Uma vez que foi por influência de Caeiro que Reis “começou a saber que era organicamente poeta” (NR 102), o mestre é de algum modo responsável pelo “epicurismo triste” de que tenho estado a falar. De um modo que será preciso explicar em pormenor adiante, é a calma, a liberdade e a felicidade de Caeiro que Reis lamenta já não poder buscar, precisamente por não ser Caeiro, e é no esforço de buscar a ilusão disso, a ilusão de que pode sê-lo, que Reis verdadeiramente se empenha. Tornar-se um guardador de momentos ou um deus à lareira, aquilo em que alegadamente se torna quem busca a ilusão da calma e da liberdade de Caeiro, seria então apenas uma forma de emular o guardador de rebanhos e o deus que Caeiro foi. Dois terços do argumento central desta tese encontram-se abreviados nestas últimas linhas.

III. Fingir-se de morto

Num texto de Ricardo Reis (BNP 21-66r a 69r) que me parece uma resposta clara à acusação delineada por António Mora nos dois textos a que aludi atrás (BNP 21-52; BNP 12A-16r a 19v), é possível compreender de que modo Caeiro se pode relacionar com o culto da indiferença por que Reis se distingue afinal de Mora. Para Mora, como expliquei, o desterro em que os pagãos modernos foram forçados a nascer deveria impelir necessária e exclusivamente ao estoicismo. Reis é ligeiramente mais flexível, e o mesmo infortúnio de ter nascido numa época desadequada pode ser encarado de uma de duas maneiras: “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” (PR 159). Para que se perceba de que modo Caeiro é a razão pela qual Reis é mais flexível do que Mora, neste aspecto particular, é importante relacionar os dois enunciados que se seguem àquilo que acabo de citar: 1) que “Alberto Caeiro não foi nem um nem outro, porque foi o Paganismo Absoluto, sem ramificação ou intenção segunda”; e 2) que Reis quer ser “ao mesmo tempo epicurista e estoico” (PR 159). Se o segundo enunciado manifesta a preferência de Reis por uma ramificação do paganismo em que a doutrina estóica e a doutrina epicurista surjam interligadas, assim divergindo da ramificação exclusivamente estóica a que Mora adere, o primeiro enunciado dá conta do paganismo sem ramificações em que se consubstancia Caeiro, exactamente o paganismo que tanto Reis como Mora, pelo desterro a que estão votados, não podem cultivar senão através de uma ramificação dele. A proximidade entre a divulgação da ramificação pagã que mais o satisfaz, e pela qual se distingue de Mora, e a explicação de que Caeiro foi “o Paganismo Absoluto, sem ramificação ou intenção segunda”, faz supor, pois, que a ramificação escolhida tem alguma coisa a ver com o mestre.

Reis é, de resto, claro quanto ao modo como os versos do mestre, além de belos, são especialmente consoladores para aquele que “se sente exilado entre a confusão e a imperícia da vida contemporânea” (PR 159). Uma vez que os poetas antigos “não conheceram o nosso mal de espírito”, Reis é capaz de encontrar a placidez e a grandeza antiga apenas na obra de Caeiro: “nestas horas torvas a única fonte de consolação para a minha alma tem sido o manuscrito, que sempre me acompanha, de *O Guardador de Rebanhos*” (PR 159). Ainda que, no final de um texto justamente sobre os efeitos que a obra de Caeiro produz em quem a lê (BNP 12A-20r a 22r), Mora se aproprie das palavras com que Reis, nalguns lugares, descreve esses efeitos e diga que “esta obra é um repouso e um livramento, um refugio e uma libertação” (AM 227)¹⁴⁶, não só me parece que o carácter terapêutico da obra de Caeiro é

¹⁴⁶ Como mostrei no final do capítulo anterior, Reis utiliza estas palavras em dois textos diferentes. Vejam-se o dactiloscrito BNP 21-96r a 97r e o manuscrito BNP 14⁴-46a.

especialmente importante para Reis como me parece que é indissociável da sua inclinação epicurista.

Para Mora, a indiferença é uma atitude decadente a que o pagão moderno é compelido pela fatalidade de estar desterrado de uma época onde pudesse ser pagão livremente. Neste sentido, não parece haver nada que possa fazer para aliviar a sua situação, restando-lhe conformar-se com a inevitabilidade dessa atitude decadente enquanto desdenha dela. O único bálsamo que considera – e só com alguma condescendência é possível considerá-lo assim – é o da resignação. Reis não é propriamente muito mais otimista, pois não considera possível fazer renascer o paganismo, mas parece conceber momentos balsâmicos (sejam eles providenciados pela leitura de um poeta que é o próprio paganismo consubstanciado, sejam antes resultado do exercício voluntário da indiferença a que o compele a condição de desterrado em que se encontra) que de algum modo lhe devolvem, mesmo que ilusoriamente, a frescura original desse paganismo antigo. Como o diz a dada altura do mesmo texto, do facto de amar a obra de Caeiro por ela envolver “uma reconstrução integral da essência do paganismo” não se segue que sobreponha “a esse amor quaisquer esperanças no futuro” (PR 160). Isto significa, como aliás não se esquece de acrescentar, que o paganismo antigo, não obstante a reconstrução integral dele na obra amada de Caeiro, não pode ser reconstruído: “não creio em uma paganização da Europa ou de qualquer outra sociedade. O paganismo morreu. O cristianismo, que por decadência e degeneração descende dele, substituiu-o definitivamente” (PR 160).

A diferença fundamental entre Reis e Mora não pode ser explicada recorrendo a concepções de paganismo distintas. Ambos concordam que o paganismo não é susceptível de reconstrução e ambos concordam que, exilados do mundo pagão, não há atitude que lhes valha que não a da indiferença. A afeição que nutrem, ou a facilidade com que se deixam afeioar, por esse paganismo irrecuperável, ou por quaisquer formas de reconstrução inconsequente dele, é, no entanto, bastante diferente. Estóico como é, António Mora não reserva para a atitude de indiferença a que é compelido senão o desdém que qualquer atitude decadente merece e através do qual de algum modo se superioriza moralmente. Por razões que ficarão evidentes adiante, e que têm necessariamente a ver, como sugeri atrás, com a tutoria de Caeiro, Reis não pode limitar-se ao estoicismo de Mora: a indiferença a que o desterro o força não só não é desdenhável como, pela inconsequência em que consiste, é uma aragem tão fresca como aquela em que se poderia comprazer sem cessar no mundo pagão ao qual já não pode voltar. Na sequência do argumento acerca da impossibilidade de fazer renascer o paganismo, no mesmo texto, Reis diz então que, estando “envenenada para sempre a alma humana”, “não há recurso ou apelo senão para a indiferença ou para o desdém, se valesse a pena o esforço doloroso de sinceramente desdenhar” (PR 160). António Mora é, manifestamente, aquele para quem vale realmente a pena esse esforço doloroso; o

epicurismo de Reis, avesso a qualquer esforço excessivo, especialmente um que seja doloroso, parece vocacioná-lo meramente para a indiferença.

A disjunção explícita entre ficar indiferente e desdenhar disso é, pois, um bom modo de separar Reis de Mora. Ao contrário de Mora, Reis parece rejeitar que o exercício da indiferença seja uma atitude decadente: “parecendo assim que não somos mais que degenerados filhos da civilização cristã, indiferentes por doença e por fastio, não o somos” (PR 161). A indiferença não é uma manifestação da morbidez a que, por fatalidade, um pagão num mundo cristão está condenado, e que deve ser exercida sob protesto, como Mora propõe, mas uma forma de preservar qualquer coisa do espírito pagão que se perdeu e que, todavia, é passível de preservação. Reis é tão estóico como Mora no momento de conceber a fatalidade do desterro: “um destino misterioso nos deslocou. Como engenheiros que houvéssemos nascido nos sertões africanos, trazemos em nós capacidades que não podemos realizar, o esboço de um destino que não poderemos cumprir”. Não obstante tais circunstâncias, a indiferença com que se deve reagir-lhes não parece advir da morbidez cristã: “o nosso espírito não tem pontos de contacto com esta endurecida e secular mentira do monoteísmo humanitário que caracteriza o cristianismo” (PR 161). Para Reis, a indiferença a que o seu estoicismo o compele acarreta, como tenho insistido, um determinado prazer. A ode “Que mais que um ludo ou jogo é a extensa vida” (BNP 52-26r), de 27 de Outubro de 1932, é disso, aliás, um extraordinário exemplo:

Que mais que um ludo ou jogo é a extensa vida,
Em que nos distrahimos de outra coisa –
Que coisa, não sabemos –;
Livres porque brincamos se jogamos,
Presos porque tem regras todo jogo;
Quem somos? Quem seremos?
Feliz o a quem surge a consciência
Do jogo, mas não toda, e essa d’elle
Em o saber perdel-a. (RR 175)

O estafado lugar-comum de comparar a vida a um jogo é especialmente útil para esta discussão porque actualiza a doutrina meio epicurista e meio estóica de Reis. Tal como escrever, para Bernardo Soares, não é simplesmente uma forma de se distrair do Destino inexorável, a vida não é, nesta ode, apenas um jogo que jogamos para nos distrairmos “de outra coisa”. Apesar da ignorância metafísica que nos exige a distração do jogo, jogá-lo pressupõe um certo prazer. Viver dignamente, para Reis, não é simplesmente uma forma de aceitar as regras do jogo, de aceitar a condição de encarcerado em que necessariamente se reconhece por ter consciência da inexorabilidade daquilo que lhe é alheio, ou de utilizar a

extensão de tempo que lhe é dada para se distrair disso. Mais do que isso, a dignidade está em saber extrair prazer dessa distração. Embora “presos porque tem regras todo jogo”, somos “livres porque brincamos se jogamos”. Fazer do jogo que nos é imposto uma brincadeira é aceitar essa imposição comprazendo-se nela como quem brinca inconsequentemente.

Como se percebe pelos últimos três versos, a felicidade não consiste, na opinião de Reis, nem na inconsciência do jogo nem na consciência plena dele. Não podendo, aliás, não ter a inconsciência daquilo que é forçoso que tenha, Reis opta pela solução intermédia de não a ter “toda” e de “saber perdel-a”. Entendendo a vida como um jogo com regras predeterminadas, não decide jogá-lo simplesmente por não poder não o fazer; antes joga-o brincando ao mesmo tempo que o joga. Ao fazê-lo, obedece às regras pelas quais o joga, mas compraz-se nisso. Ao simular, justamente por brincar enquanto joga, a perda da consciência de que joga um jogo que não poderia não jogar, e de que obedece às regras desse jogo ao fazê-lo, Reis simula a liberdade, e por arrasto, a felicidade, de que não pode na verdade usufruir. Esta explicação da sua filosofia prática vai, aliás, ao encontro de um aforismo que Oscar Wilde emprega em *De Profundis* depois de fazer corresponder Lord Alfred Douglas a um “fante manobrado por uma qualquer mão secreta e invisível” que é capaz, ainda assim, de adequar essa manobra a “um capricho ou apetite seu”: “ser inteiramente livre, e ao mesmo tempo inteiramente dominado pela lei, é o eterno paradoxo da vida humana que a cada momento percebemos” (Wilde, 2003: 997)¹⁴⁷. De certo modo, é este paradoxo que a filosofia prática simultaneamente estóica e epicurista proposta por Ricardo Reis pretende resolver.

Como tive oportunidade de referir, Caeiro e Reis são abertamente advertidos no segundo dos textos de António Mora que comentei com mais detalhe (BNP 12A-16r a 19v). Tal advertência ocorre, concretamente, depois de Mora sugerir que não são “dignos da statura de pagãos” aqueles que permanecem indiferentes perante “a degeneração e a torpeza em que a humanidade cahiu” (AM 243). De maneira a ilustrar a indiferença a que cada um dos infractores se dedica, Mora apresenta então exemplos dessa atitude. Se, no caso de Caeiro, Mora deixa em branco o espaço que deveria ser preenchido por uma citação que

¹⁴⁷ Este paradoxo ocorre ainda na famosa descrição de Cesário Verde apresentada por Caeiro no poema III d’*O Guardador de Rebanhos*: “Elle era um camponez / que andava preso em liberdade pela cidade” (AC 32). Não poder ser camponês, apesar de ser livre, é muito parecido com não poder deixar de estar preso às regras do jogo que se é forçado a jogar, apesar de ter a liberdade de brincar enquanto joga. A observação de Caeiro a respeito de Cesário aplica-se, portanto, a Reis, e a tristeza de um deve equiparar-se à do outro. Se o modo de olhar de Cesário denuncia, segundo Caeiro, a infelicidade que possui por não poder olhar para outras coisas (“mas o modo como olhava para as casas, / e o modo como reparava nas ruas, / a maneira como dava pelas pessoas, / é o de quem olha para arvores, / e de quem desce os olhos pela estrada por onde vae andando / e vê que está a reparar nas flores que ha pelos campos... // Porisso ele tinha aquella grande tristeza”), é razoável que o olhar de Reis denuncie uma tristeza idêntica. Pelo que fui dizendo, a idade perdida para a qual Reis dirige sistematicamente o seu olhar condoído equivale aos campos que, não sendo vistos, motivam a tristeza de Cesário.

exemplificasse essa atitude, talvez adiando a tarefa para quando tivesse os versos do mestre à mão¹⁴⁸, no caso de Reis dá dois exemplos muito precisos. Leia-se a passagem relevante:

Digo isto porque tão altos e claros spiritos como Caeiro e Ricardo Reis não deixaram de peccar neste poncto. A que fim superior serve dizer – e antes de dizer, pensar – como Caeiro: □

Que nobreza ha na frase impia de Ricardo Reis:

Prefiro rosas, meu amor, á patria?

Ou no stulto e jactancioso epodo em que se vangloria de não se importar com a guerra e as coisas dos homens, antepondo-lhes um jogo de xadrez?

Em que se distinguem estas □ das mais características effusões dos baixos ‘decadentes’ dos Whitmans, dos Paters e dos Wildes da nossa Byzancio Universal? (AM 243)

Os exemplos que António Mora escolhe para apresentar a impiedade de Reis são duas das três odes escritas no dia 1 de Junho de 1916: a ode “Prefiro rosas, meu amor, á pátria” e a ode (ou o epodo, para respeitar a designação de António Mora) vulgarmente conhecida como “Os Jogadores de Xadrez”. Como sugeri no capítulo 2, creio ser neste momento, com estas odes, que Ricardo Reis atinge a sua maturidade enquanto poeta. Nesse sentido, não é absurdo pensar que essa maturidade, que anteriormente fiz decorrer de uma afronta programada a Horácio, tenha produzido, talvez por acidente, a emancipação de António Mora. À medida que a personalidade de Reis ia sendo polida em busca de uma certa singularidade, as excrescências iam naturalmente sendo aproveitadas noutra direcção. António Mora é, de certa maneira, a criatura que, sobrevinda desse aperfeiçoamento de Reis, recolheu os atributos que o heterónimo, fosse por que motivo fosse, ia abandonando¹⁴⁹.

¹⁴⁸ É razoável pensar que os versos de Caeiro em que Mora pensava são os do poema XXXII d’O *Guardador de Rebanhos*. Aí, Caeiro lembra o encontro da véspera com “um homem das cidades” que “fallava da justiça e da lucta para haver justiça / e dos operarios que soffrem, / e do trabalho constante, e dos que teem fome, / e dos ricos, que só teem costas para isso”. Esta prédica socialista não o comoveu, no entanto, pois é com indiferença absoluta que se deve reagir ao mal no mundo: “que me importam a mim os homens / e o que soffrem ou sentem que soffrem? / Sejam como eu – não soffrerão. / Todo o mal do mundo vem de nos importarmos uns com os outros, / quer para fazer bem, quer para fazer mal”. Este egoísmo extremo é, de resto, sublinhado pouco depois: “louvado seja Deus que não sou bom, / e tenho o egoismo natural das flores / e dos rios que seguem o seu caminho / preocupados sem o saber / só com florir e ir correndo” (AC 55). Esta posição é recuperada, aliás, num poema inserido em *Poemas Inconjuntos*, e publicado no número 5 da *Athena* (BNP 65-71r; ATH 199), em que Caeiro relata o reencontro com o mesmo “pregador de verdades” do poema anterior. Depois de o ouvir falar, de novo, “do soffrimento das classes que trabalham” e “da injustiça de uns terem dinheiro, / e de outros terem fome”, Caeiro reitera a sua pouca vocação para a filantropia: “haver injustiça é como haver morte. / Eu nunca daria um passo para alterar / aquillo a que chamam a injustiça do mundo. / Mil passos que desse para isso / eram só mil passos. / Aceito a injustiça como aceito uma pedra não ser redonda, / e um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho” (AC 77).

¹⁴⁹ Jorge Uribe entende esta emancipação de um modo ligeiramente diferente. Discutindo precisamente o texto de Mora que está aqui em causa (BNP 12A-16r a 19v), Uribe considera que Mora “aparece no palco para evidenciar os erros que o próprio Reis não poderia criticar acerca de si

Ficando-lhe com as competências estritamente filosóficas e com a ortodoxia estóica que Reis não poderia subscrever, adquiriu autonomia e, por conseguinte, existência. Assim se explica que a principal fonte de discórdia entre os dois seja esse culto da indiferença que tão importante é para compreender o Ricardo Reis maduro que tenho estado a descrever, e que isso seja exemplificado precisamente pelas duas odes que, como defendi, me parecem dar início a essa maturidade. Leia-se a mais pequena das duas (BNP 51-26r):

Prefiro rosas, meu amor, á pátria,
E antes magnolias amo
Que fama e que virtude.

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

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

Se cada anno com a primavera
Apparecem as folhas
E com o outomno cessam?

O resto, as outras cousas que os humanos
Acrescentam á vida,
Que me augmentam na alma?

Nada, salvo o desejo de indiff'rença
E a confiança molle
Na hora fugitiva. (RR 133)

Ainda que o assunto da ode não seja imediatamente perceptível, é importante estabelecer desde logo que aquilo a que Reis renuncia logo no primeiro terceto, preferindo-lhes rosas e magnólias, é à guerra. Ao contrário do que acontece noutros momentos da sua

próprio”. Uma vez que o mesmo texto fora atribuído inicialmente a Reis, sendo o nome de António Mora posteriormente sobreposto ao outro, é legítimo pensar que tenha começado a ser escrito em nome de Reis, passando a autoria para Mora aquando da necessidade de criticá-lo. Para Uribe, “Pessoa por vezes não consegue domesticar o impulso crítico e, ainda a meio caminho no desenvolvimento de um texto, esta tendência diferenciadora se traduz no surgimento de outras autorias ficcionais”. Assim, Mora seria “a cara de olhar severo de um Reis abortado” (Uribe, 2014: 184).

obra, a fama em causa não é aqui a fama que resulta da actividade poética mas antes, como o comprova a proximidade com as outras duas coisas que não interessam a Reis (a pátria e a virtude), a fama que resulta das virtudes militares demonstradas em defesa da pátria. Se lida, aliás, lado a lado com a outra ode em questão, uma ode em que os dois protagonistas preferem manter a concentração num jogo de xadrez mesmo quando a pátria que supostamente deveriam defender é invadida por um agressor estrangeiro, essa circunstância parece adquirir plausibilidade. Vendo ainda que, na terceira estrofe, Reis defende que não importa “que um perca e outro vença”, tal plausibilidade passa a certeza.

A ode é, de resto, mais uma invectiva dirigida a Horácio, neste caso à exortação marcial à maneira de Tirteu que é a ode III.2 e, muito concretamente, ao famosíssimo décimo terceiro verso dessa ode: “doce e belo é morrer pela pátria” [*dulce et decorum pro patria mori*] (*Od.*, III.2). As duas odes de Reis, aliás, evidenciam uma aversão à atitude bélica celebrada por Horácio nessa ode que ganha em ser compreendida à luz de um acontecimento recentíssimo aquando da produção delas, a 1 de Junho de 1916: menos de três meses antes, a 9 de Março, a Alemanha declarara oficialmente guerra a Portugal. Ao contrário de Horácio, Reis não está interessado em exhibir o seu patriotismo, não pretende alcançar a fama que se segue a essa exibição e encontra menos virtudes em proceder desse modo do que em colher flores. A guerra é inútil, pois a vida continua qualquer que seja o seu desfecho. Assim sendo, é preferível deixar que a vida (e a guerra) o não canse, passando por ele sem o modificar. A única coisa de que Reis não abdica, como se lê no final da ode, é o desejo de indiferença e a “confiança molle” (RR 133) na passagem do tempo, aquilo que, justamente, constitui a atitude que António Mora repudia e aquilo que sobressai do lazer a que os jogadores de xadrez, na segunda ode que importa discutir, se consagram com indefectível devoção.

Ora, “Os Jogadores de Xadrez” (BNP 51-25r a 26r) é diferente de todas as outras odes de Reis na medida em que não é bem uma ode: além de não dialogar com uma segunda pessoa, como é hábito, Reis abusa invulgarmente da descrição, contrariando a tendência normal na sua obra, talvez adquirida por Pessoa o ter feito médico, para a prescrição. O epodo – é assim que Mora se refere ao poema – começa com uma estrofe que mais não é do que o mote das restantes, na medida em que anuncia de modo muito abreviado o que depois será descrito em pormenor. Nessa estrofe, Reis diz ter ouvido contar uma história antiga, “quando a Pérsia / tinha não sei qual guerra” (RR 129), sobre “dois jogadores de xadrez” que “jogavam / o seu jogo contínuo” enquanto “a invasão ardia na Cidade / e as mulheres gritavam” (RR 130). As três estrofes seguintes são exclusivamente descritivas, e apresentam a diferença radical entre a tranquilidade do jogo de xadrez (e dos jogadores que nele permanecem concentrados) e o tumulto do que se passava à volta. Assim, em contraste com as atrocidades que iam acontecendo (“ardiam casas, saqueadas eram / as arcas e as parêdes, / violadas, as mulheres eram postas / contra os muros cahidos, / trespassadas de lanças, as

creanças / eram sangues nas ruas”), os jogadores permaneciam folgadoamente à “sombra de ampla arvore” fitando “o tabuleiro antigo” e refrescando “a sua sóbria sede” com “um pucaro de vinho”. E mesmo que o massacre lhes desviasse a atenção do jogo, mesmo que “nas mensagens do ermo vento / lhes viessem os gritos, / e, ao reflectir, soubessem com acerto / que por certo as mulheres / e as tenras filhas violadas eram / nessa distancia proxima”, os jogadores de xadrez rapidamente “volviam sua attenta confiança / ao tabuleiro velho” (RR 130).

Note-se que fazer succeder à indiferença com que se lida com que o que nos é exterior uma “attenta confiança” a outra coisa qualquer é exactamente igual a fazer succeder-lhe uma “confiança molle” (RR 133), que é o que Reis lhe faz succeder na última estrofe da ode que comentei antes desta. Significa isto que a indiferença dos jogadores de xadrez, como a de Reis em geral, não é propriamente a indiferença estóica; à attitude da indiferença soma-se a attitude da confiança, seja ela atenta ou mole, numa outra coisa. E, tanto na ode “Prefiro rosas, meu amor, á patria” como em “Os Jogadores de Xadrez”, essa outra coisa em que se deposita a confiança pertence a um tempo diferente. Se a indiferença que Reis e os jogadores de xadrez manifestam diz respeito a um presente que lhes solicita as virtudes marciais, a confiança que se segue a essa indiferença é direccionada para um passado qualquer, para uma “hora fugitiva” (RR 133) ou para um tabuleiro de xadrez que se distingue por ser “antigo” ou “velho” (RR 130). As três estrofes que se seguem representam, de certo modo, essa passagem da indiferença à confiança, e nelas parece ser sugerido que o dever de cada um é para com o jogo que joga e nada mais:

Quando o rei de marfim está em perigo,
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das creanças?
Quando a torre não cobre
A retirada da rainha branca,
O saque pouco importa.
E quando a mão confiada leva o cheque
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
D’um guerreiro invasor, e breve deva
Em sangue alli cahir
O jogador solemne de xadrez,
O momento antes d’esse

É ainda entregue ao jogo predilecto
Dos grandes indiffrentes.

Caiam cidades, sofram povos, cesse
A liberdade e a vida,
Os haveres tranquillos e avitos
Ardem e que se arranquem,
Mas quando a guerra os jogos interrompa,
Esteja o rei sem cheque,
E o de marfim peão mais avançado
Prompto a comprar a torre. (RR 131)

O que realmente é aflitivo, para um jogador de xadrez, não é saber que as irmãs, as mães e as crianças estão em perigo, que “lá longe / estejam morrendo filhos” ou que a cidade esteja a ser saqueada, mas ter o rei em xeque, não poder proteger a retirada da rainha com a torre ou não ter peça com que ameaçar o rei adversário. A própria vida do jogador de xadrez, mesmo que a poucos instantes de findar, não é nada em comparação com a solenidade do “jogo predilecto / dos grandes indiffrentes” a que se deve entregar. É esta grande indiferença, e a solenidade com que Reis a caracteriza, que é incompreensível para António Mora. Como argumentei anteriormente, é-o sobretudo porque Mora decide encarar a condição de desterrado em que se encontra de acordo com a ortodoxia estóica. Que Reis não abdique dos ensinamentos epicuristas, ainda que não propriamente dos ensinamentos epicuristas ortodoxos, é algo que se comprova com relativa facilidade pelo que é explicitamente dito nas duas estrofes seguintes:

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

Tudo o que é sério pouco nos importe,
O grave pouco pese,
O natural impulso dos instinctos
Que ceda ao inutil goso
(sob a sombra tranquilla do arvoredos)
de jogar um bom jogo. (RR 131-132)

Passar a vida como o fazem os “calmos jogadores de xadrez”, aquilo que verdadeiramente é recomendado, do princípio ao fim do epodo, depende assim da aprendizagem de um ensinamento pressuposto na metonímia dada pelo amor que devemos ao fundador da escola epicurista. Entender o que Epicuro possa ter para ensinar não consiste, no entanto, em entendê-lo de acordo “com elle”, mas de acordo “com nós-proprrios”. Nesta subtilíssima observação está toda a singularidade do epicurismo particular de Ricardo Reis. Ser epicurista mais de acordo com o que nós somos do que de acordo com o que Epicuro era depende de perceber, como tenho frisado sucessivamente desde que iniciei a explicação do “epicurismo triste” (PR 280) de Ricardo Reis, que aquilo que podemos buscar não é propriamente o prazer, como Epicuro ensinava a buscar, mas a ilusão dele. Quando Reis sugere que é de acordo conosco e não de acordo com Epicuro que devemos ser epicuristas, está a sublinhar, uma vez mais, a inutilidade que há em modernamente buscar a calma, a liberdade e a felicidade antiga. É por isso que, uma vez repudiada a seriedade e a gravidade da vida, como Epicuro decerto aconselharia, aquilo a que “o natural impulso dos instintos” deve ceder é ao “inutil gozo” em que consiste “jogar um bom jogo”.

Os prazeres que devemos cultivar são os prazeres inúteis, como aqueles que se podem extrair de um jogo de xadrez que “prende a alma toda, mas, perdido, pouco / pesa, pois não é nada” (RR 132). Nas duas estrofes que se seguem, e que antecedem a estrofe final, Reis enumera as várias coisas que podemos levar “d’esta vida inutil”, e defende que nenhuma delas vale realmente o esforço de tentar alcançá-la: “a gloria pesa como um fardo rico, / a fama como a febre, / o amor cança, porque é a serio e busca, / a sciencia nunca encontra, / e a vida passa e dóe porque o conhece...” Só nos devemos concentrar nos prazeres inúteis, como aqueles que há num jogo, porque só a perda desses prazeres não acarreta sofrimento. Como um jogo que se perca, tais prazeres, quando eventualmente perdidos, não deixam aquele que os perde a sofrer por os ter perdido. É por isso que tanto vale viver a vida buscando “a gloria, a fama, o amor, a sciencia, a vida”, como vale vivê-la “como se fosse apenas / a memoria de um jogo bem jogado / e uma partida ganha / a um jogador melhor” (RR 132). Ora, fazer da vida não apenas um jogo, mas um jogo que se ganhe a um jogador melhor, é jogá-la tendo a consciência da impossibilidade de ganhá-la. É nesta atitude que reside o “epicurismo triste” de Reis. Ao entender a vida como um jogo, um estóico ortodoxo aceitaria a derrota a que está necessariamente condenado por jogar contra o “jogador melhor” que é o Destino, e renunciaria ao jogo ou jogá-lo-ia em função de uma vitória meramente moral. O que é peculiar em Reis é que, apesar da convicção estóica de ter de defrontar-se com um jogador melhor, e de aceitar a derrota que isso necessariamente implica, se empenha no jogo e se compraz nisso. O prazer que dele pode extrair é o prazer que reside na ilusão de que pode ganhá-lo, de que o Destino, apesar de melhor jogador, pode ser vencido. Leia-se a última estrofe:

Ah, sob as sombras que sem qu'rer nos amam,
Com um pucaro de vinho
Ao lado, e attentos só á inutil faina
Do jogo do xadrez,
Mesmo que o jogo seja apenas sonho
E não haja parceiro,
Imitemos os persas d'esta historia,
E, enquanto lá por fora,
Ou perto ou longe, a guerra e a patria e a vida
Chamam por nós, deixemos
Que em vão nos chamem, cada um de nós
Sob as sombras amigas
Sonhando, elle os parceiros, e o xadrez
A sua indiferença. (RR 132)

Na opinião de Reis, devemos então imitar “os persas d'esta historia” e assumir a mesma atenção “só á inutil faina / do jogo do xadrez” assumida por eles, deixando-nos ficar à sombra sem responder ao que nos chama. Parece mais ou menos claro, especialmente nesta estrofe final, que Reis alude à guerra europeia em curso e que a indiferença sugerida diz respeito, em especial, ao patriotismo que essa guerra de algum modo solicitava. À margem disso, é importante reparar na possibilidade, levantada no quinto verso, de o jogo ser “apenas sonho” e não haver realmente “parceiro”. Dada a analogia entre o jogo e a vida que a ode promove desde o princípio, Reis está a apontar para a eventualidade de a vida não passar de um sonho e de o Destino a que julgamos obedecer não ser senão uma lei ilusória. Tal eventualidade não o inquieta. Seja realidade ou sonho, o melhor uso a dar àquilo a que chamamos vida consiste em ser-lhe absolutamente indiferente, como se ela fosse só um jogo que nos diverte quer o vençamos, quer o percamos¹⁵⁰.

A implicação de encarar a vida nestes termos, fazendo dela um jogo de xadrez em cujas peças pomos toda a nossa atenção, sabendo porém que ela é muito mais do que isso, talvez seja surpreendente. É que ser absolutamente indiferente à vida, para quem estiver vivo e

¹⁵⁰ A metaforização da vida num jogo de xadrez jogado por uma qualquer “inexorável mão” que o epodo de Reis de algum modo fomenta é recuperada num poema ortónimo datado de 1 de Novembro de 1927 intitulado, precisamente, “Xadrez”: “Peões, saem na noite sossegada, / cansados, cheios de emoções postizas, / vão para casa, conversando em nada, / sob peles, e casacos, e peliças. // Peões a que o destino não concede / mais que uma casa por avanço e sorte, / salvo se a diagonal lhes outra cede, / ganhando o novo, com a alheia morte. // Súbditos sempre da maior mudança / das nobres peças que ou o Bispo ou a Torre / subitamente a sorte lhes alcança / e no isolado avanço o peão morre. // Um e outro, chegando ao fim, consegue / o resgate do que é outro do que ele; / e o jogo, alheio a cada peça, segue, // e a inexorável mão por junto impele. // Depois, coitados, sob peliça ou renda, / mate! Se finda o jogo e a mão delgada / guarda as peças sem nexo da contenda, / que, como tudo é jogo, o fim é nada” (O-II 279).

tiver consciência disso, só é possível fingindo-se de morto. Reservar todo o esforço para a inutilidade da faina disposta sobre um tabuleiro antigo, recusando toda a acção que não seja absolutamente inconsequente, mesmo quando surge, por cima do muro, “a sanhuda face / d’um guerreiro invasor” (RR 131), é uma forma de imitar os mortos nos quais, precisamente pela ausência de vida, ninguém repara. Ora, a invisibilidade em que consiste a transformação fingida de um corpo num cadáver, assim conseguida pelo esforço da indiferença, não é simplesmente uma evasiva; é a expressão suprema da felicidade epicurista. Não é decerto accidental, por isso, que Reis tenha escrito, no mesmo dia 1 de Junho de 1916, uma terceira ode que não é senão um louvor dos defuntos (BNP 51-27r):

Felizes, cujos corpos sob as árvores
Jazem na humida terra,
Que nunca mais sofrem o sol, ou sabem
Das mudanças da lua.

Verta Eolo a caverna inteira sobre
O orbe esfarrapado,
Apedreje Neptuno as planas praias
E os erguidos rochedos

Tudo lhe é nada, e o proprio pecureiro
Que passa, finda a tarde,
Sob a arvore onde jaz quem foi a sombra
Imperfeita de um deus,

Não sabe que os seus passos vão cobrindo
O que podia ser,
Se a vida fosse sempre a vida, a gloria
De uma beleza eterna. (RR 129)

Não estando já sujeitos à mera coacção dos astros ou às intempéries decorrentes da fúria dos deuses, como se percebe pelas duas primeiras estrofes desta ode, os mortos são o modelo de felicidade de Reis. Tanto assim é que nem o pastor (pegureiro) de que se começa a falar na terceira estrofe (o qual seria, à partida, um bom candidato a modelo de felicidade) parece comparável. Ainda que, na segunda metade da ode, Reis possa estar a aludir a um defunto concreto (possibilidade que, como se verá no capítulo 6, não é de todo improvável), o que é dito nas primeiras duas estrofes parece assim autorizar a conclusão de carácter geral de que os mortos são necessariamente mais felizes do que os vivos. A passagem do universal para o particular que tem lugar no princípio da terceira estrofe requer, no entanto, alguma

atenção. O defunto cuja sepultura o pastor pisa sem saber é descrito de duas maneiras: como alguém que “foi a sombra / imperfeita de um deus” e como alguém que “podia ser, / se a vida fosse sempre a vida, a glória / de uma beleza eterna”. Aceitando, para efeitos de argumento, que o defunto assim retratado representa a generalidade da humanidade e não um ente querido cuja estima lhe exige o descomedimento, Reis estaria a sugerir que os homens são, por definição, sombras imperfeitas dos deuses e criaturas que, não fosse a mortalidade por que se distinguem dos deuses, seriam dotadas da beleza eterna que justamente caracteriza esses deuses.

Embora arrojada, tal definição só é surpreendente se não se tiver em conta algumas das coisas que ficaram ditas para trás. Como expliquei, os homens diferem dos deuses, na opinião de Reis, por uma questão de grau, pelo que podem ser considerados, sem exagero, sombras imperfeitas deles. Recuperando, mais ainda, a distinção apresentada aquando da discussão da ode I do Livro I, no capítulo 1, os homens não são deuses apenas porque, não obstante serem capazes de sentir (capacidade que os afasta de coisas inanimadas e os aproxima dos deuses), não são capazes de durar como eles, não sendo, por isso, inteiros ou perfeitos como eles são. A segunda descrição é assim uma versão da primeira e justifica-a: os homens são sombras imperfeitas dos deuses tanto porque a vida não é sempre a vida (à vida sucede a sombra da morte) como porque a beleza pela qual se assemelham a eles, sujeita à mesma lei que impõe que a vida cesse, não é eterna e, por conseguinte, perfeita como a dos deuses. Dado que um defunto se caracteriza por deixar de estar sujeito às imposições externas (como ficara estipulado na primeira metade da ode), deixa de responder às mesmas leis que, enquanto estava vivo, lhe impunham que não pudesse ser como os deuses. Se a perfeição divina advém da beleza eterna que resulta precisamente da não-sujeição ao tempo e à morte, um defunto é, por deixar de responder a essas leis, mais parecido com um deus do que se poderia julgar.

Para Reis, morrer é uma ocasião feliz na medida em que liberta aquele que morre dos constrangimentos que separam os humanos dos deuses. Fingir-se de morto, aquilo que de algum modo subjaz à indiferença que recomenda, seria assim a melhor forma de viver não porque fosse a melhor forma de passar despercebido, mas porque é na morte que se é eternamente belo como os deuses. Claro está que, se assim fosse, talvez melhor do que fingir-se de morto seria matar-se. Note-se, contudo, que interessa a Reis preservar a consciência que, por mais feliz que possa ser, o defunto não pode possuir. Se deixar de estar sujeito aos constrangimentos a que os humanos estão sujeitos implica apoderar-se de certos atributos divinos, implica também deixar de usufruir do mais divino dos atributos humanos. Os deuses são deuses, em suma, porque reúnem em si a consciência que caracteriza os vivos e a felicidade dos mortos. Fingir-se de morto é assim uma forma de aceder à felicidade dos mortos preservando a consciência dos vivos, uma forma, portanto, de buscar fingidamente a

felicidade que não pode almejar em vida e, de certo modo, o comportamento mais divino que um mortal pode ter.

IV. Amigo dos Píncaros

Esta forma de recriar artificialmente a felicidade que não se pode obter por se viver desterrado é afim daquela que comecei por evidenciar neste capítulo: fazer de si mesmo um retiro é só outra forma de se referir ao impulso para a indiferença, e o prazer que resulta quer de uma coisa, quer de outra, tem necessariamente de ser um prazer de natureza íntima e privada. Tal natureza parece, aliás, afinada com a piedade de índole doméstica que subjaz ao acto de compor odes, tal como Reis o entende. As odes de Reis são, como defendi no capítulo 2, menos parecidas com sacrifícios que se façam aos deuses e dos quais se espere qualquer favor em troca, como são as de Horácio, do que com ofertas votivas. Ora, num texto dactilografado que serviria de prefácio a um dos seus livros de odes (BNP 21-111r), Reis explica que, apesar de ter aludido a uma certo movimento de reconstrução pagã, ao prefaciá-la obra de Caeiro, esse movimento revelara-se quer no seu espírito, quer no do seu mestre, sem que nenhum dos dois lhe compreendesse o sentido ou a finalidade, razão pela qual escreviam ambos os seus versos “sem olhar àquilo a que se destinam” (PR 165). Tal como na ode I, Reis defende aqui a inutilidade dos versos através de uma teoria da criação de espírito neoplatónico: mais uma vez, um poeta é pouco mais do que o lugar no qual acontece a poesia, e é justamente por sê-lo que não faz sentido presumir que versos se destinem a fins ulteriores, sejam eles de carácter cultural, como a reconstrução de que aqui fala, sejam antes de carácter individual, como a imortalidade¹⁵¹.

Entre toda esta justificação e um espaço vazio que serviria precisamente para incluir uma citação de Horácio (aparece a indicação, a vermelho, de “Q. Horace”), surge uma prescrição incompleta muito parecida com aquelas que Reis tem o hábito de fazer nas suas odes, a respeito seja de que acções forem, e que confirma a distinção que propus acima entre os sacrifícios de Horácio e as ofertas votivas de Reis: “depunhamo-los [os versos] como oferendas, tábuas votivas, no altar dos Deuses, gratos simplesmente porque eles não hajam livrado, e posto a salvamento, daquele naufrágio universal que é o cristismo, □” (PR 165). Como a prescrição de Reis sugere, uma oferta votiva deste género pressupõe uma dívida de gratidão por saldar. Ainda que as razões dessa dívida não sejam claras, sobretudo porque a frase ficou incompleta, é evidente que escrever versos, para Ricardo Reis, é mais parecido com cumprir uma promessa do que com empenhar uma jóia. Ao contrário de uma acção cuja finalidade é obter um benefício futuro, como seja o sacrifício que acontece tipicamente em

¹⁵¹ Helena Buescu lê o texto de maneira muito diferente, aproveitando-o para legitimar uma tese de acordo com a qual Reis adopta um estranho movimento de “voltar atrás para a frente” (Buescu, 2001: 244).

casas de penhores, cumprir uma promessa consiste essencialmente numa acção cuja finalidade é compensar um benefício passado. De igual modo, uma oferta votiva, por oposição a qualquer sacrifício, é a acção pela qual o ofertante cumpre a obrigação a que ficara sujeito ao ter-se comprometido anteriormente por meio de um voto. A distinção entre estes dois tipos de rituais é ainda mais nítida, embora apareça formulada em termos diferentes, no último parágrafo do texto de Reis:

Chamemos à nossa obra de ‘reconstrução pagã’ porque ela o é, sem que o queiramos. Mas não façamos dela uma política ou uma força. Se os deuses nos fizeram a graça de nos revelar a sua verdade antiga, contentemos em manter-lhes doméstico o culto impoluto. Se a oferenda que, na ara doméstica lhe fazemos, for bela, basta que eles, na sua soberana ciência, a aceitem por boa. Nesse acto de culto, piamente realizado, cesse todo o intuito consciente da nossa obra religiosa. (PR 166)

Neste parágrafo final, Reis esclarece a sua actividade religiosa através da oposição entre cultos domésticos e cultos políticos. Assim, o carácter privado da noção de piedade implicada no primeiro tipo de culto, que Reis claramente prefere, aproxima a acção do pio de um simples exercício espiritual, pois a única coisa que se espera da oferenda que se deposita na ara doméstica é que os deuses a aceitem. Para Reis, fazer poesia ou fazer qualquer outra coisa é mais um trabalho sobre si próprio do que uma forma de se relacionar com os outros, é mais ginástica do que negócio. Quem quer que, por isso, incorra no erro de agir mais em função do que o rodeia do que em função da sua intimidade, quem quer que procure mais a felicidade que puder negociar do que aquela que pode exercitar a sós, é um ginasta preguiçoso. Dedicar pouco tempo à ginástica decorre geralmente de dedicar muito tempo a actividades de género diferente. Uma vez que, no capítulo 1, retratei o negócio de Horácio com os deuses como um exercício de jocosidade, o atributo pelo qual era capaz de persuadi-los a favorecê-lo, é possível acrescentar agora que Reis critica o poeta latino como quem critica um director de circo que acredita que mais depressa enche o circo com a jocosidade dos palhaços do que com as acrobacias dos ginastas. Não por acaso, associei o aspecto jocoso da poesia de Horácio à utilidade, não ao prazer, que a poesia propicia. Visto que a filosofia prática de Reis se caracteriza, em boa medida, pela apologia da inutilidade, o descuido poético de Horácio jaz fundamentalmente na jocosidade (leia-se “utilidade”) com que compõe versos. Todas as meiguices que faz aos deuses, em consequência dessa jocosidade, são meiguices que não faz a si mesmo, a pessoa a quem elas realmente se deveriam destinar.

Ora, censurar alguém por não cumprir determinados exercícios espirituais, por não fazer ginástica ou por não fazer meiguices a si mesmo é, de um certo modo, censurar o resultado expectável dessas más práticas; é censurar a flacidez que sobra de qualquer uma delas. Pelo menos em parte, é por não perder tempo suficiente consigo que Horácio é objecto

de descompostura. Para Reis, por conseguinte, Quinto Horácio Flaco é sempre mais Flaco (é assim que se refere a ele na ode XX, como mostrei) do que propriamente Horácio¹⁵². Ainda que não necessariamente em contraste com a poesia horaciana, a distinção aqui implícita entre poesia firme e poesia frouxa surge numa ode de Reis inacabada e não-datada cujo tópico é justamente a inépcia de certos versificadores (BNP 51-101[c]):

Emquanto ao longe os bardos perturbarem
Com a dos seus combates longa lista
A parca e humilde chama
De cada flebil vida,

E nem um palmo mais sequer conquistam
De riqueza ou de calma em suas almas,
Nem são mais do que jogo
Da ira □ dos deuses,

Quero, livre de humanas □ □ □ □ □
De concordancia com o sentir de outros
Mais firmemente minha
Possuir minha vida. (RR 201)

Ainda que os bardos contra os quais Ricardo Reis se posiciona nesta ode, pela referência à lista de combates, possam equivaler a poetas épicos em geral, e que a ode seja, portanto, uma apologia da poesia lírica, o que está em causa é, acima de tudo, a diferença entre aquilo que certos poetas obtêm pela sua poesia e aquilo que Reis considera importante obter¹⁵³. Assim, ao contrário de poetas que se esforçam longamente, que tiram poucos

¹⁵² O desvio onomástico que, na minha opinião, ajuda a perceber a diatribe de Reis foi, de resto, inaugurado pelo próprio Horácio: ao lamentar que Neera tivesse preferido outro amante que não ele, no epodo 15, o poeta promete que não sucumbirá à beleza dela desde que se verifique uma condição, a de que haja virilidade em Flaccus (“nam si quid in Flacco viri est, / non feret adsiduas potiori te dare noctes, / et quaeret iratus parem, / nec semel offensae cedet constantia formae, / si certus intrarit dolor.” [Epod., XV.12-16]). O oxímoro que resulta da aproximação entre um substantivo comum que caracteriza a virilidade que Horácio promete recuperar (*vir*) e um substantivo próprio que, se lido como substantivo comum, caracteriza a flacidez em que se encontra depois de ter sido sexualmente enfeitado (*flaccus*) evidencia, desde logo, um Horácio bem diferente daquele que sobressai na maioria das suas odes, um Horácio nada moderado, autodepreciativo e à procura de afirmação. A pouca virilidade que, neste epodo, é anunciada pelo seu próprio nome tinha surgido já, de resto, nos epodos 8 e 12, sendo aí explicada, respectivamente, pela decrepitude geral de uma mulher e pelo mau cheiro de outra.

¹⁵³ Numa outra ode não-datada cujo tópico é o mesmo (BNP 51-79v), Reis distingue poetas que sentem de poetas que pensam, posicionando-se ao lado dos segundos: “Outros com lyras ou com harpas narram / eu com meu pensamento. / Que, por meio de musica, acham nada / se acham só o que sentem. / Mais pesam as palavras que, medidas, dizem que o mundo existe” (RR 188). Também aqui parece possível fazer corresponder a flacidez a poetas que sentem mais do que pensam e a firmeza a poetas que, por não serem dados ao negócio, se limitam a afirmar a existência das coisas.

proveitos desse esforço e que não só “nem um palmo mais sequer conquistam / de riqueza ou de calma em suas almas” como permanecem à mercê dos apetites divinos, Reis pretende apenas “mais firmemente minha / possuir minha vida”. A flacidez de Horácio não é censurável apenas em contraste com a firmeza que lhe falta; ela provém de uma certa falta de atenção a si mesmo, de não se prestar a certos exercícios espirituais, de não fazer ginástica e de não ser meigo consigo mesmo. Não menosprezando a conotação erótica das palavras usadas por Reis nos últimos dois versos da ode, a vida de Horácio é menos firmemente sua, portanto, porque não a possui como o deveria. Não é, de resto, outra a causa da firmeza na ode “Ninguém a outrem ama, senão que ama” (BNP 51-86r), de 10 de Agosto de 1932:

Ninguém a outrem ama, senão que ama
O que de si ha nelle, ou é supposto.
Nada te pese que não te amem. Sentem-te
Quem és, e és estrangeiro.
Cura de ser quem és, amem-te ou nunca.
Firme contigo, soffrerás avaro
De penas. (RR 173)

Não ser amado, de acordo com o que é dito nesta ode, não só não deve ser um fardo para quem não o é como parece ser o que, de algum modo, confere a alguém identidade própria. Se o amante ama o que de si há no amado, ser amado implica ter qualquer coisa que aquele que ama também tem e, por conseguinte, pertencer por afinidade aos potenciais amantes. Não ser amado, implicando inversamente a posse de uma certa singularidade, é ser estrangeiro e, como consequência disso, um pouco mais livre. Como anteriormente, quem mantém essa singularidade e trata apenas de ser quem é, sendo isso susceptível de amor ou não, adquire uma certa firmeza. Quem não o faz – é possível supor – acaba flácido. Embora a ode esteja dactilografada e denote um aspecto aparentemente acabado, creio que a obscuridade da última frase, assim como a irregularidade estrófica e métrica da ode (além de o último verso ter apenas duas sílabas, era de esperar que, a seguir a três decassílabos e a um hexassílabo, viessem mais três decassílabos e um hexassílabo), permite levantar a hipótese de Reis não a ter concluído. Faltando-lhe um verso e meio, como penso que lhe falta, torna-se difícil explicar melhor quais as vantagens dessa firmeza. Guardo essa tarefa, por isso, para mais tarde, limitando-me a relacionar a avareza com que aquele que cuida apenas de si é descrito com a avareza do interlocutor da importantíssima ode XII do Livro I. Tal como, no caso dessa ode, o interlocutor é “avaro” (RR 69) por se recusar a oferecer os seus amores àquele que lhos pede, a avareza é justificada, nesta ode, pelos cuidados amorosos que reserva para si próprio quem permanece indiferente aos amores dos outros. De um modo que será preciso explicar melhor mais à frente, a avareza é assim como uma vacina contra a flacidez.

Ora, censurar a flacidez que resulta da pouca ginástica do amor-próprio a que se prestam aqueles cujo interesse jaz no negócio da fama póstuma é coisa que Marco Aurélio, por exemplo, não descarta. Na sua opinião, o desejo de ser lembrado para sempre é pura vaidade (*Med.*, IV.33). É, além disso, um sinal de tolice, pois quem quer que assim deseje não só não percebe que toda a gente que puder lembrá-lo morrerá muito rapidamente, e que o mesmo acontecerá àquele que o substituir, até que toda a memória seja inteiramente extinta, como desperdiça o presente, abdicando da própria vontade para agir de acordo com aquilo que os outros possam dizer de si (*Med.*, IV.19). Que a ambição da fama póstuma seja, para Marco Aurélio, um sinal de vaidade e tolice, e portanto de flacidez moral e intelectual, é inteiramente coerente com a generalidade do que prescreve e, mais abrangentemente, com a própria ética estoíca. Nenhum estoíco que se preze deve empreender esforços a pensar na posteridade porque, ao fazê-lo, dá uma importância indevida à morte, o que vai contra o ensinamento fundamental de não cuidar senão daquilo que depende de cada um, a saber, a sua existência moral¹⁵⁴. Embora por motivos diferentes, agir em função da fama póstuma é também uma forma de vaidade e tolice, na opinião de Sir Thomas Browne. A inutilidade que consiste em aspirar à imortalidade, tal como exposta no capítulo V de *Hydriotaphia*¹⁵⁵, pode ser resumida numa das últimas frases do tratado:

¹⁵⁴ O determinismo em que os estoícos crêem não implica que os homens não sejam livres. A liberdade que lhes é dispensada é a de escolherem permanecer indiferentes a coisas como “a vida e a morte, a saúde e a doença, o prazer e o sofrimento, a beleza e a fealdade, a força e a fraqueza, a riqueza e a pobreza, a nobreza e a vileza, as carreiras políticas” (Hadot, 2002: 133), isto é, indiferentes a tudo o que não depende deles. Se bem que a distinção entre coisas que dependem dos homens e coisas que não dependem deles seja muito importante para os estoícos em geral, é em Epicteto, creio, que ela melhor se encontra pensada. Como Epicteto diz logo a abrir o seu *Manual (Enchiridion)*, somos responsáveis por algumas coisas, enquanto há outras pelas quais não podemos ser responsabilizados. As primeiras incluem o nosso raciocínio, os nossos impulsos, os nossos desejos, as nossas aversões e as nossas faculdades mentais em geral; as últimas incluem o corpo, os bens materiais, a nossa reputação, o nosso estatuto, ou seja, tudo o que não esteja em nosso poder controlar (*Ench.*, I.1). Mais concretamente a respeito da indiferença que se deve ter em relação à morte, é exemplar o caso de imperturbabilidade do cônsul Pláucio Laterano, quando condenado à morte por decapitação, após ter sido acusado de envolvimento na conspiração de Gaio Calpúrnio Piso contra o imperador Nero. Laterano terá então estendido voluntariamente o pescoço, mas o golpe foi fraco, o que fez com que se encolhesse apenas um pouco. Assim que pôde, porém, teve o autodomínio suficiente para oferecer o pescoço uma segunda vez. Em situações como esta, explica Epicteto, aquilo que devemos imediatamente perceber é o que é nosso e o que não é nosso, o que podemos e o que não podemos fazer. Ter de morrer não implica ter de fazê-lo aos berros; ter de ficar preso não implica ter de resmungar por isso; ter de ir para o exílio não impede de ir com um sorriso, calma e serenamente. A atitude certa a cultivar requer que percebamos que as correntes prendem apenas a perna que acorrentam, que o cárcere pode apenas controlar o corpo que encarcera e que, diante de quem nos pretende decapitar, o melhor a fazer é declarar que nunca defendemos que o nosso pescoço era o único que não podia ser cortado. Se temos de morrer, conclui Epicteto, muito bem, que seja (*Disc.*, I.i.21-32).

¹⁵⁵ É neste mesmo capítulo V que Sir Thomas Browne relembra a incineração do templo de Diana em Éfeso por Heróstrato de maneira a demonstrar que a memória de certos homens se perpetua independentemente do mérito deles: “vive Heróstrato, que incendiou o Templo de Diana, está praticamente esquecido aquele que o construiu” (Browne, 1977: 310). Segundo Richard Zenith, teria sido a leitura deste capítulo que teria compelido decisivamente Pessoa a escrever o *Heróstrato* (Zenith, 2000: 13).

Subsistir em monumentos duradouros, viver naquilo que se produziu, existir nos seus nomes, e numa asserção de Químera, era uma grande satisfação segundo as expectativas antigas, e constituía uma parte do Elísio deles. Mas tudo isto é nada na Metafísica da verdadeira fé. (Browne, 1977: 314-315)

Ambicionar a imortalidade é assim especialmente disparatado à luz da metafísica judaico-cristã. Ao contrário daqueles a que dizem respeito as “expectativas antigas” mencionadas na frase citada (aos pagãos), os quais “pensavam que o mundo devia durar para sempre”, pois não concebiam a possibilidade de uma Moira acabar com a “imortalidade dos seus nomes”, e eram, por isso, encorajados a serem ambiciosos, desassossegar-se pela “diuturnidade das nossas memórias, segundo as considerações presentes, parece uma vaidade obsoleta e uma prova antiquada de tolice” (Browne, 1977: 308). O que faz com que ambicionar a longevidade que os pagãos legitimamente ambicionavam seja agora comportamento de gente vaidosa e tola são precisamente as “considerações presentes” a que Sir Thomas Browne se refere e que, pouco antes, associara à Profecia de Elias, de acordo com a qual o mundo tem uma duração limitada de seis mil anos. Assim, “não podemos esperar viver tanto através dos nossos nomes, como alguns fizeram nas suas pessoas” (Matusalém vivera 969 anos), e é “demasiado tarde para ser ambicioso”, como é dito de seguida, porque, ao contrário daquilo a que eram levados a acreditar os pagãos, o mundo terá um fim. Uma vez que esta crença torna inviável a durabilidade, procurar “estender a nossa memória através de monumentos (...) seria uma contradição das nossas crenças” (Browne, 1977: 309). É essencialmente esta contradição de cariz religioso, portanto, que leva Sir Thomas Browne a defender não só que “a diuturnidade é um sonho e é tolice esperá-la” (Browne, 1977: 311) como que “as pessoas depositam a esperança na imortalidade em vão” (Browne, 1977: 312).

Não obstante a vaidade e a tolice de quem busca a imortalidade resultarem, para Sir Thomas Browne, da inadequação de expectativas particulares a uma crença particular, são fundamentalmente atributos de quem não percebe que certos objectivos, por maiores que sejam os esforços, não são alcançáveis: quem assim age é tolo por não o perceber e vaidoso por, não o percebendo, não agir senão em função de um objectivo inalcançável, ou seja, em vão. Não obstante, portanto, a distinção religiosa sobre a qual o argumento de Sir Thomas Browne é construído, trata-se acima de tudo de um argumento de natureza ética, não sendo, por isso, muito diferente nem do argumento de Marco Aurélio, nem do de Ricardo Reis. O que está em causa, como para Marco Aurélio e para Reis, é o equívoco de prescindir do presente e da vontade própria, o equívoco de viver em função do futuro e não do presente, em função de outros e não em função de si mesmo, e a flacidez que daí advém. Nem Sir Thomas Browne, nem Marco Aurélio nem Ricardo Reis são velhos “de aspecto venerando”: aquilo que denunciam não é propriamente a ambição do ambicioso mas a inutilidade em que consiste

essa ambição. Para Sir Thomas Browne, perdurar, seja de que modo for, não é aquilo pelo qual os homens devem pugnar não só porque, como o ilustra o caso de Heróstrato, nem sempre se fica na memória colectiva pelas melhores razões, como sobretudo porque é “no Registo de Deus, não na memória do homem” (Browne, 1977: 310) que é importante gravar o nome. Deste ponto de vista, é francamente preferível permanecer desconhecido, pois só pela privacidade propiciada pelo anonimato é possível garantir a inocência necessária que a gravação em tal registo afinal exige:

Mesmo Sylla, que se julgava seguro na sua Tumba, não pôde evitar bocas vingativas nem que fossem atiradas pedras ao seu Monumento. Felizes são aqueles a quem a privacidade torna inocentes, que lidam de tal modo com os homens neste mundo que não têm medo de os encontrar no próximo, que, ao morrerem, não provocam qualquer comoção entre os mortos, e que não são atingidos por aquela sátira poética de Isaías. (Browne, 1977: 314)

Embora Marco Aurélio, Sir Thomas Browne e Ricardo Reis pareçam concordar que ambicionar a fama póstuma conduz a uma certa flacidez, creio que os motivos pelos quais assim concordam são diferentes. Para Reis, não é por entrar em contradição com o dever estóico da indiferença nem com a metafísica judaico-cristã que agir em função do reconhecimento vindouro é um erro. Como insinuei atrás, e como tratarei de aprofundar de seguida, a lassidão para a qual alerta não é propriamente de natureza espiritual. Numa ode datada de 12 de Maio de 1921 (menos de quatro meses depois da primeira versão da ode I do Livro I) que versa precisamente sobre o tópico da imortalidade (BNP 119-8r), Reis recupera o exemplo de Heróstrato para afirmar, como Sir Thomas Browne, que ser famoso, por si só, não é necessariamente motivo de orgulho e que, por isso, não é o acidente da fama que deseja. O uso que dá a esse exemplo é, todavia, muito diferente:

Não quero a fama, que comigo a teem
Erostrato e o pretor
Ser olhado de todos – que se eu fosse
Só bello, me olhariam.

O fausto repudio, porque o compram.
O amor, porque acontece.
Amigo fui, talvez não contente,
Porém nato e sem erro. (RR 144)

É verdade que a ode não é exclusivamente sobre os malefícios da fama, e Reis parece experimentar um priamel, semelhante aliás a alguns dos de Horácio, no decurso do qual vai

rejeitando, à vez, algumas das ambições humanas mais comuns, preparando o terreno para apresentar, no final, aquilo que talvez valha a pena desejar. Se a fama, que é algo de que qualquer incendiário ou qualquer magistrado (pretor) também gozam, implica uma exposição pública excessiva, a riqueza torna aquele que a deseja susceptível de compra. Tal como o amor (a terceira coisa que Reis não deseja, pois é algo que acontece sem que tenha de desejá-lo), também a fama e a riqueza criam naquele que as possui uma certa dependência: se o amor torna o amante dependente da vontade do amado, a riqueza torna o rico dependente de quem lhe oferece riquezas e a fama torna o famoso dependente de quem olha para ele. De acordo com o argumento que parece esboçar-se nesta ode, a principal razão pela qual a fama é coisa que não interessa a Ricardo Reis é assim o cativo que ela induz em quem a tem. A flacidez é, portanto, um atributo de todo o cativo, seja-o por ser famoso, rico ou amado.

Assinalem-se mais dois pormenores importantes nesta ode: o contraste entre a fama e a beleza, evidente enquanto motivos distintos para que alguém seja olhado por todos, e a intransitividade com que a noção de amizade é apresentada. A respeito do primeiro deles, é preciso notar que a distinção que está a ser ensaiada é a distinção entre uma característica que não depende do exercício da vontade, aliás acentuada pelo emprego do advérbio “só”, e uma que depende disso. Ora, se basta ser belo para que se seja olhado por outros, e ser belo não requer qualquer esforço, todo o esforço para obter uma coisa cujo efeito seja o mesmo, como é o caso da fama, é absolutamente vão. À semelhança, uma vez mais, do que Marco Aurélio e Sir Thomas Browne sugerem, o que Reis parece estar a dizer é que pretender ser famoso, além de tolice, é atitude de quem é vaidoso. A tolice e a vaidade não advêm, contudo, de um defeito espiritual. Como se perceberá de seguida, o erro que Reis não comete, e pelo qual parece repreender aqueles que o cometem, é de índole amorosa.

A distinção entre características com as quais se nasce, como a beleza, e características que se adquirem através de acções erradas e vãs ressurgem no último verso da ode, mas associada agora a uma noção de amizade muito peculiar. Essa peculiaridade reside, como antecipado, na aparente intransitividade dessa noção. Por norma, ser amigo não é como ser belo ou como ser famoso, não é uma característica da pessoa, seja ela inata ou adquirida, a não ser que se tome a palavra por aquilo por que se define habitualmente quem é amigo de alguém, ou seja, que se tome “amigo” por “amigável”. Ser amigo é sempre ser amigo de alguém, pelo que o uso intransitivo que lhe é dado no penúltimo verso da ode dificulta a leitura da mesma. Não obstante essa dificuldade, parece razoável admitir que a amizade que dispensou, a quem quer que a tenha dispensado, pertence ao género de características a que pertence a beleza, nos termos acima estipulados. Pertence a esse género e não ao género de características a que pertence a fama porque, seja quem for o amigo omitido, Reis desempenhou o papel de um amigo “nato e sem erro”. Se assim for, ser amigo, como

utilizado por Reis nesta ode, não depende de um exercício de vontade, como geralmente depende, mas de uma disposição própria; ser amigo, por outras palavras, não é fazer um determinado conjunto de coisas passíveis de serem descritas como dignas de amizade, mas ser uma determinada pessoa. Assim se justifica a intransitividade empregada, bem como a diferença para a qual comecei por apontar entre as três coisas que Reis não deseja (a fama, a riqueza e o amor) e o único bem que parece ser digno de louvor: a amizade.

Deixei acima implícito que há uma relação entre o facto de o amor ser uma coisa que acontece e a dependência que habitualmente cria. Uma vez que essa relação não é imediatamente óbvia, permita-se que a esclareça dizendo que Reis está essencialmente a sugerir que é tão errado desejar coisas que acontecem independentemente da nossa vontade, como é o caso do amor, como desejar coisas que diminuem a nossa liberdade, como a fama e a riqueza. Se assim é, desejar o que não depende de nós é igualmente uma forma de cativo¹⁵⁶, o que é fundamental para perceber a distinção entre amor e amizade a que Reis está a tentar dar expressão na ode. Dá justamente conta da natureza opressiva do amor um conjunto de três odes, ou fragmentos de odes (“Quer pouco, terás tudo.”, “Não só quem nos odia ou nos inveja” e “Não quero, Chloe, teu amor, que oprime”) de 1 de Novembro de 1930, todas dactilografadas no mesmo documento (BNP 51-71r), e para as quais convém talvez olhar.

A explicação que é dada na terceira dessas odes, a de que o amor oprime por exigir retribuição é fundamental para perceber o que está verdadeiramente em jogo: “não quero, Chloe, teu amor, que oprime / porque me exige amor. Quero ser livre.” (RR 168). A liberdade a que Reis aspira é, portanto, incompatível com querer alguma coisa e, além disso, com o que os outros possam querer de si. A quadra em que consiste a primeira das três odes termina, aliás, com essa ideia: “o mesmo amor que tenham / por nós, quer-nos, oprime-nos”. De acordo com estes versos, o amor oprime o amado por querê-lo, o que não é senão exigir que o queira também. Querer ser livre depende então de não querer nada senão que

¹⁵⁶ No mesmo manuscrito em que se encontra esta ode (BNP 119-8r), há aliás outras duas cujo assunto central é precisamente a inutilidade que há em desejar aquilo que não depende da vontade de cada um. A primeira delas consiste numa advertência estóica reiterada. Reis começa por dizer ao seu interlocutor que “tornar-te-has só quem tu sempre foste”, pois “o que te os deuses dão, dão no começo” e “de uma só vez o Fado / te dá o fado, que és um”. O determinismo estóico implícito na primeira quadra é suficiente, como justificação, para defender a recomendação que depois é ensaiada. Se “a pouco chega pois o exorço posto / na medida da tua força nata”, o melhor que há a fazer é aceitar placidamente aquilo que ficou decretado desde o princípio: “contenta-te com seres quem não podes / deixar de ser”. Contentando-se com isso, conclui Reis, “ainda te fica o vasto / ceu p’ra cobrir-te, e a terra, / verde ou secca a seu tempo” (RR 144). Como na ode “Não quero a fama, que commigo a teem” que estou a analisar, contentar-se com o fado, por contraste com o cativo em que consiste desejar aquilo cuja obtenção não depende desse desejo, é assim, de certo modo, uma forma de liberdade. A segunda ode desse manuscrito não apresenta esta oposição entre a liberdade que há em não desejar nada e o cativo que resulta do desejo, mas dá conta da frustração (muito possivelmente de natureza amorosa) que advém de buscar aquilo que lhe é negado: “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 tel-as?” (RR 144).

não queiram nada de nós. Ter tudo, a consequência de querer pouco, segundo os primeiros versos da mesma ode, é assim muito diferente de ser livre, a consequência de não querer nada: “quer pouco: terás tudo. / Quer nada: serás livre” (RR 167). Na perspectiva de Reis, querer pouco não chega. Não é suficiente, por isso, não querer a fama nem a riqueza; é preciso também não querer coisas aparentemente inofensivas, como o amor. Quem ambiciona a liberdade, deve não querer nada. É isso que também demonstra a segunda ode do conjunto, a maior e a mais completa das três:

Não só quem nos odia ou nos inveja
Nos limita e oprime; quem nos ama
 Não menos nos limita.
Que os Deuses me concedam que, despido
De affectos, tenha a fria liberdade
 Dos pinaros sem nada.
Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada
É livre; quem não tem, e não deseja,
 Homem, é igual aos Deuses. (RR 167-168)

Antes de mais, é talvez possível argumentar que esta ode é uma versão da ode “Não quero a fama, que comigo a teem”, analisada nas páginas anteriores, e que aos três tipos de pessoas capazes de limitar e oprimir, tal como descritos no primeiro terceto, correspondem, sem tirar nem pôr, as três ambições que Reis repudia nessa outra ode. Se assim for, ser odiado, invejado e amado é, respectivamente, o que obtém quem busca a fama, a riqueza e o amor¹⁵⁷. Como antecipado durante a análise dessa outra ode, buscar o amor produz então o mesmo tipo de consequências que buscar a fama e a riqueza, ou seja, um determinado cativo, e é em precaver-se contra esse cativo que Reis parece aqui determinado¹⁵⁸. A estranha noção de amizade que, nessa outra ode, contrasta com tudo o resto e,

¹⁵⁷ Há uma terceira ode de Reis, datada de 2 de Março de 1933 (a ode “Não quero a fama, que comigo a teem” e “Não só quem nos odia ou nos inveja” são datadas de 12 de Maio de 1921 e 1 de Novembro de 1930, respectivamente), que me parece mais uma versão do mesmo priamel: “quero ignorado, e calmo / por ignorado, e proprio / por calmo, encher meus dias / de não querer mais d’elles. // Aos que a riqueza toca / o ouro irrita a pelle. / Aos que a fama bafeja / embacia-se a vida. // Aos que a felicidade / é sol, virá a noite. / Mas ao que nada spera / tudo que vem é grato” (RR 166). Como se percebe, Reis rejeita de novo a riqueza e a fama. Que a terceira das coisas que rejeita não seja o amor, como nas outras duas odes, mas a felicidade, não creio que seja relevante. A rejeição destas três coisas precede então aquilo que deve ser objecto de busca. Se na ode “Não quero a fama, que comigo a teem” isso era a noção de amizade que importa perceber, nesta ode, assim como na ode “Não só quem nos odia ou nos inveja”, o que deve buscar-se é nada.

¹⁵⁸ Num *rubai* não-datado, o poeta equipara o ódio ao amor, dispensando-se de querê-los não por isso o oprimir, como acontece na ode de Reis em causa, mas por serem sentimentos igualmente inúteis: “A voz de quem me odeia inutil falla / a de quem me ama inutilmente embala. / Não quero amor nem odio, nem quem o diga... / de que me serve um outrem? Cala! Cala!” (OK 43).

especialmente, com esta noção de amor, e que parece ser a única coisa a que deve alguém aspirar, é desenvolvida nesta ode, ainda que sem nunca ser mencionada, a partir do quarto verso. Ao contrário do que quer que gere ódios, invejas e amores, Reis quer então apenas “a fria liberdade / dos pincaros sem nada” (RR 168). Embora querer liberdade e pincaros seja querer muita coisa, como se verá adiante, importa para já reter a atenção no contraste entre os afectos e a liberdade que resulta de despi-los.

De acordo com a imagem do corpo despido que este contraste sugere, ser igual aos deuses (aquilo que obtém quem não tem nada nem deseja nada, de acordo com o último terceto) é adquirir mais do que a liberdade deles; é, além disso, adquirir a nudez que os caracteriza. Se querer pouco, como se viu a propósito da primeira das três odes em análise (BNP 51-71r), não é uma atitude suficientemente austera, não querer nada, ainda que garanta liberdade, também não parece chegar a Reis. Por outras palavras, ter tudo ou ser livre, aquilo que resulta, respectivamente, de querer pouco e não querer nada, não confere a Reis a nudez integral que pretende, a nudez integral dos deuses e, tendo em conta que a liberdade que lhe interessa é “fria” e característica de “pincaros sem nada” (RR 168), a nudez integral de um corpo masculino representado numa estátua. Diga-se, a este propósito, que a elasticidade sintáctica da última frase da ode favorece bastante esta proposta de leitura: não havendo dúvidas de que o substantivo “homem” funciona essencialmente como aposto de sujeito, servindo para distinguir a espécie do agente (“homem”) da espécie a que se assemelha (“deuses”) por não ter nem desejar nada, é porém admissível que funcione também como objecto directo da acção e que, portanto, Reis esteja a defender, aliás em sintonia com a ideia implícita nos primeiros versos da ode, que só quem não tiver “homem” que o ame, nem desejar tê-lo, é realmente “igual aos Deuses” (RR 168). Admitir que só poderemos equiparar-nos aos deuses se não tivermos “quem nos am[e]” e, por conseguinte, quem “nos limit[e]”, permite compreender melhor, de resto, por que razão é com uma estátua fria da qual pendem “pincaros sem nada” que se compara quem quer que o não tenha e o não deseje.

V. Um Estóico sem Dureza

A confirmar-se a relação entre a liberdade que resulta de ser igual aos deuses, tal como descrita na ode anterior, e a liberdade que resulta do estranho exercício de amizade a que Reis alude no final da ode “Não quero a fama, que comigo a teem” (BNP 119-8r), ser amigo “talvez não contente, porém nato e sem erro” (RR 144), como descrito nesses versos, pouco mais é do que abdicar do contentamento que obtém quem busca o amor, preservando porém a nudez e a castidade com que veio ao mundo. De novo, é a ética estóica que parece sobressair aqui. No exemplar das *Meditações* de Marco Aurélio que possuía, Pessoa

sublinhou bastante o Livro I e o princípio do Livro II. Excluindo, contudo, um ponto de exclamação à margem do fragmento 16 do Livro I, as únicas duas anotações à margem aparecem associadas aos fragmentos 1 e 17 do Livro I, e remetem uma para a outra (no fragmento I.1, Pessoa escreveu “V. I.17”; no fragmento I.17, escreveu “cf I.1”), o que sugere uma relação entre o conteúdo das duas passagens. Assim, a “boa moral” (CFP 1-101: 71) que aparece sublinhada em I.1 deve ler-se à luz do que é sublinhado em I.17: “agradeço aos deuses por não ter sido criado durante muito tempo pela concubina do meu pai, e por ter preservado a flor da minha juventude, e por não ter tido de dar provas da minha virilidade antes do tempo certo, e tê-lo adiado até tarde” (CFP 1-101: 79)¹⁵⁹. O que estas anotações demonstram é que, pelo menos para o Pessoa leitor de Marco Aurélio, parece haver uma relação óbvia entre ser virtuoso e ser casto.

Não queria, no entanto, dar demasiado peso a essa relação, sobretudo porque a noção de castidade a que Reis parece reportar-se requer alguma qualificação e porque, como tenho insistido, o estoicismo a que Reis é compelido não dispensa um certo prazer. Voltarei a este problema já de seguida. De momento, é sobretudo importante ter em mente duas coisas: que é pelo potencial libertador dessa castidade que ela merece ser cultivada e que o exercício da amizade em que ela tem lugar requer igualmente que se cultive a nudez. Se é verdade que a liberdade que resulta de preferir a amizade à fama, à riqueza e ao amor, tal como exposto, parece aproximar a posição de Reis da posição estoica de Marco Aurélio, não é menos verdade que sobram igualmente dessa preferência, em conformidade com a nudez e com a inocência de uma estátua, um certo bem-estar que também o aproximam do anonimato aconselhado por Sir Thomas Browne. Leia-se, para esse efeito, a seguinte ode não-datada (BNP 51-103r):

Quero dos deuses só que me não lembrem.
Serei livre – sem dita nem desdita,
 Como o vento que é a vida
 Do ar que não é nada.
O ódio e o amor eguaes nos buscam; ambos,
Cada um com seu modo, nos oprimem.
 Só quem deuses concedem
 Nada, tem liberdade. (RR 188)

Apesar de esta ode retomar o tópico de que o amor oprime tanto quanto, por exemplo, o ódio, a liberdade que sobra a quem os deuses não concedem nada é sobretudo associada ao esquecimento. Aquilo que Reis deseja, neste caso, é não ser lembrado, pois só assim pode

¹⁵⁹ A tradução das duas passagens, a partir da tradução inglesa que Pessoa possuía (CFP 1-101), é da minha responsabilidade.

viver “sem dita nem desdita”, ou seja, imune às oscilações da fortuna. Se despir-se de afectos, na ode analisada antes (BNP 51-71r), equivale a fazer de si uma estátua nua e fria de um deus, nesta equivale a fazer de si uma criatura em quem ninguém repara. A nudez que Ricardo Reis pretende não é, pois, a nudez da carne, a nudez cobijada que depois, estoicamente, recusa oferecer a quem a cobiça, mas a nudez fria de uma estátua para a qual se olha sem propriamente se reparar na nudez dela, a nudez, no fundo, do vento, “que é a vida / do ar que não é nada” (RR 188).

No mesmo manuscrito em que a ode se encontra (BNP 51-103r), há vários versos cancelados que Luiz Fagundes Duarte considera não serem de Reis (RR 379). Ainda que assim seja – e a métrica parece autorizar a considerá-lo – nada obsta a que tais versos sejam o produto final de algo que Pessoa começou a escrever sem saber ao certo que o fazia em nome de Reis. É que, além de o assunto ser o mesmo, reaparece a ideia de nudez que importei da ode “Não só quem nos odia ou nos inveja”: “se o odio me opprime, sou cingido / se o amor me cinge sou oppresso, / Só serei eu se fôr despido / do que me é imposto ou exigido” (BNP 51-203r). Como é frequente, certos pares de vocábulos correspondem a pares de vocábulos usados antes ou depois. Despir-se do que lhe é imposto ou exigido é, por isso, despir-se respectivamente do ódio e do amor que o cingem e o oprimem, como anunciado antes, e, mais pertinentemente, da dita e do gozo que depois repudia: “mais do que a dita ou o gozo, / me apraz não ter ninguém, / ser livre e □” (BNP 51-203r). O que estes últimos versos cancelados indicam, até pelo uso do verbo “aprazer”, é que, para Reis, há mais prazer na liberdade de “não ter ninguém” do que na “dita” que providencia a fama e motiva o ódio que lhe é imposto e do que no “gozo” que se segue do amor que lhe é exigido. Ao contrário do que se poderia talvez esperar, uma noção de castidade cuja importância reside na liberdade que possibilita tem, portanto, mais que ver com ter prazer do que com evitar tê-lo, e a virtude a que Reis afinal alude não é a castidade que se preserva reprimindo o desejo, mas a castidade que resulta, como explicado acima, de uma certa invisibilidade.

Querer ser livre, nu e casto (aquilo em que consiste a noção de amizade que Reis parece preferir a tudo o resto) é portanto querer ser descarnado como os deuses, como uma estátua ou como o vento. Para que os deuses lho concedam, Reis deve então ser, como o vento em relação ao ar, a vida de qualquer coisa que não é nada, ou seja, qualquer coisa em que, embora viva, ninguém repare, qualquer coisa que, embora nua, não motive desejos carnis. É isso que parece estar em causa na prescrição que é feita na primeira estrofe da ode IV do Livro I: “Não consentem os deuses mais que a vida. / Tudo pois refusemos, que nos alce / a irrespiráveis píncaros, / perenes sem ter flores” (RR 66). Pese embora a receita seja a mesma, e Reis esteja novamente a apontar para a necessidade de abdicarmos do que quer que nos sufoque, há que reconhecer que os píncaros, ao contrário do que acontece na ode “Não só quem nos odia ou nos inveja” (BNP 51-71r), são agora lugares indesejáveis.

Que certos píncaros sejam mais desejáveis do que outros explica-se, contudo, pelo uso que se lhes dá. Se, na primeira ode, os “píncaros sem nada” são destinos de eremitas, lugares onde é possível gozar uma “fria liberdade” (RR 168), nesta ode são lugares “irrespiráveis” (RR 66) aos quais não é conveniente ser alçado. Para quem afinal pretende não dar nas vistas nem suscitar desejos carnis, para quem é preferível a liberdade de “não ter ninguém” (BNP 51-203r) nem desejar ninguém, é natural que ser alçado a píncaros seja coisa que não lhe interesse muito; em sentido inverso, ficar-se pelos “píncaros sem nada” (RR 168), despido de tudo, parece gozo suficiente. Tal como a razão pela qual a fama e a riqueza são indesejáveis é o cativo que induzem no famoso (que passa a ser olhado ou odiado) e no rico (que passa a ser invejado), não é o amor em si, ou o acto sexual que o define, que é repudiado, mas a inevitabilidade de ele envolver outra pessoa. Segundo estas considerações, aquilo por que se define a amizade que Reis contrapõe à fama, à riqueza e sobretudo ao amor pelos quais é errado porfiar não é o voto de castidade mas um determinado uso da nudez; aquilo que rejeita não é propriamente que haja píncaros alçados, mas que os outros o alcem a tais píncaros.

Se assim é, a natureza do que prescreve é menos estóica do que parecia. Horácio e todos aqueles que aspiram à fama póstuma não são susceptíveis de censura, então, pelo seu despudor, por a satisfação da fama, à semelhança da satisfação amorosa, de algum modo violar a pureza que se deve preservar inviolada. A reprimenda a que são sujeitos não decorre de buscarem prazeres quando se deviam abster deles, mas de não buscarem os prazeres certos. O descuido não é, portanto, o de não serem estóicos como era suposto que fossem, mas o de não serem o “stoico sem dureza” que Ricardo Reis confessa ser numa pequena ode de 21 de Novembro de 1928 (BNP 51-65r): “negue-me tudo a sorte, salvo vel-a, / que eu, stoico sem dureza, / na sentença gravada do Destino / quero gosar as letras” (RR 164). Um estóico ortodoxo aceita a sorte, quer a veja, quer não, assim como aceita a sentença do Destino podendo saber o que nela está escrito ou não. O estoicismo de Reis, como fui insistindo, não dispensa, porém, as simpatias epicuristas. Talvez seja por isso, aliás, que declara o seguinte, no final de um texto a que já aludi (BNP 52A-16): “mesmo a nossa calma, e o vago estoicismo que entre nós alguns têm, não são coisas que [se] parecem com a calma antiga e o estoicismo grego” (PR 172). Com efeito, Reis aceita a fatalidade do Destino, mas não abdica do prazer que for possível extrair disso. Qualquer que seja a sentença, portanto, haverá gozo em cumpri-la.

À luz do que fui argumentando, apontar para a pouca dureza do estoicismo de Reis consiste menos em salientar a inexistência de dureza no seu corpo despido (seria aliás contraditório que a pouca dureza física procedesse da pouca dureza moral) do que em propor, um pouco paradoxalmente, que essa pouca dureza é que endurece o que houver para ser endurecido. Dizendo de modo menos torcido, é por ser um “stoico sem dureza”, ou seja,

por rejeitar um certo tipo de prazeres mas não outro, que Reis possui a dureza necessária à fruição dos prazeres que verdadeiramente lhe interessam, os prazeres que, no fundo, não limitam a liberdade de quem os goza. Dizendo ainda de forma mais clara, um “stoico sem dureza” (RR 164), o equivalente, no fundo, a um “epicurista triste” (PR 280), é alguém que, perante a impossibilidade do prazer antigo, se compraz na ilusão disso. Retomando a natureza sexual da discussão imposta pelo argumento, é alguém que, não obstante a castidade a que se vota, se compraz sexualmente na ilusão do sexo.

A flacidez que é censurável em todos os que aspiram a ser lembrados depois de mortos não é sinónimo de devassidão, e não decorre, por contraste com a virtude da castidade, de entregar-se para usufruto alheio e futuro, mas do pouco amor-próprio a que, precisamente por se oferecerem aos outros, necessariamente se consagram tais devassos. É por isso que repudiar a flacidez não implica necessariamente aconselhar a abstinência sexual que subjaz a uma noção normal de castidade. O interesse de Reis não é estritamente moral: não é o comportamento mais devasso ou mais abstinente que o preocupa, mas as consequências disso. Uma vez que tanto o devasso como o abstinente reprimem o amor-próprio (um porque se consagra a amores alheios e outro porque não se consagra a amores nenhuns), é decerto tão flácido o primeiro como o segundo. Relembrando que, apesar de não poder realmente buscar a felicidade, Reis não deixa de buscar a ilusão dela, há flacidez bastante quer em buscá-la, por força da inutilidade em que consiste fazê-lo, quer em não buscá-la de todo. A respeito da felicidade que não pode ter senão na ilusão disso, Reis tem de ser um “epicurista triste” (PR 280) ou um “stoico sem dureza” (RR 164) porque tanto a atitude epicurista de perseguir os prazeres quanto a atitude estóica de se negar a eles têm como consequência, pela via da tristeza que resulta de nunca alcançá-los ou pela via da dureza que resulta de não os querer, essa flacidez¹⁶⁰.

Talvez seja agora mais ou menos óbvio que comprazer-se em prazeres ilusórios (a única forma de não ser nem estritamente epicurista nem estritamente estóico e a única forma, portanto, de não ser flácido como o são afinal tanto os epicuristas felizes como o estóicos com dureza, nas circunstâncias em que são forçados a viver todos os pagãos modernos) é equivalente a comprazer-se a sós. Reconhecendo-se como desterrados numa época desadequada à sensibilidade pagã que possuem, como expliquei no princípio deste capítulo, Reis e Mora não poderiam não concluir o mesmo. É por isso que subscrevem a

¹⁶⁰ Num apontamento em inglês encabeçado pelo título “Força de Vontade” (BNP 28-2), Pessoa parece subscrever esta ideia e, contra a possível flacidez que advém da castidade absoluta e da sobriedade absoluta, recomenda a si mesmo o seguinte: “Nunca cultives coisas absolutas, como a castidade absoluta ou a sobriedade absoluta: a maior força de vontade é a do homem que gosta de beber e se abstém de beber muito e não a daquele que não bebe de todo. O movimento antialcoólico é um dos maiores inimigos da vontade própria e do desenvolvimento da vontade. Castrar um homem ‘controlará’ certamente os seus impulsos sexuais. Castrar a sua alma também fará o mesmo. A dificuldade é abster-se □” (PIA 415).

correspondência entre a sensibilidade específica da época em que vivem e o onanismo. Num conjunto de fragmentos destinados ao texto ficcional “Na Casa de Saude de Cascaes” (o texto é uma das poucas referências biográficas a António Mora, e decorre no sanatório onde alegadamente esteve internado), essa relação é evidente. Num desses textos (BNP 27¹⁹B³-3), o protagonista (supostamente Mora) classifica a civilização moderna como uma “combinação tacanha de escravos, de prostitutas, de messias bebados e onanistas” (AM 101). Depois de defender, agora noutra fragmento (BNP 27¹⁹B³-12r), que essa “nossa raça ignobil” é dada à mentira, à hipocrisia e ao fingimento porque isso é próprio de “uma raça que não conhece a nudez, que é uma raça vestida”, o seu interlocutor sustenta que “a ‘mentalidade artistica’ d’elles era uma mentalidade de pederastas”. O pronome possessivo “deles” refere-se, muito especificamente, aos gregos, já que, noutra fragmento que deve ler-se em conjunto com este (BNP 27¹⁹B³-8r), a “nudez grega” é definida como “a nudez de alma” que, “mesmo n’uma civilização vestida”, não esquece que “as cousas e os homens são nus de natureza”. Em resposta, portanto, à acusação de que a mentalidade artística dos gregos era uma “mentalidade de pederastas”, o protagonista diz o seguinte: “E a nossa? – de onanistas. Á nossa própria cópula normal levamos mentalidade de onanistas” (AM 104). Esta opinião repercute-se ainda num último fragmento (BNP 27³H-28r), quando é dito que “as nossas vidas sexuais fazem-nos uma mentalidade de onanistas”, que “mesmo no nosso amplexo o sentimento que temos é o de onanistas” e que “a copula é por isso um onanismo disfarçado” (AM 105).

Quanto a Ricardo Reis, essa relação surge de modo muito claro, por exemplo, no título de um estudo que faria parte de um conjunto de seis “estudos neo-clássicos” incluídos numa lista de projectos encabeçada pelas iniciais “RR” (BNP 76A-61v): “A arte moderna produto de masturbação” (PR 290). Num plano encabeçado pelas mesmas iniciais (BNP 52A-40), o qual constitui, muito provavelmente, o esqueleto desse estudo, é possível perceber algumas das ideias que nele se desenvolveriam, desde logo aquelas que são dadas pelas duas primeiras asserções: “A moderna literatura é uma literatura de masturbadores. A da Renascença era de amorosos e decadentes. A do Romantismo para cá é de masturbadores”. Às asserções segue-se uma lista de três “fenómenos sexuais distintos”, a “sexualidade normal”, a “homossexualidade” e a “monossexualidade ou masturbação”, sendo que esta última pode ser considerada de três maneiras distintas: “o sonho, porque é *visionado* o outro elemento da cópula”; “o desdobraimento do Eu, porque o indivíduo figura como *dois* no mesmo; e “o requinte, porque o acto sexual tem de ser *investido* de várias coisas para não □”¹⁶¹. Logo

¹⁶¹ Exceptuando a terceira destas maneiras (a menos que se entenda por esse requinte a actividade que Álvaro de Campos descreve a dada altura, na “Ode Triunfal”, e que consiste em raparigas de oito anos que “masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada” [AdC 71]), as outras duas maneiras têm repercussões mais ou menos evidentes noutras partes da obra de Pessoa. Num apontamento solto publicado por Teresa Rita Lopes em *Pessoa por Conhecer*, lê-se o seguinte: “o desdobraimento do eu é

após estas considerações sobre o aspecto psicológico do fenómeno, Reis regista ainda três tópicos a abordar no estudo: “como a masturbação leva à pederastia”; “diferença entre a pederastia propriamente dita e aquela que a masturbação produz”; e “diferença entre a homossexualidade antiga e moderna” (RR 225). A existência de um plano tão minucioso para um estudo sobre masturbação a cargo de Ricardo Reis¹⁶² parece favorecer a ideia de que a única forma de felicidade a que Reis pode aspirar (se entendermos por felicidade aqui a concretização dos prazeres sexuais) é aquela que puder obter a sós.

A velhice a que corresponde a época moderna, como explicado no início deste capítulo, deve agora ser associada à inclinação para o onanismo que, quer de acordo com Reis, quer de acordo com Mora, a caracteriza. Lembrando que qualquer pagão desterrado num mundo cristão, como também ficou demonstrado, é impreterivelmente um velho que preserva, porém, a lucidez da juventude pagã (um velho que, portanto, não pode buscar a felicidade que só poderia buscar, se fosse jovem, mas que possui lucidez suficiente para saber de que modo poderia buscá-la, se não fosse velho) e lembrando ainda que Reis se distingue de Mora

um fenómeno em grande numero de casos de masturbação” (PPC, vol.2: 477). Quanto à primeira maneira, parece-me ser sobre isso que trata um curto texto dactilografado e assinado por Fernando Pessoa (BNP 94-81r), mas não muito distante, em termos de tom, de certas passagens do *Livro do Desassossego*, que começa com a confiança de que “às vezes, em sonhos distraídos, que me surgem das esquinas do pensamento e da emoção, visiono amores”. Depois de uma descrição algo extensa de várias dessas visões amorosas, o autor diz o seguinte: “mas, de repente, e com um regresso de pesadelo estatelado, desperto do meu romantismo sexual, e coro a sós comigo de fazer com a mente de dentro a mesma coisa que fazem todos os homens”. Diga-se, aliás, que o regime do sonho é penetrado por momentos de desdobrimento, fundindo-se as duas primeiras maneiras só numa: “às vezes sou costureira masculina, e tenho príncipes, que são princesas, e muitas vezes são outra coisa, na imaginação inevitável” (PIA 116).

¹⁶² Segundo Richard Zenith (Zenith, 2014: 35-36), os dois documentos aqui em causa (aquele onde se encontra o título do estudo e aquele em que se verifica o plano correspondente) são contemporâneos das primeiras prosas de Reis (um texto sobre a génese do heterónimo [BNP 21-109] e três sobre o neoclassicismo de Maurras e uma determinada ideia de disciplina pela ciência [BNP 52A-9r; BNP 144D2-34; BNP 144D2-55v]). Assumindo a precocidade destas ideias, é possível defender que a temática foi importante para o heterónimo desde muito cedo. O tópico da masturbação assume ainda alguma centralidade nas “Comunicações Mediúnicas”. Numa dessas comunicações (BNP 133D-18), é recomendado a Pessoa que não experimente a homossexualidade e que não se dedique à masturbação: “nunca experimentes sexo em homem. Homem é apenas um homem – a masturbação não é nada” (PIA 283). Numa outra (BNP 138-49r a 51r), datada de 28 de Junho de 1916, Pessoa é descrito como “um homem que se masturba e que sonha com as mulheres à maneira dos masturbadores” (PIA 235). Noutra comunicação (BNP 138-42), uma mulher que se apresenta como “Margaret Mansel, tua esposa”, ordena o seguinte: “Onanista! Vem casar comigo! Não mais onanismo”. Prossequindo, exclama: “Masturbador! Masoquista! Homem sem virilidade! (...) Homem sem pénis de homem! Homem com clitoris em vez de pénis! (...) Tu enojas-me! Pões-me doida! Em breve verás a minha inimizade. És um homem que casa consigo próprio. Homem que faz muitas masturbações” (PIA 252-253). A masturbação não é, porém, prática a que só Pessoa se consagre. Numa comunicação de 2 de Julho de 1916 (BNP 138-44), a mulher que supostamente Pessoa irá conhecer “masturba-se e procura um homem para a sua masturbação” (PIA 243). No mesmo dia, mas noutra comunicação (BNP 138-46), a mesma mulher é descrita como “uma masturbadora imensa” que “nunca fez um homem masturbá-la” (PIA 247). Noutro momento (BNP 138-52r a 53v), antes de lhe ser dito que “a Senhora Medeiros é a tua mulher”, é-lhe recomendado que case com a esposa daquele que lhe faz as recomendações e que a faça “muitas vezes feliz com a vergôntea do homem”. Não sendo Pessoa senão “o instrumento” com que aquele que lhe faz as recomendações tem “de actuar”, deve assim acasalar com tal mulher porque ela “é uma mulher que precisa de um homem, uma vez que é uma masturbadora”, masturbando-se “como tu, mas mais frequentemente” (PIA 277).

essencialmente por se comprazer na indiferença a que forçosamente são compelidos por tais circunstâncias, o que verdadeiramente os singulariza é o uso distinto que dão à lucidez que ambos preservam. Não servindo essa lucidez senão para saber de que modo se era feliz quando se podia tê-lo, ser lúcido é, para Mora, profundamente inútil, cabendo então a quem é velho aceitar estoicamente a sua velhice, apesar da lucidez de jovem que ainda mantém. Para Reis, não é assim. Enquanto pagão desterrado capaz de se comprazer na indiferença a que está fatalmente obrigado um velho que, não podendo ser feliz, tem contudo a lucidez dos felizes, Reis faz dessa lucidez inútil uma fonte de prazer.

O desdém e a dureza com que Mora reage à fatalidade de já não poder ser feliz como o era na juventude fazem dele um velho pagão contrariado, um pagão que, dada a morbidez da época em que é forçado a viver, reprime os desejos sexuais que ainda preserva. Reis aceita a mesma fatalidade, mas compraz-se nela. Quer isto dizer que, apesar de ser um velho pagão como Mora, Reis não é um pagão contrariado, reprimido, impotente ou casto. Pese embora a lucidez de que ainda goza não lhe permitir aceder à felicidade antiga, razão pela qual renuncia a qualquer espécie de cópula, permite-lhe que visiona “o outro elemento da cópula”, que se desdobre de modo a figurar “como dois no mesmo” ou que simule um determinado “requinte” (RR 225). A felicidade ilusória, artificial ou fingida a que é possível aceder através dessa lucidez, algo que sugeri enfaticamente atrás, é assim aquela que pode ser dada pelo onanismo. O que o próprio Mora afirma, quando critica abertamente a atitude pouco estóica com que o seu colega de desterro responde a essa condição de desterrado (BNP 21-52), ajuda a consolidar este corolário: “longe de tornar-se indiferente às correntes da epocha, integra-se em uma d’ellas, que é a decadente” (AM 216). Ao comprazer-se na indiferença, Reis integra-se na mesma corrente decadente cuja mentalidade artística, quer para um, quer para outro, corresponde a uma “mentalidade de onanistas” (AM 104). A respeito de prazeres sexuais, parece irrefutável, portanto, que haja mais dureza num estóico sem dureza do que num estóico ortodoxo.

É agora mais plausível a associação que propus entre píncaros e órgãos sexuais masculinos aquando da análise da ode “Não só quem nos odia ou nos inveja” (BNP 51-71r). Note-se aliás que, longe de ser um apontamento marginal na obra de Reis, a simpatia por píncaros é tão ambígua quanto frequente¹⁶³. Além dos “píncaros sem nada” cuja “fria

¹⁶³ É-o de tal modo que Campos não se abstém de fazer-lhe referência. É o caso da penúltima estrofe do poema “Dá-nos a Tua paz”, um poema sem atribuição aparente que Teresa Rita Lopes insere no *corpus* de Álvaro de Campos (embora Cleonice Berardinelli o exclua), no qual Campos se refere veladamente a Reis como um eremita perdido em píncaros gelados. Nessa estrofe, a apóstrofe ao deus cristão parece relevar de um interesse comum a cada um dos três heterónimos principais: “dá-nos, Senhor, a paz, Cristo ou Buda que sejas, / dá-nos a paz e admite / nos vales esquecidos dos pastores ignotos / nos píncaros de gelo dos eremitas perdidos, / Nas ruas transversais dos bairros afastados das cidades, / a paz que é dos que não conhecem e esquecem sem querer” (AdC+ 190). A referência a pastores ignotos, eremitas perdidos em píncaros de gelo e a quem quer que viva em bairros citadinos

liberdade” (RR 168) deseja nesta ode e além dos “irrespiráveis píncaros” (RR 66) a que, por sua vez, não deseja ser alçado na ode IV do Livro I, é importante referir, ainda no *corpus* da obra de Reis, um curto fragmento inacabado (BNP 52-8r) cuja fraca inteligibilidade é compensada tanto pela relevância das referências à brancura e à nudez na metáfora experimentada quanto pela possível relação entre tudo isso e a figura imaculada e virginal de Alberto Caeiro. Leia-se o fragmento: “Van fui, □ a via do Tonante / e o heracleu labor deitado n’agua // □ e a vestida / nivea nudez dos píncaros” (RR 211). Ainda que não seja possível fazer uma interpretação minimamente satisfatória destes quatro versos, é aceitável afirmar que a “vestida / nivea nudez dos píncaros” recupera de algum modo a natureza sexual do tópico. É-o, essencialmente, porque a antítese que é dada por uma nudez afinal vestida parece forçar a metáfora que resulta de atribuir nudez e brancura a píncaros, por sua vez, a metaforizar um corpo humano que se caracterize pela ocultação da “nivea nudez dos píncaros”.

Uma vez que Alberto Caeiro é, caracteristicamente, o heterónimo para que remete a ideia de brancura, ainda para mais assim associada à nudez de uma estátua (falarei disto com suficiente detalhe no capítulo 7), não é inteiramente surpreendente que, no mesmo documento, acima deste fragmento inacabado, haja três versos fragmentados que orientam a atenção necessariamente para a figura de Caeiro: “□ com furibundo / clangor ás septe portas / de Thebas mãe de Pindaro” (RR 209). Estes três versos são, muito possivelmente, a primeira tentativa, entretanto frustrada, da comparação encetada na última estrofe da ode “Joven morreste, porque regressaste,” (BNP 51-33v), datada de 23 de Novembro de 1918, entre Lisboa e as cidades em que viveram os mais famosos de entre os poetas antigos: “Egual des ti ás septe que contendem, / cidades por Homero, ou alcaica Lesbos, / ou heptapyla Thebas / Ogygia mãe de Pindaro” (RR 197). Esta ode é, na verdade, um treno inacabado de Caeiro, sendo aliás encabeçada pelo nome próprio do mestre (“A. Caeiro”), e constituirá, a par de uma ode escrita seis dias antes, a ode “Antes de ti era a Mãe Terra scrava” (também ela um treno inacabado de Caeiro), o ponto de partida do grande treno que é a ode XIV do Livro I, trabalhada no final de 1923. Para que se vejam as semelhanças, leiam-se os últimos versos da ode publicada em *Athena*, nos quais o interlocutor de Reis é a própria cidade de Lisboa: “(...) e tu, que Ulysses erigira, / tu, em teus septe montes, / orgulha-te materna, / igual, desde elle, ás septe que contendem / cidades por Homero, ou alcaica Lesbos, / ou heptapyla Thebas, / Ogygia mãe de Pindaro” (RR 71). Sendo assim inequívoco que os três versos fragmentados que aparecem antes do fragmento que estava a analisar fazem parte de um tentativa muito insípida de escrever um treno de Caeiro, há boas razões para pensar que há alguma relação entre desejar a “vestida / nivea nudez dos píncaros” (RR 211), como Reis

não é inocente: tratam-se de formas perifrásticas de designar Caeiro, Reis e Campos, os três que afinal merecem a admissão da paz solicitada pelo poeta.

parece desejar, e homenagear um amigo entretanto falecido. Essa relação é retomada, adiantando de chofre alguns dos argumentos que quero defender nos próximos capítulos, num dos vários apontamentos de Campos (BNP 71A-22r), nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, sobre a proximidade entre Caeiro e Reis:

É isto – este conceito tam fundamente negativo das coisas – que dá à poesia de Ricardo Reis aquella dureza, aquella frieza, que ninguem negará que tem, por mais que a admire; e quem a admira – pouca gente – é por essa mesma frieza, aliás, que a admira. Nisto, de resto, Caeiro e Reis são eguaes, com a diferença que Caeiro tem frieza sem dureza; que Caeiro, que é a infancia philosophica da attitude de Reis, tem a frieza de uma estatua ou de um pincaro nevado, e Reis tem a frieza de um bello tumulo ou de um maravilhoso rochedo sem sol nem onde haver musgos. (NR 130-131)

Adoptando a distinção de friezas aqui apresentada por Campos, é talvez possível defender que a dureza que a frieza de Reis tem a mais do que a frieza de Caeiro se deve justamente ao facto de Reis desejar “a fria liberdade / dos pincaros sem nada” (RR 168) que coincide afinal com a liberdade de Caeiro. Dizendo de outro modo, a frieza de Reis é a de Caeiro mais a dureza que advém de desejar (não se deve ignorar aqui a natureza sexual do desejo) a “frieza de uma estatua ou de um pincaro nevado” (NR 130) com que se define a frieza particular de Caeiro. Se a dureza da frieza de Reis se pode explicar por um desejo sexual não-satisfeito, é bem possível que seja por desejar a frieza de um defunto (a relação de Reis com Caeiro, em boa medida, é a relação de um discípulo com um mestre morto) que se pode compará-la à “frieza de um bello tumulo ou de um maravilhoso rochedo sem sol nem onde haver musgos” (NR 130-131). A dureza de cariz sexual e a dureza tumular não têm de ser, de resto, mutuamente exclusivas. É por este impulso necrófilo que se explica que a “nivea nudez dos pincaros” a que Reis aspira apareça anticlimaticamente “vestida” (RR 211) no fragmento a que aludi acima. A frieza de Reis é excessivamente dura, portanto, por um motivo duplo: o factor de endurecimento é um desejo que, direccionado para um morto (imagine-se o corpo do amado vestido no caixão), é simultaneamente sexual e mórbido.

Outro apontamento de Álvaro de Campos a considerar¹⁶⁴, para esta discussão particular, é aquele em que analisa, com o mesmo género de sarcasmo que emprega amiúde para falar da obra de Reis, os seis versos da ode VII do Livro I de Ricardo Reis. Leia-se primeiro a ode em causa:

Ponho na altiva mente o fixo exforço
Da altura, e á sorte deixo,

¹⁶⁴ Não consegui apurar a cota do espólio correspondente a este apontamento, publicado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966).

E a suas leis, o verso;
Que, quando é alto e regio o pensamento,
Subdita a phrase o busca
E o scravo rythmo o serve. (RR 67)

Ainda que não se perceba a que visam, as insinuações de Campos no apontamento que pretendo comentar são evidentes, centrando-se sobretudo na palavra “altura”, cujo sentido considera indecifrável e privado. Com efeito, não se percebe bem aquilo a que a palavra se pode referir, ao ler a ode, e não é fácil determinar de que é afinal o “fixo exforço” que Reis põe na “altiva mente”. À excepção da aliteração pela qual é possível supor que essa altura tem alguma coisa que ver com a altivez da mente do poeta e com uma das duas qualidades atribuídas ao pensamento no quarto verso, não parece haver muito a dizer. Numa primeira análise, a ode não parece sequer oferecer grandes problemas de interpretação: Reis está aparentemente a descrever um método de composição poética que consiste em pôr qualquer coisa com esforço na mente (talvez apenas um pensamento “alto e regio”), deixando que a “phrase” “subdita” espontaneamente o exprima no “scravo rythmo” que melhor servir a essa expressão. Aceitando o engodo das insinuações sarcásticas de Campos, é talvez possível pensar, no entanto, que os seis versos encerram outro género de lição, e que a teoria estética de que as palavras e os ritmos dos versos se subordinam ao pensamento que inicialmente os solicita seja apenas a camuflagem retórica de uma inconfidência qualquer. Leia-se então o que Álvaro de Campos tem a dizer:

O nosso Ricardo Reis teve uma inspiração feliz se é que ele usa inspiração, pelo menos por fora das explicações, quando reduziu a seis linhas a sua arte poética:

Não a arte poética, mas a sua. Que ele ponha na mente activa o esforço só da ‘altura’ (seja isso o que for), concedo, se bem que me pareça estreita uma poesia limitada ao pouco espaço que é próprio dos píncaros. Mas a relação entre a altura e os versos de um certo número de sílabas é-me mais velada. E, é curioso, o poema, salvo a história da altura, que é pessoal, e por isso fica com o Reis, que aliás a guarda para si, é cheio de verdade:

Que quando é alto e régio o pensamento,

Súbdita a frase o busca

E o escravo ritmo o serve.

Ressalvando que pensamento deve ser emoção, e, outra vez, a tal altura, é certo que, *concebida* fortemente a emoção, a frase que a define espontaneiza-se, e o ritmo que a traduz surge pela frase fora. Não concebo, porém, que as emoções, nem mesmo as do Reis, sejam universalmente obrigadas a odes sáficas ou alcaicas, e que o Reis, quer diga a

um rapaz que lhe não fuja, quer diga que tem pena de ter que morrer, o tenha forçosamente que fazer em frases súbditas que por duas vezes são mais compridas e por duas vezes mais curtas, e em ritmos escravos que não podem acompanhar as frases súbditas senão em dez sílabas para as duas primeiras, e em seis sílabas as duas segundas, num graduar de passo desconcertante para a emoção. (PIAI 389-390).

A parte final do apontamento de Campos insere-se numa discussão mais ampla sobre métrica, para a qual são úteis outros textos dos dois heterónimos, e não tem relevância para o argumento que estou a ensaiar senão pela curiosíssima opção de resumir os assuntos típicos de Reis a solicitações amorosas de índole homoerótica e a lamentos fúnebres, justamente as duas coisas que, como defendi atrás, surgem cindidas no desejo simultaneamente sexual e mórbido que justifica a dureza que distingue a frieza de Reis da de Caeiro. Assumindo que a opção de Campos não é inocente (o homoerotismo tímido e a obsessão com a morte são duas das principais características que Campos atribui a Reis nos vários apontamentos dedicados à sua poesia), parece-me importante lê-la como mais uma das diversas insinuações que pontuam tudo o que diz antes, especialmente no segundo parágrafo. Como antecipei, tais insinuações têm por objecto preferencial a palavra “altura”, e a insistência de Campos é tanta (refere-se a ela por três vezes, nesse segundo parágrafo, e ainda uma outra logo a seguir à citação) que é difícil ficar indiferente a ela.

Ora, sobre “a relação entre a altura e os versos de um certo número de sílabas” (a segunda das quatro insinuações alusivas à palavra “altura”), não haverá muito a dizer senão que afirmar que ela lhe é velada, como Campos afirma, parece servir o propósito de salientar a fraca relação entre as duas coisas. Ao indicar, logo de seguida, que concorda com a verdade com que a ode encerra “salvo a história da altura”, Campos parece legitimar esta hipótese. Em certa medida, Campos concorda com a tese desenvolvida no segundo terceto da ode, mesmo não compreendendo a ligação disso com o que é dito no primeiro. Por outras palavras, concede a teoria estética de Reis, de acordo com a qual a expressão linguística se acomoda espontaneamente ao pensamento original, concede igualmente, agora à luz do que afirma na primeira insinuação, que Reis se sujeite ao “esforço só da ‘altura’”, ainda que cometa o lapso (acidental ou propositado) de dizer que a mente é “activa” e não “altiva” e ainda que assuma que não sabe o que isso significa, mas não compreende o “que” que inicia o quarto verso e que, no fundo, serve para estabelecer o vínculo causal entre uma coisa e outra. Tanto a teoria geral de Reis como a descrição velada da sua aplicação prática são aceitáveis; o que não é aceitável, na perspectiva de Campos, é sugerir que tal prática poética obedece a essa teoria geral, podendo assim buscar a sua justificação nela, porque as ideias a que Reis dá expressão nas suas odes parecem “universalmente obrigadas a odes sáficas ou alcaicas”.

No contexto da discussão que me interessa, é menos importante a discordância de Campos do que as insinuações que faz. Note-se, por isso, que a terceira dessas insinuações

consiste essencialmente em acentuar o carácter privado da “história da altura”, que “é pessoal” e que, por sê-lo, “fica com o Reis, que aliás a guarda para si”, e que a quarta delas, depois da citação, dá a entender que tal história pertence ao domínio das emoções: “ressalvando que pensamento deve ser emoção, e, outra vez, a tal altura, é certo que (...)”. Regressando agora à primeira insinuação, é curioso que, à oração principal em que concede que Reis ponha na mente o esforço da altura, Campos faça subordinar precisamente uma oração subordinada concessiva. Campos concede, portanto, que talvez não devesse conceder que Reis faça o que faz. E concede-o porque lhe parece “estreita uma poesia limitada ao pouco espaço que é próprio dos píncaros”. É agora aparentemente inegável que, ao contrário do que vai afirmando, Campos tem uma intuição acerca da palavra “altura” que motiva todas as insinuações que faz: ela alude aos píncaros que Reis parece desejar de forma estranhamente obsessiva.

Lidas como proponho, estas insinuações de Campos confirmam a conotação erótica da obsessão de Reis com píncaros. O que Reis se esforça por fixar na mente, de modo a dar início ao poema, é a altura característica dos píncaros que deseja. A mente é “altiva”, de resto, porque povoada por um pensamento “alto e régio”, isto é, um pensamento que é alto porque tem por conteúdo, concedendo a metonímia, os próprios píncaros em que se verifica a altura, e um pensamento que é régio porque, assim inspirado pela altura dos píncaros, passa a poder ser buscado por frase súbditas e servido por ritmos escravos (é característico do que é régio ter ao seu serviço súbditos ou escravos). O estado de altivez em que Reis se encontra no momento da composição poética corresponde assim quer à inspiração que a possibilita, quer ao estado de excitação sexual em que consiste essa inspiração. Note-se, aliás, que esta ode em particular procede de uma “inspiração feliz”, de acordo com Campos. O que Reis faz, como Campos também não deixa de sugerir, é assim reduzir “a seis linhas a sua arte poética”: pensar na altura dos píncaros produz altura própria, e os versos são a consequência disso. Talvez seja agora mais fácil perceber por que motivo a “história da altura” diz respeito às emoções, de acordo com a quarta insinuação, e por que motivo, de acordo com a terceira, ela “é pessoal” e Reis a “guarda para si”. O carácter emotivo e íntimo dessa história explicam ainda, de resto, que Campos tenha necessidade de sublinhar que a arte poética contida nos seis versos é a de Reis e não a de outro poeta qualquer: “não a arte poética, mas a sua”.

Se a inspiração de Reis procede especificamente de pensar em píncaros, justificar a sua sensibilidade “estrondosamente rheumatica” com as “festas” que faz “à Musa”, como Campos estabelece noutra apontamento (BNP 71A-29r) igualmente pejado de insinuações de índole erótica, merece com certeza um comentário. Segundo Campos, Reis “faz festas à Musa, olhando para outro lado, pensando sei lá em quê” (NR 44). A ignorância pronunciada por Campos não é convincente, e, apesar de intimar ingenuamente a que “não pesquisemos” acerca daquilo em que Reis pensa, sabe exactamente do que se trata. Neste caso, prossegue o

texto afirmando que “nas festas de Ricardo Reis não ha foguetes, porque a ode alcaica foi sempre uma pessoa sossegada” (NR 44). Que as festas feitas à Musa dispensem foguetes e envolvam afinal “uma pessoa sossegada” é talvez suficiente para ligar o onanismo implícito na passagem ao impulso simultaneamente erótico e tumular de Reis, tal como apresentado anteriormente. Não por acaso, Campos continua o apontamento dissertando sobre a obsessão de Reis com a morte (na opinião de Campos, é possível concluir da sua “philosophia intima” que “elle não espera nada da vida senão vinho e morte”, que “este contemplar calmo e quase affectivo da esperança da mortalidade absoluta tem qualquer coisa de já morto” e que Reis “trata a mortalidade como se fosse a immortalidade e tem uma fé simples e confiante em coisa nenhuma”), ligando-a quase imperceptivelmente ao homoerotismo quando alude ao mesmo passo da ode XII do Livro I sobre o qual fala numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* e o qual documenta a inclinação homoerótica de Reis (BNP 71A-29r):

Os fakirs concentravam-se fitando um ponto qualquer sem importancia; mas não se poderiam concentrar se fitassem o espaço despido. O Ricardo Reis consegue este faquirismo da sensibilidade; fita o Nada, sorri, e pede vinho. De vez em quando vira-se para o terceiro lado e pede que o coroem de rosas. Nos intervalos vira-se para o terceiro lado e diz “Chloe”. Esta Chloe, que ás vezes descamba em Lydia, é pranteada na ode do Livro I com um adjectivo no masculino. (NR 44)

É, desde logo, no mínimo suspeito que, para ilustrar a “fé simples e confiante em coisa nenhuma” de Reis, Campos opte por compará-lo a um *fakir* que olhasse concentrado para um “espaço despido”. Este “espaço despido” para que Reis olha corresponde ao “outro lado” para que olha quando “faz festas à Musa (...) pensando sei lá em quê”, e deve ser entendido à luz do que é dito logo de seguida. Assumindo que a Musa a que se faz festas seria o primeiro lado para o qual se olharia na altura de fazer-lhe festas e que o segundo lado é esse “outro lado” a que corresponde o “espaço despido” ou o Nada que, uma vez fitado, se substitui à Musa no olhar daquele que lhe faz festas, “o terceiro lado” para o qual se vira pedindo “que o coroem de rosas” ou dizendo “Chloe”, como Campos refere, há-de equivaler àquilo em que pensa no momento de fazer “festas à Musa, olhando para outro lado”. Como se percebe pelo final da passagem citada, o que há no terceiro lado para o qual Reis se vira é uma figura masculina cujo pranto é dissimulado através do pranto falsamente dedicado a uma cortesã.

Na continuação do apontamento, Campos insiste na relação entre o aspecto mórbido da obra de Reis e o homoerotismo velado da mesma. Ao contrário de Caeiro, que “encara a morte como uma creança que ouviu falar d’ella”, Reis encara-a então “como um velho que a tem á porta”; embora nenhum dos dois acredite na imortalidade, “Caeiro não acredita porque não pensa, e Ricardo Reis não acredita porque não acredita em nada”, razão pela qual “a leitura de Caeiro, com mortalidade e tudo, anima e estimula como o sol e o ceu” e “a leitura

de Ricardo Reis desanima e desconsola”. Ainda que lhe aceite a beleza, Campos considera a obra de Reis bela “como um bello cemitério”, de um belo que “quanto mais belo mais nos afflige” e revela que “por baixo, por contraste com a propria belleza, sente-se, como uma presença carnal às avessas, a realidade imaginavel do Nada” (NR 45)¹⁶⁵. Ora, comparar a beleza dos versos de Reis com a beleza de um cemitério por baixo do qual se sente a “presença carnal às avessas” da “realidade imaginavel do Nada” não é senão sugerir que tal beleza encobre um defunto. Se o Nada que Reis fita em vez de fitar a Musa à qual faz festas corresponde à “realidade imaginavel” de uma qualquer “presença carnal às avessas”, isto é, ao “espaço despido” que fica no lugar daquele que, depois de morto, só possui realidade ou carnalidade na imaginação ou às avessas, virar-se para o terceiro lado, no momento de fitar esse Nada, equivale a pensar numa figura masculina capaz de suscitar o pranto, como sugerido acima, porque equivale a pensar num homem que morreu.

A felicidade a que Reis aspira, expressa exemplarmente pelo desejo da “fria liberdade / dos pincaros sem nada” (RR 168), corresponde evidentemente, e antes de qualquer outra coisa, à felicidade do desterrado que, numa época em que a felicidade antiga é inacessível, se compraz na vida solitária de eremita. Tal forma de vida, pelo que fui dizendo, requer um culto da indiferença que, se levado ao limite, aproxima o eremita da liberdade que caracteriza os deuses ou os mortos. Ainda que a felicidade ilusória que Reis pretende obter possa decorrer da simulação da liberdade a que também não tem acesso, e que fingir-se de morto, aquilo que aparentemente resulta da sua indiferença, possa simplesmente corresponder a uma determinada libertação espiritual, é preciso lembrar que, de acordo com a explicação dos motivos que conduzem Ricardo Reis ao seu “epicurismo triste” (PR 280) no texto atribuído ao seu irmão (BNP 21-110r), a liberdade e a felicidade não podiam ser obtidas por razões diferentes. Enquanto a liberdade é inacessível por uma questão estritamente religiosa (o não poder não conceber os deuses e o Destino como os responsáveis pelos fenómenos físicos), a felicidade é-o porque, sendo inerente a uma época morta, não pode obtê-la quem nasceu numa época póstuma. Fingir-se de morto, enquanto método artificial de produção de felicidade, é, pois, muito mais do que comportar-se como um eremita em quem ninguém repara e que, trocando a comunidade pelos pincaros, vive em total indiferença; é reviver, ainda que pela ilusão do fingimento, na época morta em que a felicidade era possível e, mais concretamente, visitar os mortos que a podiam providenciar.

¹⁶⁵ Note-se, a reforçar a morbidez e o desânimo pelos quais Reis se destaca de Caeiro, na opinião de Campos, o contraste que existe (não por acaso associado, uma vez mais, à imagem de “pincaros sem nada” [BNP 51-71r]) entre a ideia do Nada que sobressai da obra de Reis e a mesma ideia na obra de Caeiro: “Nada me consola de não ter estado em Lisboa nesse dia [o dia em que Caeiro morreu], a não ser aquela consolação que pensar no meu mestre Caeiro espontâneamente me dá. Ninguém é inconsolável ao pé da memória de Caeiro, ou dos seus versos; e a própria ideia do nada – a mais pavorosa de tódas se se pensa com a sensibilidade – tem, na obra e na recordação do meu mestre querido, qualquer cousa de luminoso e alto, como o sol sôbre as neves dos pincaros inatingíveis” (NR 99).

O epicurismo de Reis é triste, no que diz agora respeito, especificamente, à busca da felicidade, porque o objecto dessa felicidade está morto. Se a tristeza advém de sabê-lo morto, o epicurismo resulta de não poder deixar de desejá-lo. Fingir-se de morto é também fingir a companhia e a intimidade dos mortos. Nesse fingimento, há o estoicismo de aceitá-los mortos e, portanto, ausentes, e o epicurismo de fingi-los vivos e presentes. Dizendo de forma mais clara, a filosofia prática simultaneamente estóica e epicurista de Reis é, pelo menos a propósito da felicidade que não pode obter, o resultado de, não podendo estar na companhia de Caeiro, ter aprendido a forjá-la. Assim se percebe a relação entre o exercício da amizade (uma amizade algo descontente, tal como descrita na ode “Não quero a fama, que comigo a teem” (BNP 119-8r), à qual Reis parece associar a verdadeira virtude e na busca da qual parece colocar todos os seus esforços) e as práticas solitárias daquele que pensa persistentemente em píncaros. O onanismo é a única prática sexual a que um “epicurista triste” (PR 280) ou um “stoico sem dureza” (RR 164) pode dedicar-se, e a noção de amizade implícita na conduta de Reis é a amizade dos píncaros que sobra a quem não pode ter diante de si o objecto do seu amor senão pensando nele. Creio que é dessa noção privada de amizade que trata, tão veladamente como em outras odes, a seguinte ode incompleta (BNP 51-101a):

Sob o jugo essencial e □
De Saturno, e de Jupiter seu filho,
 Não vale que com Marte
 Me aborreçam os momentos.
Calmamente, solemne passageiro,
Dado às cousas e á minha vida propria,
 Procuro, não nos astros
 Mas em mim mesmo um amigo.
E alheio a quanto sob os ceus distantes
Troa e anuvia a placidez das cousas,
 Pertença-me em segredo
 Perante a Natureza. (RR 205-206)

A fim de reforçar a torção que é preciso dar à leitura das odes de Reis de modo a transigir com o argumento que acabo de expor, permita-se que conclua apontando para um passo do poema *Antinous* no qual Pessoa põe o Imperador Adriano precisamente a fazer festas à Musa enquanto olha para outro lado e pensa noutra coisa. Que Pessoa o tenha deliberado indica, a meu ver, que é admissível que tenha posto Reis a fazer o mesmo, sobretudo na sua obra adulta, e, mais ainda do que isso, que o lamento fúnebre em que consiste esse longo poema em inglês (ao qual voltarei no capítulo 7) seja talvez a melhor descrição do “epicurismo triste” que estive a caracterizar nos últimos capítulos. Leiam-se os

onze versos que importam:

Even as he thinks, the lust that is no more
Than a memory of lust revives and takes
His senses by the hand, his felt flesh wakes,
And all becomes again what 'twas before.
The dead body on the bed starts up and lives
And comes to lie with him, close, closer, and
A creeping love-wise and invisible hand
At every body-entrace to his lust
Whispers caresses which flit off yet just
Remain enough to bleed his last nerve's strand,
O sweet and cruel Parthian fugitives! (PI-I 43)

Fazendo um determinado uso do pensamento, Adriano readquire o apetite sexual que não era já senão uma memória do que fora. Nesse estado de excitação, tudo volta a ser como antes, e Adriano imagina o cadáver de Antínoo a reerguer-se, a vir deitar-se junto a si e a acariciá-lo. A actividade masturbatória que, de modo mais ou menos explícito, acompanha a reunião imaginada dos dois amantes, e que Adriano tratará de sublimar na actividade de estatuário a que se consagrará depois, reflecte exemplarmente a atitude inconsequente que subjaz à filosofia prática de Reis. A noção de amizade que Reis tem em mente, e que prefere a qualquer outra coisa, é assim equivalente ao amor homoerótico, pederástico e imaginado que se manifesta neste poema (a dada altura, essa singularidade é dada pela ideia de um “friendlier love that fills the other's dearth” [PI-I 44] instilado por Antínoo), e o assunto central da sua poesia é, como se verá no que resta desta tese, o jovem amado cuja morte a inspirou e orientou.

Capítulo 5

O Essencial é Saber Ver

I. Abrir os Olhos

A poesia adulta de Reis, como ficou demonstrado sobretudo nos capítulos 3 e 4, acusa um tom manifestamente elegíaco. Desse tom não se segue uma nota de azedume, o rancor característico dos que não podem recuperar o que perderam ou a indiferença estritamente estóica com que se desdenha orgulhosamente de pertencer a um passado melhor. Há na elegia contínua que é a poesia de Reis, a par do suave carpido que a tematiza, uma ternura que é preciso compreender. Como sugeri no final do capítulo anterior, essa ternura não é indissociável da figura de Alberto Caeiro. O que se segue agora é a tentativa de demonstrar que as ideias controversas que apresentei a esse respeito são plenamente justificáveis e que tal ternura é o dínamo fundamental da figura discipular de Reis.

Há, pelo menos, dois textos de Pessoa que fazem supor quer a autonomia, quer a precedência de Ricardo Reis em relação aos restantes heterónimos. Num deles (BNP 21-109), curiosamente datado de 1 de Fevereiro de 1914, Pessoa faz nascer o heterónimo dentro da sua alma “no dia 28 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite”, e explica-lhe a génese pela reacção instintiva à “discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna” que alegadamente ouvira no dia anterior. Tal reacção consumir-se-ia, segundo o que é dito logo de seguida, numa “teoria neo-clássica”, desenvolvida “segundo princípios que não adopto nem aceito”, que representasse uma reacção “contra duas correntes – tanto contra o romantismo moderno, como contra o neo-classicismo à Maurras” (PR 278). Embora não admita a veracidade das datas e sugira que o texto é do final de 1914, Richard Zenith defende que ele integra o conjunto das primeiras prosas de Reis (Zenith, 2014: 35-37), ao qual pertenceriam quer uma série de três textos sobre Maurras e sobre uma ideia de disciplina pela ciência (BNP 52A-9r; BNP 144D2-34; BNP 144D2-55v), quer o estudo mencionado no final do capítulo anterior acerca da relação entre a arte moderna e a masturbação (BNP 52A-40). A relação entre estes textos e o texto da génese de Reis a que aludi acima parece-me inequívoca, dada a explicação dessa génese incidir na necessidade de contrariar quer o neo-classicismo de Maurras, quer os excessos da arte moderna. Mesmo que não sejam do início de 1914, como Zenith defende, e a criação de Reis não preceda a dos outros heterónimos, dão certamente conta de qualquer movimento inicial razoavelmente autónomo.

Se, nesta descrição genésica, Reis procede de um esforço teórico reactivo, na famosíssima carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro resulta primordialmente de um capricho de Pessoa, logo em 1912, o qual o teria levado a tentar

escrever “uns poemas de índole pagã” (C-II 342). Em qualquer destes dois relatos, Reis parece ter uma agenda própria, e não aparece a Pessoa como discípulo de ninguém. Talvez por isso, desapareceu tão rapidamente como apareceu. Se admitirmos as datas do primeiro texto (BNP 21-109), e se o entendermos como uma breve nota biográfica de Reis, a vida que se justifica pela necessidade de erguer uma teoria neo-clássica contrária ao neoclassicismo de Maurras não durou mais de quatro dias: entre o dia 28 de Janeiro (ou 29, como Pessoa também pondera) em que Reis teria nascido e o dia 1 de Fevereiro em que o texto alegadamente é escrito. É que, como conclusão desse texto, depois de um espaço deixado em branco certamente para acrescentar outras informações, Pessoa sugere que Reis, tendo realizado exactamente aquilo que lhe competia, morrera tão subitamente como nascera: “Tinha feito tudo o que me era agradável que fizesse. O Dr. Ricardo Reis morre onde nasceu, em minha alma. Isto [...] é o seu solene enterro” (PR 279). Na carta a Adolfo Casais Monteiro, o destino desse Ricardo Reis prematuro, a quem caberia a elaboração de certos poemas pagãos, não é diferente. Como é explicado logo de seguida na carta, a tentativa de escrever esses poemas pagãos é rapidamente abandonada, e Pessoa não terá vislumbrado senão “um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo” (C-II 342).

Que Ricardo Reis lhe tenha aparecido assim precocemente, numa “penumbra mal urdida” (C-II 342), foi coisa de que Pessoa só se apercebeu, evidentemente, depois do aparecimento triunfal de Alberto Caeiro. A implicação disto parece-me relativamente clara: sem a figura orientadora de Caeiro, Reis não tinha modo de fixação. Ao explicar a Casais Monteiro como, depois de descoberto Caeiro, tratou de “lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos”, Pessoa afirma que pôde arrancar “do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente”, descobrir-lhe “o nome” e ajustá-lo “a si mesmo” porque “nessa altura já o *via*” (C-II 343). De acordo com esta explicação, a descoberta de Ricardo Reis dependeu de uma aquisição de natureza visual: Caeiro tornou visível a Pessoa o Reis que antes apenas podia vislumbrar. Como se perceberá de seguida, passar a ver nitidamente o que antes via com dificuldades será também o efeito que Caeiro produzirá no próprio Reis.

Numa das *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-24r a 26r), Campos começa por descrever Caeiro como um “mestre de toda a gente com capacidade para ter mestre” (NR 100), destaca-lhe as competências psicagógicas declarando que “não havia pessoa que se acercasse de Caeiro, que fallasse com elle, que tivesse a oportunidade physica de conviver com o seu espirito, que não viesse outro d’essa unica Roma de onde se não voltava como se ia” (NR 100-101), e detém-se especificamente a explicar de que modo o contacto com esta figura socrática modificara decisivamente Reis, Mora, Campos e o próprio Pessoa. António Mora, por exemplo, era “uma sombra com veleidades especulativas” e “passava a vida a mastigar Kant e tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido”, antes de conhecer Caeiro. Ao conhecê-lo, “encontrou a verdade” por que porfiava e pôde

reduzir “os pensamentos instintivos de Caeiro” a um “systema” e a uma “verdade logica”. A passagem do que era instintivo em Caeiro a um sistema filosófico é ainda explicada por Campos em termos psicológicos: Caeiro deu a Mora “a alma que elle não tinha; poz dentro do Mora peripherico, que elle sempre tinha sido, um Mora central” (NR 102).

A descrição de um Mora com outro Mora dentro dele é idêntica a uma conhecida definição de Álvaro de Campos: “Álvaro de Campos define-se excelentemente como sendo um Walt Whitman com um poeta grego no seu interior” (PIA 189)¹⁶⁶. Relacionando esta definição com aquilo que Campos diz, na nota que estou a comentar (BNP 71A-24r a 26r), acerca dos efeitos que Caeiro produziu em si, percebemos que o poeta grego que há dentro dele foi lá posto pelo mestre. Com efeito, Campos “era uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma”, antes de conhecer Caeiro. Após o contacto com Caeiro, aproximou-se verdadeiramente de si: “logo que conheci Caeiro, verifiquei-me. (...) E de ahi em diante, por mal ou por bem, tenho sido eu” (NR 102). Deixar de ser uma máquina nervosa para passar a ser Campos, como deixar de ser uma criatura especulativa para passar a ser Mora, depende, pois, de qualquer coisa íntima em que se passa a reparar. Noutra das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-46r a 49r), Campos volta a falar especificamente do efeito que sentiu ao conhecer Caeiro: embora não tenha deixado de “ver a apparencia das cousas, a sua artificialidade divina ou humana”, passou a vê-las, “ao mesmo tempo, na alma material da sua matéria”. Esta nova capacidade visual¹⁶⁷ produziu em Campos uma libertação que, como se percebe pelo que é dito logo de seguida, consiste em passar a possuir no seu íntimo um determinado segredo: “De então em diante eu era como um d’aqueles Rosa-Cruz, de quem resa a lenda ou a verdade, que, semelhantes por fóra a todos os humanos, (...) teem comsigo o segredo do Universo e sabem sempre onde está ‘a porta de fuga’ e a magia da essenciação” (NR 106). Tanto Mora como Campos passam a reparar, portanto, numa verdade interior perfeitamente definida e coincidente com a alma que lhes faltava.

O caso de Fernando Pessoa não é muito diferente. Conhecer Caeiro permitiu-lhe escrever os seis poemas de “Chuva Oblíqua”, aquilo que representa, no entender de Campos, o que há “de mais realmente Fernando Pessoa, de mais intimamente Fernando Pessoa”. Para Campos, Pessoa “era incapaz de arrancar aqueles extraordinários poemas do seu mundo

¹⁶⁶ A definição surge num texto em inglês publicado pela primeira vez na revista *Tricórnio*, a 15 de Novembro de 1952, cujo original não consta do espólio de Pessoa, e que Richard Zenith decide juntar a outro texto em inglês intitulado “The Portuguese Sensacionists” (BNP 20-113r), interpretando-o, portanto, como um de dois trechos de um eventual prefácio a uma antologia sensacionista. Reproduzo no corpo do texto a tradução de Richard Zenith.

¹⁶⁷ Note-se que, num projecto de uma publicação estruturada em cinco partes e intitulada “Ficções do Interlúdio”, no qual a primeira parte corresponde à poesia completa de Caeiro, prefaciada pelos parentes e por Reis, e às *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, a segunda parte é composta pela poesia de Reis e pelos “Poemas antes de Acordar” (SEOI 277) de Campos. Esta designação da poesia anterior ao contacto com Caeiro encoraja a conceber a mudança que se originou em Campos como uma questão essencialmente visual.

interior se não tivesse conhecido Caeiro”. O acesso à própria intimidade, como nos casos de Campos e Mora, é assim o resultado mais visível desse contacto providencial. A “febre” ou o “abalo espiritual” que resultou de ouvir ler *O Guardador de Rebanhos* voltou-o para o seu interior, passando a poder fazer, como Campos explica no final da nota, “a verdadeira photographia da propria alma”. Passar a poder fotografar a alma é exactamente o mesmo que passar a poder reparar nela, que é aquilo que acontece com Mora e Campos. Se assim é, a principal diferença está no facto de, no caso de Pessoa, o acesso à intimidade não ser duradouro: “num momento, num unico momento, consegui ter a sua individualidade – a que não tivera antes nem poderá tornar a ter, porque a não tem” (NR 103). Apesar desta diferença, passar a reparar no segredo interior em que consiste uma alma é, em qualquer dos três casos, idêntico a passar a ter individualidade. Caeiro produz assim o mesmo tipo de efeitos que Cristo possui, de acordo com Oscar Wilde em *De Profundis*: “É exactamente como uma obra de arte. Na verdade, não nos ensina nada, mas, ao sermos levados à sua presença, tornamo-nos algo” (Wilde, 2003: 1037)¹⁶⁸.

Uma vez que o contacto com Caeiro faz ainda com que Pessoa tenha “sem demora a reacção á Grande Vaccina – a vaccina contra a estupidez dos intelligentes” (NR 103), é possível fazer uma série de asserções: que 1) é estúpida toda a criatura que, apesar de inteligente o suficiente para possuir a “capacidade para ter mestre” (NR 100), não repara na sua própria alma; que 2) o contacto com Caeiro força todos os estúpidos deste género a reparar na própria alma; que 3) os estúpidos que assim são forçados a reparar na própria alma passam a ser uma criatura dual constituída pelo corpo que já tinham somado à alma em que passam a reparar; que 4) passar a reparar na própria alma tem como consequência adquirir individualidade; e que 5) só é individual a criatura em que houver uma dualidade constituída por um corpo igual a tantos outros, ao qual se soma uma alma única que lhe direcione o olhar para si própria. Visto que, de acordo com a segunda asserção, é o contacto com Caeiro que força a reparar na própria alma e visto que, de acordo com a quinta asserção, a individualidade de cada criatura consiste na dualidade formada por um corpo direccionado para uma alma, não seria absurdo sugerir que a alma na qual reparam todos os seus discípulos coincide com o próprio Caeiro. Creio que é precisamente isso que pode deprender-se daquilo que Pessoa diz acerca da influência decisiva de Caeiro na origem do movimento neo-pagão português, na segunda parte de um texto intitulado “Programa do

¹⁶⁸ É também este género de consequência provocada pelo contacto com Caeiro que é descrito num texto assinado por Frederico Reis (BNP 14⁶-3r a 17r): “Mas não ha duvida que Alberto Caeiro despertou tanto em R[icardo] Reis como em Alv[aro] de Campos a poesia que eles continham em si. Alb[erto] C[aeir]o não é um chefe de escola, pois, visto que os seus “discípulos” o não seguem. Caeiro é um fecundamento de alma, um libertador de inspirações, um individualista. É outra cousa, muito maior, muito mais alta e nobre, e muito mais alto colloca o Mestre jovem e glorioso. O effeito da obra de Caeiro sobre R[icardo] Reis e Alv[aro] de Campos foi o de uma paysagem totalmente nova que contemplassem, que lhes despertasse as almas, mas a cada um a sua, a cada um segundo as suas tendencias e faculdades” (SEOI 57).

periodico de Caeiro, R. Reis, etc.” (BNP 87-91v) que parece servir de introdução a *O Guardador de Rebanhos*:

Ha quinze annos encontravam-se em Lisboa os trez colaboradores d’esta revista e um outro individuo ainda, poeta, hoje desviado infelizmente para attitudes febris mysticas, e ebrias de desequilibrio; não importa, porém – elles quatro encontravam-se em Lisboa ha quatro annos. Em todos nós havia uma ancia – febril ainda – de encontrar aquillo que em nós commumente havia, mas que era palpavelmente inimigo de tudo quanto nos cercava, desde a arte até à vida. Talvez o convivio despertasse finalmente no maior de todos quatro, emfim, o sentido da nova orientação a dar ao conceito do Universo. Um anno depois Alberto Caeiro leu-nos a serie de poemas que veem publicados adeante, e que formam o grande primeiro passo para o nosso fim. Essa obra que singelamente segue é um marco milliarario – ver-se-ha depois – do pensamento humano. Pasma-se de que hoje, entre esta gente que nos cerca, fosse possivel ir assim reatar o fio da tradição grega perdida. Alberto Caeiro é o maior de todos os poetas contemporaneos, dizemos só isto, porque seria talvez excessivo, posto que verdadeiro, dizer mais. O Guardador de Rebanhos foi para todos nós qualquer cousa como para um geographo sonhador da Renascença deveria ser a descoberta da America, se elle pudesse bem medir o que de alli resultaria. Nós medimos bem, e logo, o que era a obra que Elle nos lêra. Elle conseguira livrar-se de tudo quanto constitue a alma que o christianismo nos fez, regressou a um christianismo primitivo, mais pagão do que outra cousa, e, assim, encontrou outra vez a Natureza, ha dois mil annos perdida da intelligencia dos homens. Com o Guardador de Rebanhos o espírito humano fez a cousa mais importante que ha dois mil annos tem feito, regressou ao seu Lar, de um golpe que eliminou todas as camadas de degenerescencia que Roma e a Judéa nos puzeram. Ha ainda filamentos de sentimentalidade christã n’essa obra; mas o essencial era descobrir o sentimento naturalista, e isso ficou feito, de uma vez para sempre. O naturalismo appareceu sob uma forma renovada e original. D’oravante todas as difficuldades eram secundarias. O corpo do nosso intuito tinha já alma. (AM 142-143)

Ao contrário do que possa parecer, a sugestão de que cada um dos discípulos de Caeiro não é senão um corpo ao qual corresponde, enquanto alma que lhe oriente o intuito, o próprio Caeiro em quem reparam não implica que todos os discípulos sejam necessariamente iguais. Noutra das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* publicada no número 30 da revista *presença*, Campos declara o seguinte: “o Ricardo Reis é um pagão por carácter, o António Mora é um pagão por intelligência, eu sou um pagão por revolta, isto é, por temperamento. Em Caeiro não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação” (NR 96). Não obstante cada um dos discípulos de Caeiro passar a ser pagão por passar a reparar numa alma na qual o paganismo se encontra consubstanciado,

não passariam a ser pagãos do mesmo modo: o paganismo adquirido por Reis modifica-lhe o carácter, o de Mora modifica-lhe a inteligência e o de Campos modifica-lhe o temperamento. De acordo com esta leitura, Mora seria o Mora periférico que já era antes de conhecer Caeiro mais o próprio Caeiro que entretanto ficou dentro de si; Campos seria um Walt Whitman ou uma máquina nervosa mais um Caeiro lá dentro; e a febre durante a qual Pessoa conseguiu ter a individualidade que não tivera até então e não voltaria a ter persistiu enquanto Caeiro, permanecendo no interior de Pessoa, coincidiu com a alma que por um momento pôde fotografar.

Apesar de acreditar que a ideia de que Caeiro corresponde à alma de cada um dos seus discípulos é defensável¹⁶⁹, defendê-la implicaria desviar-me daquilo que importa realmente analisar, a saber, a relação entre o mestre e o discípulo primogénito. Ora, o efeito que Caeiro produz em todos os outros discípulos, o de passarem a reparar na própria alma e, conseqüentemente, adquirirem uma determinada individualidade, regista-se igualmente em Reis. À semelhança do que acontece na passagem da carta de 13 de Janeiro de 1935 a Casais Monteiro, na qual Pessoa afirma que arrancou do seu “falso paganismo o Ricardo Reis latente” (C-II 343), Campos lembra, de novo na nota em que enumera os efeitos produzidos por Caeiro nos seus discípulos (BNP 71A-24r a 26r), que “o Ricardo Reis era um pagão latente” (NR 101) antes de conhecer Alberto Caeiro. O estado de latência em que Reis se encontrava é assim concomitante com o falso paganismo que já possuía antes de conhecer Caeiro, mas cuja falsidade só viria a ficar evidente depois disso.

Como Campos explica de imediato, Reis era um pagão latente, e, portanto, um pagão falso, porque se encontrava “desentendido da vida moderna e desentendido daquela vida antiga, onde deveria ter nascido”, justamente o problema de inadequação sobre o qual incidiu o capítulo 4. Estendendo a explicação, Campos acrescenta que Reis se encontrava “desentendido da vida moderna porque a sua inteligência era de tipo e qualidade diferente” e que se encontrava “desentendido da vida antiga porque não a podia sentir, pois se não sente o que não está aqui”. Afastando-o da vida moderna por não lhe ser adequada, a sensibilidade pagã de Reis não lhe seria útil senão na presença da vida antiga, e foi isso que Caeiro lhe concedeu: “Caeiro, reconstrutor do Paganismo, ou, melhor, fundador dele no que eterno, trouxe-lhe a matéria de sensibilidade que lhe faltava. E Ricardo Reis encontrou-se o pagão que já era antes de se encontrar” (NR 101). A materialização da vida pagã antiga na obra de Caeiro permitiu então a Reis entender-se com essa vida antiga para a qual possuía inclinação. Ao passar a senti-la por intermédio de Caeiro, despertou da latência em que se encontrava precisamente por possuir uma sensibilidade inadequada à época em que nascera, e verificou a falsidade em que até então existira. Assim como acontece com os restantes

¹⁶⁹ Uma boa forma de começar a defesa desta ideia seria lembrar que Campos, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-20r), descreve o mestre como o “descobridor das nossas almas, colonizadas depois por nós” (NR 129)

discípulos, Caeiro parece promover em Reis uma descoberta interior qualquer (neste caso, a descoberta do seu paganismo verdadeiro) e encaminhá-lo para a individualidade. A individualidade assim adquirida é sinalizada, como se percebe pelo que é dito por Campos logo de seguida, por duas mudanças relevantes, uma de natureza artística e a outra de natureza fisiológica ou sexual:

Antes de conhecer Caeiro, Ricardo Reis não escrevera um unico verso, e quando conheceu Caeiro tinha já vinte e cinco annos. Desde que conheceu Caeiro, e lhe ouviu o Guardador de Rebanhos, Ricardo Reis começou a saber que era organicamente poeta. Dizem alguns physiologistas que é possível a mudança de sexo. Não sei se é verdade, porque não sei se alguma coisa é “verdade”. Mas o certo é que Ricardo Reis deixou de ser mulher para ser homem, ou deixou de ser homem para ser mulher – como se preferir – quando teve esse contacto com Caeiro. (NR 101-102)

Sobre esta mudança de natureza sexual, direi mais no capítulo 7, sobretudo no momento discutir a relação de Reis com a sua Musa. Para já, interessa-me principalmente a ideia de que descobrir um paganismo verdadeiro dentro de si ou, nos mesmos termos de antes, passar a reparar na sua própria alma pagã, conduz à perda da mudez. Ora, se Reis “é um pagão por carácter” (NR 96), como mostrei atrás, passar a reparar na própria alma pagã provoca, acima de tudo, uma mudança de carácter. Essa mudança de carácter acontece então no momento em que, ao contactar com o paganismo consubstanciado na obra de Caeiro ou no próprio Caeiro, passa a ter ao seu dispor a matéria pagã que lhe permite dar uso à sensibilidade pagã para a qual não tinha função antes. Significa isto que a obra de Caeiro, ou o próprio Caeiro, se constitui como o primeiro objecto, no mundo moderno, a revelar-se adequado à sensibilidade antiga que Reis possui. Enquanto tal, Caeiro mostra a Reis como usar a sensibilidade pagã que lhe era congénita. Dado que a sensibilidade pagã de Reis se caracteriza essencialmente por uma determinada maneira de ver o mundo, como explicado no capítulo 3, é possível concluir que Caeiro, enquanto revelador dessa sensibilidade, ensina Reis a ver de modo pagão. Esse modo pagão de ver o mundo, como também expliquei no capítulo 3, consiste sobretudo em vê-lo objectivamente, em ver cada objecto perfeitamente delimitado do objecto que lhe é contíguo e cada acontecimento delimitado das suas causas. Se Caeiro é o paganismo, como ficou estabelecido, e a essência do paganismo reside no objectivismo absoluto actualizado por Caeiro, como mostrarei adiante, Reis despertou do estado de latência em que se encontrava e trocou o falso paganismo por um verdadeiro no momento em que, tendo diante de si uma alma na qual se consubstancia esse objectivismo absoluto, passou a ver o mundo através dessa lente objectivista.

A influência de Caeiro em Reis, como aquela que produziu no próprio Pessoa ao permitir-lhe ver nitidamente a figura de Ricardo Reis que já havia dentro de si, traduz-se

assim numa lição de natureza visual. Um dos testemunhos mais importantes desta lição é o efeito que a conversa entre Caeiro, Pessoa, Campos e Mora sobre o conceito de Realidade, tal como contada por Campos numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-41r a 45r), produziu em Ricardo Reis. Diz Campos que Reis, que não participa na conversa, a escutou com a atenção posta não naquilo que Caeiro dizia mas em “qualquer resultado longínquo, qualquer echo algures, d’essas palavras” (NR 107). Como Campos viria a perceber depois de ler a poesia de Reis, as palavras de Caeiro tinham então devolvido a iluminação à religião pagã que lhe era instintiva:

Depois de ler o que Reis escreveu percebi. Nascia o sol contra as cornijas dos velhos templos, e sahia sangue do sacrificio secco dos haruspices naquella alma. Em qualquer incarnation anterior – vida ou metaphora – os deuses antigos haviam sido uma realidade para aquelle ser; e elle via-os agora de novo, revelados por esta creança crescida, e conhecia que lhe eram verdadeiros. A seu modo, Ricardo Reis acordava tambem. (NR 107)

Tal como a claridade matutina desvenda o que o breu nocturno oculta, Caeiro revela a Reis o paganismo que já possuía mas que, não podendo vê-lo, não podia conceber como verdadeiro. De acordo com esta passagem, Caeiro é a manhã que vem despertar Reis da escuridão do sono em que se encontrava e cuja luz permite ver os deuses pagãos que, de algum modo, faziam parte do seu passado. Uma vez que aquilo que Caeiro ensina a Reis, como estipulado atrás, é a ver objectivamente, é talvez possível sugerir que Reis não poderia voltar a ver os deuses pagãos enquanto não adquirisse as ferramentas visuais com que eles podem, de facto, ser vistos; apesar de instintivo, o paganismo de Reis era falso enquanto não visualizado objectivamente. A existência prévia de um paganismo que só passa a ver depois do contacto com Caeiro faz com que, aliás, Caeiro esteja para Reis como Sócrates está para os seus interlocutores, acordando-o como que por um processo de anamnese para qualquer coisa que já havia dentro de si. Como se pode ler noutro pequeno apontamento (BNP 71A-46r), esse paganismo era, de facto, uma memória a que Reis não tinha acesso e passou a ter: “toda a antiga civilização pagan, que para Caeiro era o proprio sangue da alma, era, e é, para Reis uma memoria querida da infancia – uma educação que se entranha no ser” (NR 105).

O paganismo latente que Reis possuía antes de conhecer Caeiro, e que haveria de tornar manifesto no momento em que lhe pôde juntar a sensibilidade objectivista que resultou da aprendizagem visual que Caeiro lhe facultou, resumia-se assim ao aspecto exclusivamente religioso do paganismo. E é sobretudo por esse sentimento religioso primitivo, de resto, que a sua obra, igualmente regulada pelo objectivismo de Caeiro, não é igual à do mestre. Como o diz Thomas Crosse a dada altura do prefácio em inglês à tradução da obra de Caeiro (BNP 21-90r), a atitude de Reis “face à natureza é tão agressiva para com o pensamento como a de

Caeiro; não vê quaisquer significados nas coisas” (PIA 161-162). Tal como Caeiro, Reis vê apenas as coisas. Se as vê de forma diferente, explica Crosse, “é porque, apesar de as ver de modo tão pouco intelectual e não poético como este, vê-as através de um conceito religioso definido do universo” (PIA 162). Para Reis, devemos então submeter-nos “à objectividade pura das coisas”, mas devemos também submeter-nos “à igual objectividade, realidade, naturalidade das necessidades da nossa natureza, uma das quais é o sentimento religioso”. Ao contrário de Caeiro, que “não tem, logicamente, religião alguma” e é um “sensacionista puro e absoluto que reverencia as sensações qua exteriores e nada mais admite”, Reis submete-se adicionalmente “aos elementos primitivos da nossa natureza, sendo os nossos sentimentos primitivos tão reais e naturais para ele como as flores e as árvores” (PIA 162-163). Que a obra de Reis seja pouco mais do que o resultado dessa dupla submissão é algo que, aliás, o próprio confessa (BNP 21-96r a 97r):

(...) nas composições com que os deuses me concedem que eu entretenha os meus ócios, eu sou, discipularmente, do mesmo paganismo que Caeiro, acrescentando-lhe porém a forma mais precisa que a essência me parece necessitar, e a crença na realidade exterior dos Deuses antigos, que a minha índole religiosa me pede sem que eu pretenda furtar-me a essa solicitação. (PR 142)

Reis define assim as suas composições poéticas como sendo o resultado do paganismo que herdou de Caeiro, isto é, do objectivismo absoluto com que aprendeu a ver o mundo, somado quer às preocupações formais que o paganismo original de Caeiro não requeria, quer à crença religiosa nos deuses que, dada a sua própria índole religiosa, não pode de modo algum dispensar. No seguimento desta breve explicação da sua poesia, e de maneira a esclarecer que, apesar de pagão de nascença, devia a consciência do seu paganismo ao mestre Caeiro, Reis confirma a operação oftalmológica de que procederam as suas competências enquanto poeta:

Mas sem Caeiro tudo isto me seria impossível. Eu sou, é certo, um pagão nado. Por um *lusus naturae*, cuja razão não sei, mas que é curioso que acontecesse a pouca distância no tempo daquele que Caeiro representa, (eu) nasci com um temperamento tal, que o objectivismo me é natural e próprio. Mas, repito, eu ficaria, quando muito, presa de um mal-estar instintivo e inexplicável, descrente no cristismo e sem crença possível, se não me tivesse vindo a revelação da obra de Caeiro. Eu era como o cego de nascença, em quem há porém a possibilidade de ver; e o meu conhecimento com *O Guardador de Rebanhos* foi a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista. Em um momento transformou-se-me a Terra, e todo o mundo adquiriu o sentido que eu tivera instintivo em mim” (PR 142).

Como antes, Caeiro provoca em Reis, acima de tudo, uma melhoria de natureza visual. Reis descreve-se paradoxalmente como um cego que via, antes de conhecer Caeiro, porque, não tendo acesso à sensibilidade pagã que desconhecia possuir, via de modo errado. É por isso que a intervenção cirúrgica de Caeiro não lhe abre os olhos mas a vista. E, mais do que isso, abre-lhe a vista “com os olhos”. Para que adquirisse a lucidez pagã, precisou, portanto, que Caeiro lhe emprestasse os olhos, ou o modo de olhar, com que pudesse abrir a vista toldada. Ao descrever o que lhe aconteceu quando concretamente ouviu ler *O Guardador de Rebanhos*, como o revela noutro texto (BNP 52A-10r), Reis não se coíbe, uma vez mais, de salientar as consequências visuais desse momento:

Quando pela primeira vez, estando então em Portugal, ouvi ler O Guardador de Rebanhos tive a maior e a mais perfeita sensação da minha vida. Rolou-se-me de sobre o coração, de repente, todo o peso da nossa civilização postiça, todo o peso do cristianismo avito cuja sombra jaz sobre a nossa alma. Respirei outra vez a grandeza, a força e a singela perfeição das grandes emoções primitivas, que vinham da natureza sem datar das almas. Abriram-se-me de par em par, visualmente, as portas em que Amon começa o dia. Senti-me diferente, como um mortal chamado ao convívio dos Deuses. E na verdade dos Deuses, que não de Caeiro, era aquela obra espantosa. Nunca poderei esquecer essas horas de imprevista iniciação em que vi, em toda a sua frescura e certeza, a Natureza natural frente a frente. (PR 65)

De novo, Caeiro é como a manhã cuja claridade o força a abrir os olhos para qualquer coisa: o contacto com a sua obra fez com que se lhe abrissem “de par em par, visualmente, as portas em que Amon começa o dia”¹⁷⁰. É agora inequívoco que o contacto com Caeiro se traduz em termos de um ensinamento de ordem visual. Aceitando-se que, antes desse contacto, há entre Reis e o mundo “uma névoa que impede que [ele] veja as coisas como verdadeiramente são” (PIA 95), como Pessoa diz de si num apontamento solto (BNP 20-16r), Caeiro é aquele que lhe vem dissipar essa névoa. Se aprender a ver objectivamente permitiu a Reis validar um paganismo que antes era falso, na medida em que, passando a ver objectivamente, passou a ver os deuses cuja crença possuía apenas instintivamente, de que

¹⁷⁰ A referência a uma divindade egípcia, no texto de Reis, é muito invulgar, razão pela qual me parece invocar um passo do *Sartor Resartus* de Carlyle no qual é sugerido que a amada do professor Teufelsdröckh equivaleria a “um templo de Amon, no deserto da Líbia, onde, para o bem ou para o mal, a tábua do seu Destino se encontrava escrita” (Carlyle, 1973: 105). O templo de Amon no deserto da Líbia a que Carlyle alude é, muito provavelmente, o templo de Amun, em Siwa, cujo oráculo foi visitado por Alexandre, o Grande, durante a campanha da Pérsia, a fim de confirmar que era o legítimo imperador do Egito. Ao comparar a rapariga por quem se haveria de apaixonar a este templo, Teufelsdröckh pretende fazer equivaler o impacto que ela teve na sua vida, a qual contribuiria para confirmação do seu destino, à importância da passagem de Alexandre pelo templo. Que Reis invoque o passo de Carlyle em que essa comparação se dá no preciso momento em que descreve a influência decisiva que Caeiro teve na sua vida não é, por isso, accidental.

modo se explica que tal aprendizagem tenha permitido a Reis perder a mudez antiga e adquirido a individualidade poética? Para responder a esta pergunta, será necessário perceber exactamente em que consiste a actividade de ver, em Caeiro, e que implicações epistemológicas decorrem dessa actividade.

II. Uma Teoria da Realidade

De modo a justificar a consubstanciação do paganismo em Caeiro, na mesma nota publicada na *presença* em que o afirma, Campos lembra uma conversa entre os dois que começara consigo a fornecer uma explicação do materialismo clássico. Caeiro repudia-o, alegando que se tratava de “uma coisa de padres sem religião e portanto sem desculpa nenhuma”, e Campos, atónito, assinala as semelhanças entre esse materialismo e a doutrina de Caeiro, não obstante a poesia em que esta é vertida, o que motiva uma resposta peremptória: “Mas isso a que v. chama poesia é que é tudo. Nem é poesia: é ver. Essa gente materialista é cega. V. diz que eles dizem que o espaço é infinito. Onde é que eles viram isso no espaço?” (NR 97). No final de um dos *Poemas Inconjuntos*, datado de 7 de Novembro de 1915 e publicado no número 5 da *Athena* (BNP 67-53; ATH 201-202), Caeiro rejeita a associação ao materialismo praticamente nos mesmos termos: “uma vez chamaram-me poeta materialista, / e eu admirei-me, porque não julgava / que se me pudesse chamar qualquer coisa. / Eu nem sequer sou poeta; vejo” (AC 84). Diga isto respeito à conversa com Campos ou não, Caeiro não dissocia o materialismo daquela cegueira particular que advém de conceber como plausível a ideia de infinito. Apesar de materialista em muitos aspectos, Caeiro não concebe, portanto, o conceito de infinito, e não o concebe porque, ao contrário de um materialista convencional, considera que só tem existência aquilo que de facto tem o ensejo de ver.

A distinção entre a doutrina materialista convencional e a teoria da visão que Caeiro parece subscrever verifica-se ainda naquilo que é dito em dois fragmentos, provavelmente escritos logo em 1914, que têm sido interpretados como fazendo parte de uma entrevista a Caeiro que Pessoa teria pensado publicar na revista *Teatro*. Embora Caeiro aceite descrever-se, no segundo destes fragmentos (BNP 68A-5r), como “perfeitamente e constantemente ateu e materialista”, não o aceita sem uma qualificação precisa. Esse materialismo é, como o próprio indica, “um materialismo espontâneo” (AC+ 200). Assumindo que um materialismo espontâneo é diferente de um materialismo tradicional, Caeiro não se contradiz quando, no primeiro fragmento (BNP 14³-100r), rejeita ser comparado a um materialista: “não sou nem materialista nem deísta nem cousa nenhuma. Sou um homem que um dia, ao abrir a janela, descobri esta cousa importantíssima: que a Natureza existe. Verifiquei que as árvores, os rios, as pedras são cousas que verdadeiramente existem” (AC+ 199). Caeiro não é, portanto,

materialista senão na medida em que vê exactamente como um materialista sugere que se veja, aceitando como verdade apenas aquilo em que espontaneamente se repara.

Ao rejeitar ser mais do que isto, Caeiro denuncia uma incompatibilidade entre a espontaneidade epistemológica proposta pelos materialistas e o próprio materialismo. É por isso que diz, no segundo dos fragmentos (BNP 68A-5r) que “o materialismo e o ateísmo só agora, em mim, encontraram o seu poeta” (AC+ 200). Enquanto poeta, Caeiro caracteriza-se então por ter feito “a maior descoberta que vale a pena fazer e ao pé da qual todas as outras descobertas são entretenimentos de crianças estúpidas”, como o diz de novo no segundo fragmento. E em que consiste, afinal, essa descoberta incomparável? É o próprio Caeiro quem responde: “dei pelo Universo. Os gregos, com toda a sua nitidez visual, não fizeram tanto” (AC+ 199). A distinção entre a doutrina materialista e a teoria da visão de Caeiro acarreta, portanto, dois modos distintos de conceber o Universo. Dar pelo Universo, aquilo que resulta da espontaneidade visual de Caeiro, implica concebê-lo como visível em toda a sua extensão e, por conseguinte, advogar a sua finitude. Ao explicar de que modo o conceito de universo é, em si, profundamente paradoxal, António Mora expõe precisamente a mesma implicação (BNP 144X-84r a 86v):

O infinito pertence ao pensamento abstracto; o finito aos objectos da matéria. O que será, então, o mundo no seu conjuncto? Qualquer coisa como multifinito? Nem isso. Somos este problema. *Não ha mundo no seu conjuncto.* Não ha systema do Universo. Ha objectos exteriores apenas, a somma dos quaes nunca constitue um todo, porque a idéa de todo (1) ou é a d’um todo vago e indefinido, e nesse caso é transposta do nosso espírito – que assim forçosamente se concebe a si – para o exterior, (2) ou é a d’um todo intuido, e isso é o todo de qualquer objecto material, e essa idéa não se pode applicar ao universo sem que o universo fique ipso facto dado por um *objecto*, visivelmente tal, e elle não o é na sua (supposta) totalidade. (AM 292)

De acordo com esta explicação, aceitar a doutrina materialista de que só a matéria tem existência implica necessariamente rejeitar a ideia de infinito. Se, por um lado, a ideia de um todo material, um todo ao qual seja possível ver os contornos que o definam, não é aplicável ao universo, a ideia de um todo “vago e indefinido”, um todo, portanto, sem os limites visíveis que reconhecemos nos objectos materiais, pertence exclusivamente ao “pensamento abstracto”. A única forma de conceber a ideia de universo é, para qualquer materialista, aceitar a abstracção de que procede essa ideia e, como consequência, violar o próprio materialismo que advoga. Ora, é contra isso que Caeiro se insurge na conversa com Campos que motivou esta explicação. Implícita na pergunta retórica com que termina de responder ao seu interlocutor está a ideia de que só existe aquilo que se vê: para que pudesse aceitar a ideia de infinito, era preciso que ela fosse visível no espaço. Na sequência da pergunta

inesperada de Caeiro (onde é que os materialistas viram o infinito?), Campos sugere então o seguinte: “Suponha um espaço. Para além dêsse espaço há mais espaço, para além dêsse mais, e depois mais, e mais, e mais... Não acaba...” (NR 97). Como Caeiro resiste a supor que haja qualquer espaço para lá de qualquer outro espaço, Campos sugere que suponha, então, que o espaço concebível acaba, e pergunta: “o que há depois?”. A resposta é novamente categórica: “Se acaba, depois não há nada” (NR 97). Para Caeiro, é notoriamente inconcebível que exista algo para lá daquilo que vê.

A ideia de que ver uma coisa é condição necessária para a existência dessa coisa surge de forma muito clara em, pelo menos, três dos *Poemas Inconjuntos*. Num deles (BNP 51-100r; BNP 68-10r), Caeiro começa por conjecturar acerca do que possa haver para além do que lhe é dado a ver (“para além da curva da estrada / talvez haja um poço, e talvez um castello, / e talvez apenas a continuação da estrada”), assume a inutilidade em que consiste esse género de conjecturas (“de nada me serviria estar olhando para outro lado / e para aquilo que não vejo”), observa que a única coisa que se pode saber do que não se vê é que é uma coisa que não se vê (“se nós tivermos que chegar lá, quando lá chegarmos saberemos. / Por ora só sabemos que lá não estamos”) e conclui que, naquele preciso momento, só existe aquilo que vê de onde se encontra: “aqui ha só a estrada antes da curva, e antes da curva / ha a estrada sem curva nenhuma” (AC 104-105)¹⁷¹. A segunda evidência desta ideia aparece num poema de 8 de Novembro de 1915 (BNP 67-58r), e é ainda mais clara:

É noite. A noite é muito escura. Numa casa a uma grande distancia
Brilha a luz d’uma janella.
Vejo-a e sinto-me humano dos pés á cabeça.
É curioso que toda a vida do individuo que alli mora, e que não sei quem é,
Attrahe-me só por essa luz vista de longe.
Sem duvida que a vida d’elle é real e elle tem cara, gestos, familia e profissão.
Mas agora só me importa a luz da janella d’elle.
Apesar de a luz estar alli por elle a ter accendido,
A luz é a realidade que está defronte de mim.
Eu nunca passo para além da realidade immediata.
Para além da realidade immediata não ha nada.
Se eu, de onde estou, só vejo aquella luz,
Em relação á distancia onde estou ha só aquella luz.

¹⁷¹ Este poema serve, aliás, para sustentar o ateísmo implícito no materialismo absoluto de Caeiro. Se nada existe para lá da curva da estrada, nada de divino ou de intangível pode existir. Os dois últimos versos de um poema ortónimo de 18 de Setembro de 1914 (BNP 57A-58r a 59v) em que Pessoa diz, ao contrário de Caeiro, que não tem “fim ou dentro” e que “tudo é Deus” parecem, de resto, responder especificamente a este poema de Caeiro: “E Deus é o que há p’ra além / do abstracto horizonte” (O-I 238). Se Deus é aquilo que eventualmente há para lá do horizonte ou para lá da curva da estrada, o materialismo através do qual, neste poema, Caeiro rejeita que haja mais do que a matéria visível implica que Caeiro seja ateu.

O homem e a familia delle são reaes do lado de lá da janella.
Eu estou do lado de cá, a uma grande distancia.
A luz apagou-se.
Que me importa que o homem continue a existir?
É só elle que continua a existir. (AC 86)

Apesar de Caeiro saber que uma luz distante no escuro provém necessariamente de uma casa onde vive quem a acenda, a única coisa que tem existência, nesse momento, é a única coisa que lhe é permitido ver no escuro; para lá da realidade imediata dessa luz vista, afirma Caeiro, “não ha nada”. Ou, concedendo um pouco, o que quer que possa existir para lá disso tem realidade apenas “do lado de lá da janella”¹⁷². É exactamente por as coisas só existirem quando se vêem que não faz sentido ter saudades daquilo que deixou de se ver, como se entende pelo que é dito no terceiro exemplo, um poema datado de 29 de Maio de 1918 (BNP 16A-8r): “navio que partes para longe, / porque é que, ao contrario dos outros, / não fico, depois de desapareceres, com saudades de ti? / Porque quando te não vejo, deixaste de existir” (AC 96). O primeiro corolário epistemológico a conservar é, pois, o de que a realidade de qualquer coisa é sobredeterminada por aquilo que o observador tem a capacidade de ver.

Quando uma pessoa dobra a curva de uma estrada, uma luz distante se apaga no escuro ou um navio desaparece atrás da linha do horizonte definida pela extensão visível do mar, tal pessoa, tal luz e tal navio deixam de existir. Mais ainda, se essa pessoa voltar a surgir na estrada, essa luz voltar a acender-se ou esse navio voltar a aparecer no horizonte, tal pessoa, tal luz e tal navio voltam a ter existência, mas não a mesma que tinham. Como Caeiro defende, num dos vários *Poemas Inconjuntos* em que antecipa a sua morte (BNP 67-51v; ATH 202), “nem mesmo as flores tornam, ou as folhas verdes”. Ao invés de fazer regressar o que desaparecera antes, a Primavera traz coisas diferentes: “ha novas flores, novas folhas verdes. / Ha outros dias suaves”. Dadas estas informações, é natural que o poema conclua com a tese heraclitiana de que “nada torna, nada se repete”. Extraordinária, contudo, é a explicação para que isso seja assim: “porque tudo é real” (AC 82). É, portanto, por ser real que, dando em desaparecer, qualquer coisa que haja não torna nem se repete. A realidade não só é um atributo das coisas reais como parece ser o atributo que lhes garante singularidade.

O heraclitianismo do qual esta conclusão decorre é apresentado, de modo mais eficaz, noutra das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* publicadas no número 30 da

¹⁷² Numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-37), Campos encoraja Caeiro a explicar a sua posição neste poema. Eis o que o mestre lhe diz: “Eu não digo que elle [o homem do lado de lá da janela] deixou de ser real: digo que elle deixou de ser real para mim. Não quero dizer que elle deixasse de ser visível para quem esteja onde o veja. ‘Deixou de ser visível para mim. Pode até ter morrido’” (NR 119).

revista *presença*. Sugerindo evidentemente uma proximidade entre a insensibilidade de Caeiro e a insensibilidade com que a personagem de Peter Bell é caracterizada na primeira parte do poema homónimo de Wordsworth, Campos cita três versos de Wordsworth: “a primrose by the river’s brim / a yellow primrose was to him, / and it was nothing more” (NR 95). Ao contrário do que acontece em Caeiro, de cuja proximidade com a Natureza depende toda a sua poesia, os versos de Wordsworth descrevem, acima de tudo, a falta de empatia entre Peter Bell e a Natureza circundante. Citá-los como modo de comparação é assim uma atitude de “perversidade amiga” (NR 94), como aliás o próprio Campos reconhece. Ora, Caeiro reage à tradução dos versos que Campos fornece de imediato com entusiasmo, declarando que Peter Bell “via bem”, pois “uma flor amarela não é realmente senão uma flor amarela”. Apercebendo-se talvez da perversidade contida na intenção de Campos, Caeiro reconsidera, porém, e levanta a hipótese de haver uma diferença: “depende se se considera a flor amarela como uma das várias flores amarelas, ou como aquela flor amarela só” (NR 95). Ainda que não seja imediatamente óbvio, tanto esta hipótese como a explicação que se seguirá servem a Caeiro essencialmente para se distinguir de Wordsworth (e do conjunto dos poetas românticos).

Ao contrário do que acontecerá com Peter Bell, para quem a insensibilidade inerente à ideia de que uma flor amarela não é senão uma flor amarela é, sobretudo, uma expressão de distância em relação à Natureza, a insensibilidade de Caeiro é, por mais paradoxal que pareça, uma expressão de amor. Em *O Guardador de Rebanhos* (acontece o exacto oposto no *Pastor Amoroso*), a actividade de amar equivale em absoluto a não pensar. Isso é claro, por exemplo, no momento de justificar o seu amor pela Natureza, nos versos finais do poema II: “(...) quem ama nunca sabe o que ama / nem sabe porque ama, nem o que é amar... // Amar é a primeira innocencia, / e toda a innocencia é não pensar...” (AC 31). Defender que uma flor amarela é só uma flor amarela é, no caso de Caeiro, defender a inocência do olhar fundamental ao seu amor pela Natureza. Ao incorrer na aparente insensibilidade de defendê-lo, Caeiro não está senão a dar expressão, portanto, à tese porventura contra-intuitiva de que ama mais quem menos pensa no objecto do seu amor. É justamente por essa abdicação de pensar na flor que tem diante de si que Caeiro, num dos *Poemas Inconjuntos* (BNP 67-46v; BNP 67-47r), datado de 20 de Abril de 1919, explica o prazer que ela lhe dá: “gosar uma flor é estar ao pé d’ella inconscientemente / e ter uma noção do seu perfume nas nossas idéas mais apagadas. / Quando reparo, não goso: vejo” (AC 86). E é justamente por não haver qualquer sentimento a ligá-lo ao espectáculo exterior que, paradoxalmente, se pode ligar sentimentalmente ao que o rodeia, como se lê num outro poema de 29 de Maio de 1918 (BNP 16A-9r): “Sou alheio ao spectaculo que vejo: vejo-o. / É exterior a mim. Nenhum sentimento me liga a elle, / e é esse o sentimento que me liga á manhã que aparece...” (AC 96). Leia-se então o que Caeiro diz de seguida a Campos:

O que êsse seu poeta inglês queria dizer é que para o tal homem essa flor amarela era uma experiência vulgar, ou coisa conhecida. Ora isso é que não está bem. Tôda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então eramos todos felizes. (NR 95)

A tese sustentada por Caeiro de que não pensar equivale a amar conduz necessariamente a considerar cada particular como apenas ele próprio: uma flor amarela é só uma flor amarela, neste caso, porque, não pensando nela, nem sequer chega a ser parecida com outra flor amarela. Caeiro ama essa flor não porque ela seja a expressão particular do Todo a que vulgarmente se chama Natureza, mas porque, não pensando enquanto olha para ela, tal flor se constitui como uma experiência única e incomparável. Se o amor por qualquer coisa coincide com o contacto original com essa coisa, amar opõe-se a conhecer. É o que Caeiro declara, de resto, num poema dos *Poemas Inconjuntos* datado de 12 de Abril de 1919 e publicado no número 5 da revista *Athena* (BNP 67-48; ATH 198): “vale mais a pena ver uma cousa sempre pela primeira vez que conhecê-la, / porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez, / e nunca ter visto pela primeira vez é só ter ouvido contar” (AC 74). Caeiro subscreve, portanto, o cepticismo humeano de Walter Pater, tal como explicado no capítulo 1, e considera que qualquer conhecimento acumulado faz com que não nos possamos relacionar com cada coisa senão indirectamente através desse conhecimento. É o que acontece, por exemplo, com aqueles que “amam as flores por serem bellas”, como o explica num poema de 29 de Maio de 1918 (BNP 16A-9v). Ao contrário desses, Caeiro ama as flores sem pensar na beleza que elas têm, ama-as, como diz, simplesmente por existirem, que é o único modo directo de amá-las: “eu amo as flores por serem flores, directamente” (AC 97). A única forma de nos relacionarmos directamente com as coisas e, portanto, de amá-las correctamente, é assim vendo-as sempre pela primeira vez.

Nos primeiros três versos de um poema dos *Poemas Inconjuntos*, datado de 7 de Novembro de 1915 e publicado no número 5 da revista *Athena* (BNP 67-53; ATH 201-202) Caeiro faz inclusivamente depender a realidade das coisas da descoberta que faz ao vê-las pela primeira vez: “a espantosa realidade das coisas / é a minha descoberta de todos os dias. / Cada coisa é o que é” (AC 83)¹⁷³. Cada coisa é o que é, e não outra coisa qualquer, por força

¹⁷³ Num dos dois livros da autoria de Walt Whitman que Pessoa tinha na sua biblioteca, intitulado *Poems*, lê-se no topo de uma página onde se encontra parte da secção XV de “Song of Myself” (do qual há vários versos sublinhados) aquilo que poderia ser uma versão, aplicada ao caso concreto do poema de Whitman, do primeiro destes versos de Caeiro: “a espantosa realidade da gente” (CFP 8-664 MN: 14)

da realidade que lhe fica a descoberto no momento em que o observador, descobrindo-a, a vê originalmente; ser uma coisa real é, pois, ter uma realidade descoberta (por oposição a uma realidade oculta). Num poema datado de 12 de Abril de 1919, também ele pertencente aos *Poemas Inconjuntos* e publicado na *Athena* (BNP 67-49r; ATH 198), Caeiro observa que, entre o momento em que, vendo um cego parado na estrada, desliga as mãos de cima dos joelhos e o momento seguinte, “qualquer coisa mudou numa parte da realidade”. A ideia de que a existência de qualquer coisa depende do momento em que é observada é, de resto, amplificada pelos últimos dois versos: “já não é a mesma hora, nem a mesma gente, nem nada igual. / Ser real é isto” (AC 75). Ser real é, deste ponto de vista, ser qualquer coisa vista pela primeira vez. O segundo corolário epistemológico a ter em conta é, pois, o de que a realidade de qualquer coisa é determinada pelo instante em que é observada.

Sendo que os homens não possuem olhos para ver desse modo, como Caeiro reconhece na conversa com Campos citada acima, ver sempre pela primeira vez requer um determinado esforço. Toda a poesia de Caeiro é uma apologia desse esforço, como se perceberá melhor adiante, e a aparente insensibilidade que há em afirmar que uma flor amarela é só uma flor amarela não é mais do que a manifestação disso. Logo no poema II d’*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro decreta a absoluta novidade de tudo aquilo que vê e o respectivo esforço para que assim seja: “o que vejo a cada momento / é aquilo que nunca antes eu tinha visto, / e eu sei dar por isso muito bem...”. Ver a cada momento aquilo que nunca se viu requer, pois, saber dar por isso. Essa sabedoria, como Caeiro acrescenta de imediato, é idêntica àquela que eventualmente teria a criança que, nascendo, soubesse que nascia, e acarreta como dividendo um mundo eternamente novo: “Sei ter o pasmo commigo / que teria uma creança se, ao nascer, / reparasse que nascera devéras... / Sinto-me nascido a cada momento / para a completa novidade do mundo...” (AC 31).

Uma vez que o esforço que Caeiro emprega para não pensar enquanto vê uma flor amarela se traduz muito concretamente em ignorar os atributos pelos quais cada flor amarela se assemelha a outras flores amarelas, a sabedoria de que faz uso resume-se a considerar apenas a substância de cada coisa. O poema XXVI d’*O Guardador de Rebanhos* pode ser, a este respeito, enganador. É que, ao retractar-se do erro de atribuir “belleza ás cousas” em que por vezes cai, Caeiro dá a entender, num suposto momento de clarividência, o que em poemas posteriores, e como corolário desse esforço para não pensar, tratará de refutar: “Uma flôr acaso tem belleza? / Tem belleza acaso um fructo? / Não: teem côr e fôrma / e existencia apenas. / A belleza é o nome de qualquer cousa que não existe / que eu dou ás cousas em troca do agrado que me dão” (AC 51). Se estes versos fossem paradigmáticos, a epistemologia de Caeiro consistiria em distinguir, embora não

necessariamente como Locke¹⁷⁴, dois tipos de atributos: não obstante abstrações como a beleza não fizessem assim parte das coisas, a cor, a forma e a existência seriam atributos delas. Essa distinção não é de todo operativa, no entanto, no poema XL, o que só vem confirmar a existência de uma “tendência crescente (adentro de *O Guardador de Rebanhos*) para o objectivismo absoluto” (PR 143)¹⁷⁵, tal como Ricardo Reis anuncia. Leia-se o poema:

Passa uma borboleta por deante de mim
E pela primeira vez no universo eu reparo
Que as borboletas não teem cor nem movimento,
Assim como as flores não teem perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas azas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move,
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta

¹⁷⁴ John Locke distingue as qualidades primárias dos corpos (solidez, extensão, figura, movimento ou repouso, número), qualidades “inteiramente inseparáveis do corpo, qualquer que seja o estado em que se encontre” (*Ent.Hum.*, II.viii.9), das qualidades secundárias (cor, som, paladar, etc.), “qualidades tais que, nos próprios corpos, não são mais do que potências para produzir em nós várias sensações por meio das suas qualidades primárias” (*Ent.Hum.*, II.viii.10). Enquanto as ideias que formamos a partir “das qualidades primárias dos corpos são semelhanças das ditas qualidades e os seus modelos existem realmente nos próprios corpos”, “as ideias causadas em nós pelas qualidades secundárias em nada se lhes assemelham” (*Ent.Hum.*, II.viii.15).

¹⁷⁵ Esta ideia é sustentada por Reis, por exemplo, num texto especificamente sobre os defeitos de Caeiro (BNP 16-63r a 65r): “A ideia, sempre essencialmente pagã, usa por vezes um traje emotivo que não lhe é adequado. Em *O Guardador de Rebanhos* há um aperfeiçoamento gradual neste sentido: os poemas finais – e sobretudo os quatro ou cinco que precedem os dois últimos – são de uma perfeita unidade ideo-emotiva” (PR 152-153). António Mora concorda com Reis, e apresenta razões para tal aperfeiçoamento (BNP 12B-1r a 2v): “Partindo de um stado de intuição confuso e complicado, (...) pouco a pouco se aproxima da expressão intellectual que de-veras quadra com a sua tendencia objectivista. No inicio, como no chaos, tudo se mistura e se confunde. Com a formação definida das idéas-mestras da inspiração, esta se fixa e se radica; cessam as contradicções, ou, onde não cessam, explicam-se; o feito destinado do spirito desabrocha; forma-se, no homem, o poeta; ou o objectivismo absoluto encontra o seu definidor. (...) Na obra, tal qual stá, colhemos o ensinamento que vem de contemplar os caminhos, os processos por onde um spirito, abandonando o erro, busca e encontra a verdade. Nas primeiras formas, confusas e indecisas ainda, o spirito busca desenvencilhar-se dos errores atavicos, procura crear a si-proprio a mentalidade que convém á sua intuição das cousas verdadeiras. Lentamente o faz. Pouco a pouco se desveste das avitas taras, e assim em seu processo libertador, prefigure a luta que ha de ter a civilização consigo mesma para chegar ao poncto onde elle chegou. (...) Mostrando-nos não só as consequencias da victoria, e o spolio da conquista, como tambem os incidentes do combate, os episodios a vencer, elle dá-nos não só um resultado, como tambem uma licção. Não só nos ensina a liberdade, como a libertação tambem. Aquelles de nós que não precisam de saber o caminho, mas apenas a meta, teem alli a meta; aquelles que, para tocarem a meta, hão mistér de saber o caminho, vêem alli o caminho. A fortes e a fracos a obra instrue. Perfeito, seria só para os fortes. Aperfeiçoando-se, serve a fortes e a fracos. Louvo, porém, a intuição que consentiu em apresentar a educação objectivista de um spirito e não só o seu objectivismo final. A theoria e a practica da libertação quedam, assim, patentes, e, por patentes, aproveitaveis” (AM 225-226). No prefácio de Thomas Crosse à tradução da obra de Caeiro (BNP 21-99r), por fim, lê-se o seguinte: “Caeiro possui uma filosofia perfeitamente definida e coerente. Ela pode não ser tão coerente nas palavras e nas frases quanto se poderia desejar de um filósofo; todavia ele não é um filósofo, mas sim um poeta. Pode não ser coerente desde o início, mas vai-se definindo progressivamente, à medida que vamos lendo, até assumir, nos poemas finais de *O Guardador de Rebanhos*, uma forma definida e inconfundível” (PIA 167).

E a flor é apenas flor. (AC 60)

O contraste com a distinção esboçada no poema XXVI, no qual Caeiro aceita que a cor e a forma, por exemplo, sejam atributos das coisas, é evidente. Se levado às últimas consequências, o esforço para não pensar naquilo que tem diante dos olhos conduz a não estabelecer qualquer relação entre o objecto e as qualidades que nele inerem, entre a substância e os seus atributos¹⁷⁶. Uma borboleta a voar, por exemplo, é só uma borboleta a voar, e a cor e o movimento que lhe parecem ser inerentes são, eles próprios, substâncias individuais. Esta consequência do objectivismo de Caeiro deve ser compreendida, aliás, à luz da mais importante das suas consequências, sobre a qual me deterei mais detalhadamente adiante: se qualquer “conjuncto real e verdadeiro / é uma doença das nossas idéas” (AC 64), relacionar uma coisa com o conjunto dos seus atributos é necessariamente uma forma pouco saudável de ver essa coisa. O objectivismo absoluto de Caeiro implica, portanto, que não haja distinção entre substância e atributos.

Uma vez que é justamente a essa conclusão que Pessoa chega no final de uma discussão com Caeiro acerca do conceito de realidade, tal como relatada por Campos na mais extensa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-41r a 45r), é talvez importante aludir a ela. Nessa conversa, Caeiro começa por sugerir, intrometendo-se na discussão de Pessoa e Campos, que “tudo quanto é real pode ser mais ou menos” (NR 122). A ideia de considerar a realidade de qualquer coisa como “susceptível de graus” (NR 122-123) leva Campos a pedir um exemplo, pedido ao qual Caeiro atende afirmando que “a chuva é uma coisa real”, sendo por isso que “pode chover mais e pode chover menos”. Indagado por Pessoa acerca da realidade de um sonho, Caeiro compara os sonhos às sombras, sugerindo que, assim como “uma sombra é real mas é menos real que uma pedra”, também “um sonho é real – senão não era sonho – mas é menos real que uma coisa” (NR 122). Vendo Pessoa entusiasmado com a possibilidade de se considerar a realidade “não como uma idéa propriamente abstracta mas como uma idéa numerica” (NR 123), Caeiro acrescenta o seguinte:

¹⁷⁶ Para Pessoa, o resultado desse esforço conduz Caeiro ao mesmo misticismo de que procura escapar: “o materialista espontâneo e absoluto nunca faria a distinção ultra-intelectual, ultra-metafísica, ultra-mística, entre uma borboleta como borboleta e o movimento e a cor das suas asas, consideradas estas, como movimento e cor *abstractos*”. É este “ponto de vista abstracto e estranho ao materialismo”, exposto num artigo que estaria pensado para publicação n’*A Águia*, que permite a Pessoa concluir que Caeiro “cometeu misticismo puro”. Apesar de conceder que se trata de “um misticismo às avessas, com uma aplicação nova e especial”, Pessoa não tem dúvidas acerca desse misticismo. Como começara desde logo por anunciar, no mesmo artigo, “é com elementos perfeitamente espiritualistas que [Caeiro] constrói o edifício do seu materialismo absoluto”. Segundo Pessoa, Caeiro é assim um materialista que, pelo zelo excessivo que coloca em sê-lo, cai no misticismo que repudia e contra o qual erigira a sua musculatura materialista. “Sob a máscara do materialismo”, como diz mais à frente, consegue então ver-lhe “a alma mística” (AC++ 216-217).

Ser real é haver outras coisas reais, porque não se pode ser real sozinho; e como ser real é ser uma coisa que não é essas outras coisas, é ser diferente delas; e como a realidade é uma coisa como o tamanho ou o peso – senão não havia realidade – e como todas as coisas são diferentes, não há coisas iguais em realidade como não há coisas iguais em tamanho e em peso. Há de haver sempre uma diferença, embora seja muito pequena. Ser real é isto. (NR 123)

A curiosidade de considerar “a realidade como um atributo das coisas” deixa Pessoa ainda mais interessado na discussão, e leva-o a inquirir acerca daquilo “de que a realidade é um atributo”, ou seja, acerca daquilo que eventualmente se encontra “por traz da realidade”. A resposta de Caetano deve ser entendida com seriedade. Ao afirmar que, da mesma maneira que “por traz do tamanho não está nada” e que “por traz do peso não está nada”, também “por traz da realidade não está nada” (NR 123), Caetano não está simplesmente a servir-se de uma argumentação “cumulativamente infantil e feminina, e portanto irresponsável” (NR 97), como Campos a caracteriza noutra das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano* publicada no número 30 da *presença*, mas a expor a ideia de que aquilo que geralmente se consideram ser atributos (propriedades inerentes a uma substância) não inere, na verdade, em coisa nenhuma. Intuindo a dificuldade filosófica que sobressai de considerar a substância como algo no qual não inere qualquer atributo, Pessoa argumenta que, podendo eventualmente existir “sem ter tamanho nem peso”, uma coisa não existe se “não tiver realidade”. A isto Caetano reage com a ideia de que, apesar de não poder existir sem realidade, e de não poder existir sem tamanho e sem peso, “a pedra não é uma realidade” (NR 123), assim como não é um tamanho e um peso.

Caetano não rejeita, então, que certa coisa tenha certos atributos; aquilo que rejeita é que essa coisa possa ser definida por um conjunto dos seus atributos. Quando Pessoa insiste que o seu interlocutor, ao dizer que a pedra tem realidade, “distingue pedra de realidade” (NR 123), Caetano concorda, chamando porém a atenção para a distinção entre “ter” alguma coisa e “ser” alguma coisa: “distingo: a pedra não é realidade, tem realidade. A pedra é só pedra” (NR 124). E, quando Pessoa lhe pergunta o que quer aquilo afinal dizer, Caetano justifica-se: “Uma pedra é uma pedra e tem que ter realidade para ser pedra. Uma pedra é uma pedra e tem que ter peso para ser pedra. Um homem não é uma cara mas tem que ter cara para ser homem”. Parece possível depreender desta justificação que, na opinião de Caetano, o conjunto dos atributos que constitui uma coisa não chega para defini-la, embora seja necessário para que tal coisa seja o que é. Parece ser assim, aliás, que Pessoa a interpreta, assumindo que Caetano estaria afinal a elaborar “uma espécie de kantismo seu – criando uma pedra-noumenon, uma pedra-em-si” (NR 124). Depois desta comparação, Pessoa trata de explicar de que modo, no entanto, as duas filosofias (a de Kant e a de Caetano) pareciam distinguir-se:

Para Kant esses atributos – peso, tamanho (não realidade) – são conceitos impostos á pedra-em-si pelos nossos sentidos, ou, melhor, pelo facto de que observamos. V. parece indicar que esses conceitos são tão coisas como a própria pedra-em-si. Ora isso é que torna a sua *theoria* difficil de comprehender, ao passo que a de Kant, verdadeira ou falsa, é perfeitamente comprehensivel. (NR 124)

Pessoa acusa Caeiro de defender duas coisas contraditórias: por um lado, sustentaria a tese kantiana segundo a qual uma determinada coisa tem uma existência independente do conjunto dos atributos que manifesta enquanto fenómeno observável; por outro, sustentaria que esses atributos possuem o mesmo estatuto ontológico das coisas da qual são atributos. Caeiro tenta esclarecer a sua posição afirmando de seguida que chama pedra a uma pedra sobretudo para a distinguir “de tudo quanto não seja pedra” (NR 124). Isso não implica, todavia, que todas as pedras sejam iguais, como o defenderá de imediato e como o defende analogamente no momento de explicar por que motivo a sua poesia não é rimada, no poema XIV d’O *Guardador de Rebanhos*: “Não me importo com as rimas. Nenhumas vezes / ha duas arvores eguaes, uma ao lado da outra” (AC 44). Caeiro sugere então que, se não fosse a impossibilidade prática de “arranjar tanta palavra”, devíamos “dar a cada pedra um nome differente e proprio, como se faz aos homens” (NR 125). Não obstante a convicção de Eduardo Lourenço de que é esta “impossibilidade metafísica de nomear a realidade” que “organiza o discurso poético de Caeiro” (Lourenço, 1981: 41), creio que a hipótese de tratar qualquer particular através de nomes próprios é muito sugestiva. O que Caeiro propõe, no fundo, é que reconheçamos em qualquer coisa a singularidade que, de certo modo, nos conduz a tratar cada homem por um nome próprio que o singularize.

As coisas são então diferentes umas das outras, na opinião de Caeiro, quer por possuírem atributos diferentes ou em quantidade diferente, quer por serem outras coisas: embora chamemos “a uma pedra e a outra pedra ambas pedras porque são parecidas uma com a outra naquellas coisas que fazem a gente chamar pedra a uma pedra”, explica-nos, “cada pedra é differente de outra pedra” por “ter outro tamanho e outro peso e outra fôrma e outra côr”, mas “tambem por ser outra coisa” (NR 124-125). Que a indiscernibilidade de cada coisa seja assim justificada de duas maneiras não ajuda a esclarecer a aparente contradição filosófica, o que leva Pessoa a perguntar se Caeiro “admitte uma ‘pedreidade’, por assim dizer, assim como admite um tamanho e um peso” (NR 125). O que Pessoa pretende saber com esta pergunta é se, da mesma maneira que concebe atributos que o levam a afirmar que uma pedra tem mais ou menos tamanho ou mais ou menos peso do que outra pedra, Caeiro concebe também um atributo tal que lhe permita afirmar que tal pedra é mais ou menos pedra do que outra pedra. A isto Caeiro responde:

“Sim, senhor”, respondeu logo o meu mestre, “Eu estou prompto a dizer, ‘esta pedra é mais pedra que aquella’. E estou prompto a dizer isto se ella fôr maior que a outra, ou tiver mais peso, porque o tamanho e o peso são necessarios a uma pedra para ella ser pedra... ou, principalmente, se ella tiver mais completamente que outra todos os attributos, como v. lhes chama, que uma pedra tem que ter para ser pedra.” (NR 125)

A “pedreidade”, supostamente o atributo cuja quantidade ajudaria a distinguir uma pedra de outra pedra, não é senão a soma dos atributos de uma pedra. Declarar que uma pedra tem mais “pedreidade” do que outra, sendo, por conseguinte, mais pedra do que outra pedra, é idêntico a declarar que tem mais tamanho, mais peso, etc.. Como Pessoa observa, isto parece equivaler “a negar a existencia real da pedra”. Passando a pedra “a ser simplesmente uma somma de coisas reaes” (NR 126), ou seja, “uma coisa composta de um certo numero de attributos (...) e de uma certa quantidade de cada attributo, que é o que dá á pedra determinado tamanho, determinada dureza, determinado peso, determinada côr, que a distinguem de outra pedra” (NR 125-126), parece deixar de haver a necessidade de conceber uma substância à qual esses atributos sejam inerentes. Ser uma coisa é, neste contexto, ser uma coisa composta de certos atributos e de uma certa quantidade de cada atributo. Que uma pedra se possa distinguir de outra pedra de duas maneiras distintas (por possuir atributos diferentes, ou em quantidade diferente, e por ser outra coisa) é assim filosoficamente irrelevante, pois a substância equivale à soma dos atributos. O que advém de tudo isto, como tinha antecipado e como Pessoa, aliás, não se esquece de mencionar, é a evidência de que Caeiro “não distingue a substancia dos attributos” (NR 125)¹⁷⁷.

Confrontado com a possibilidade de cada coisa não ser senão uma soma de coisas reais, Caeiro defende-se declarando que, no caso de uma pedra, tal soma “é a soma de um peso real e de um tamanho real e de uma côr real e assim por diante”. É, aliás, por serem reais os atributos que constituem as diferentes parcelas dessa soma “que a pedra, além do tamanho, do peso, etc., tem realidade tambem”. Como Caeiro ainda acrescenta, a pedra “não tem realidade como pedra: tem realidade porque é uma somma de attributos, como v. lhes chama, todos *reaes*. Como cada attributo tem realidade, a pedra tem-a tambem” (NR 126). A realidade de uma coisa depende, portanto, da realidade de cada um dos atributos cuja soma a constitui. Ser uma coisa real é, de acordo com esta teoria, ser uma soma de coisas reais. O terceiro corolário epistemológico a reter é o de que a realidade de cada coisa decorre da realidade de cada um dos seus atributos.

¹⁷⁷ António M. Feijó explica este ponto do seguinte modo: “No radical anti-nominalismo de Alberto Caeiro, uma pedra é um feixe instanciado de atributos reais, em que os atributos, ‘peso’, ‘massa’, ‘tamanho’, que nela se agregam não são particulares ou tropos, são universais, e estes universais são reais. A ontologia de Alberto Caeiro é, pois, densamente povoada: inclui pedras, rios e árvores, mas também ‘peso’, ‘tamanho’, ‘maior do que’ e ‘menor do que’, propriedades e relações tão reais como aquelas espécies naturais primitivas que habitualmente se supõe serem tudo aquilo que Caeiro admite como existente” (Feijó, 2015: 51).

É preciso não esquecer, contudo, que o conceito de realidade de Caetano, como expliquei atrás, pressupõe uma noção de singularidade. Dizer que o tamanho e o peso de uma pedra, por exemplo, são reais é dizer que são diferentes de outros tamanhos e de outros pesos. Daqui decorre que uma pedra seja única na medida em que possui um tamanho e um peso que são diferentes do tamanho e do peso que outra pedra possui. Isto remete de imediato para o início da discussão com Pessoa, mais concretamente para uma passagem na qual Caetano faz derivar da intuição de que “todas as coisas são diferentes” a conclusão de que “não ha coisas eguaes em realidade como não ha coisas eguaes em tamanho e em peso”. Por mais parecidas que sejam as coisas em tamanho e em peso, sugere Caetano, “ha de haver sempre uma diferença” (NR 123). Como nessa passagem fica evidente, ser real é, para Caetano, essencialmente ser uma coisa diferente em tamanho e em peso. Visto que a realidade de uma coisa depende da realidade dos seus atributos, como ficou demonstrado pelo terceiro dos corolários epistemológicos, ser real é também ser uma coisa diferente em realidade, isto é, ser uma coisa única. Esta ideia ficara expressa, aliás, desde o início da mesma passagem, quando Caetano afirma que “ser real é ser uma coisa que não é essas outras coisas, é ser diferente d’elas”¹⁷⁸. Esta definição pressupõe, por sua vez, a relatividade do conceito de realidade: se ser real é ser diferente de outras coisas, “não se pode ser real sòzinho”. Como Caetano até começara por defender, a realidade de qualquer coisa depende afinal de “haver outras coisas reaes” (NR 123).

Que a realidade seja, em Caetano, um conceito tendencialmente relativo é algo de que várias passagens dos *Poemas Inconjuntos* dão conta. Num poema de 8 de Novembro de 1915 em que o poeta descreve brevemente a pouca importância da sua vida (BNP 67-54r), percebe-se que a sua principal descoberta filosófica foi justamente a relação entre a realidade de uma coisa e o facto de ela ser diferente de outras coisas: “compreendi que as coisas são reaes e todas diferentes umas das outras” (AC 84). No mesmo documento no qual o poema anterior se encontra dactilografado, lê-se o seguinte dístico: “um dia de chuva é tão bello como um dia de sol. / Ambos existem; cada um como é” (AC 85). A beleza, para Caetano, decorre da existência das coisas, pelo que tudo o que existe é, apesar de diferente, igualmente belo¹⁷⁹. Ora, ao recuperar esta ideia num terceto incluído no mesmo dactiloscrito, Caetano

¹⁷⁸ Dando em dissertar acerca de crianças e adultos, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano* (BNP 71A-38r), Campos sugere que os adultos são todos iguais e acrescenta: “e o que é igual a outra cousa não existe” (NR 133). Este pronunciamento é como que a versão negativa da ideia de Caetano que acabo de sublinhar. Se ser real é ser diferente das outras coisas, nada do que é igual a outra coisa existe.

¹⁷⁹ Esta ideia reaparece, por exemplo, no momento em que Caetano explica por que razão considera bela a “ultima estrellá a desaparecer antes do dia”, num poema de 29 de Maio de 1918 (BNP 16A-9r): “a tua belleza para mim está em existires” (AC 97). Se a beleza de uma coisa depende da existência dessa coisa e a existência dessa coisa depende da existência de coisas diferentes dela, a beleza de uma coisa advém precisamente de essa coisa não ser outra coisa. Significa isto que, quanto maior diversidade de coisas, maior a beleza geral do mundo. É, pois, precisamente por cada coisa ser “diferente de tudo, como tudo” (AC+ 183), como se pode ler num verso solto (BNP 48E-36v), que agrada a Caetano que

procura explicar o facto de haver quem ache uma coisa mais triste do que outra através da hipótese de as pessoas se entristecerem com os poentes, não por os poentes serem tristes, mas por não serem madrugadas: “Nunca sei como é que se pode achar um poente triste. / Só se é por um poente não ser uma madrugada”. Ao aventar esta possibilidade, apercebe-se do erro em que consistiria ter pena de que uma coisa não fosse outra e pergunta: “mas se elle é um poente, como é que elle havia de ser uma madrugada?” (AC 85). De acordo com a teoria implícita nestes versos, um poente é um poente por não ser, entre muitas outras coisas, uma madrugada. Num poema não-datado que, não por acaso, começa com a renúncia à comparação (“Mas para que me comparar com uma flor, se eu sou eu / e a flor é a flôr? // Ah, não comparemos coisa nenhuma; olhemos. / Deixemos analogias, metaphoras, similes. / Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa”), Caeiro sugere, por sua vez, que aquilo que define uma coisa é precisamente o não ser uma coisa diferente, que cada coisa é delimitada por um abismo e que uma coisa não seria nada sem outra coisa da qual se pudesse distinguir: “Cada coisa só lembra o que é / e só é o que nada mais é. / Separa-a de todas as outras o abysmo de ser ella / (e as outras não serem ella). / Tudo é nada sem outra coisa que não é” (BNP 65-71v)¹⁸⁰.

Qualquer um destes exemplos é uma reformulação abreviada do princípio dos indiscerníveis de Leibniz¹⁸¹, segundo o qual não é possível que existam duas substâncias iguais. Tal princípio pode ser deduzido, em primeiro lugar, do princípio da razão suficiente, de acordo com o qual há sempre uma razão para tudo. Ora, a existência de dois indiscerníveis infringiria tal princípio na medida em que não haveria decerto razão para que um estivesse num lugar e outro não. Mais esclarecedor do que deduzir o princípio dos indiscerníveis a partir do princípio da razão suficiente é deduzi-lo a partir da ideia de que a indiscernibilidade de duas substâncias implica a indiscernibilidade de todos os predicados que as constituem. Para que duas substâncias sejam indiscerníveis, têm necessariamente de diferir uma da outra da mesma forma, entre outras coisas em que têm de ser idênticas: tendo uma substância A de diferir de uma substância B da mesma maneira que B diferiria de A, o

haja muitas coisas, mesmo que imperfeitas, no poema XLI d’O *Guardador de Rebanhos*: “Se não houvesse imperfeição, havia uma cousa a menos, / e deve haver muita cousa / para termos muito, enquanto vemos e ouvimos... / (enquanto os olhos e ouvidos se não fecham)...” (AC 60)

¹⁸⁰ Por questões de argumento, transcrevo o terceiro destes cinco versos a partir da lição mais antiga, e não da última, como o faz Ivo Castro. Depois de escrever “o abysmo de ser ella”, Caeiro terá mudado para “o facto de que é ella” (AC 77). Além disso, não transcrevo o quinto verso exactamente como Ivo Castro propõe, lendo “ser” (AC 77) em vez de “sem” (AC+ 146), como o fazem Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, por me parecer que, dessa forma, o conteúdo do verso se torna ininteligível.

¹⁸¹ António M. Feijó, a quem a originalidade da ideia acerca da influência de Leibniz em Caeiro deve ser atribuída, diz o seguinte a este respeito: “A absoluta singularidade de cada objecto num determinado momento e lugar, que Alberto Caeiro diz ser o único dado dos sentidos de que dispõe, torna central nos seus poemas o princípio leibniziano da indiscernibilidade dos idênticos, segundo o qual não é concebível a existência de dois entes exactamente idênticos. A elaboração deste princípio metafísico, na nota de Álvaro de Campos em que Ricardo Reis lhe é descrito por Alberto Caeiro como alguém digno de conhecer porque ‘é muito diferente de si’ e porque tudo existe por ser diferente de nós, é exemplo disso” (Feijó, 2015: 111).

mesmo predicado ‘é diferente de B’, pelo qual a substância A difere da substância B, teria de ser válido para B, o que não acontece, pois B não pode ser diferente de B (Russell, 1971: 54-58). À luz desta dedução, A é uma substância tal que possua, entre os seus predicados, o predicado ‘é diferente de B, C, D, etc.’, o que é exactamente o que Caeiro defende em qualquer dos exemplos acima referidos.

Ora, é precisamente a dedução leibniziana manifesta na relação causal entre a existência de uma coisa e a existência de coisas vizinhas diferentes que está na base da refutação do conceito de infinito que Caeiro apresenta a Álvaro de Campos na mesma nota das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* com que iniciei esta discussão. Depois de Caeiro revelar, nessa nota, que para lá de um espaço que acaba não há nada, Campos resolve inquiri-lo acerca da possibilidade de tudo ter limites. Caeiro não poderia ser mais categórico, e declara que “o que não tem limites não existe”, pois, “existir é haver outra coisa qualquer, e portanto cada coisa ser limitada” (NR 97-98). Significa isto que a existência de qualquer coisa depende de haver outras coisas à volta dela, as quais diferem dela e as quais ajudam a definir-lhe os limites pela vizinhança. Eis, portanto, o quarto corolário epistemológico a ter em conta: a realidade de qualquer coisa depende da realidade de coisas fronteiriças contra as quais possa estabelecer essa realidade.

A teoria da indiscernibilidade de Caeiro conduz ainda, no entanto, a um outro corolário, tal como se pode perceber pela formulação ligeiramente modificada, na primeira das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* publicada no número 30 da revista *presença*, do mesmo princípio leibniziano empregado amiúde na sua obra. No seguimento da primeira conversa que teve com o mestre, em casa de um primo dele, Caeiro terá apresentado Reis a Campos, e o “axioma da terra” com que consumou essa apresentação terá seduzido Campos de tal modo que este recebeu “de repente, em tôdas as minhas sensações, uma virgindade que não tinha tido” (NR 94). É na descrição dessa apresentação, tal como exposta por Campos, que a teoria da indiscernibilidade é recuperada: “Foi durante a nossa primeira conversa... Como foi não sei, e êle disse: ‘Está aqui um rapaz Ricardo Reis que há de gostar de conhecer: êle é muito diferente de si’. E depois acrescentou, ‘Tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe’” (NR 94). Podendo parecer idêntica, esta formulação do princípio da indiscernibilidade não faz depender a existência das coisas da diferença relativa a outras coisas mas da diferença em relação àquele que as observa. Notoriamente, a existência de cada coisa depende tanto da fronteira que estabelece com outras coisas como da fronteira que estabelece com aquele que a vê. Ver uma coisa é, portanto, ver uma coisa diferente das coisas que a rodeiam e, em simultâneo, uma coisa diferente de si. O quinto corolário epistemológico a considerar é o de que, além de depender das fronteiras estabelecidas pelas coisas diferentes que a rodeiam, a realidade de uma coisa depende também de um fronteira especial, a qual se estabelece com aquele que a vê.

Não querendo antecipar aquilo que tenho a dizer sobre a principal implicação deste quinto corolário (a percepção da realidade de uma coisa que depende de uma fronteira entre o que ela é e o que nós somos acarreta naturalmente a percepção do que quer que haja do lado de cá da fronteira, e ver uma coisa exterior implica ver-se a si mesmo) é importante insistir na oposição decisiva entre ver para fora e ver para dentro que é estabelecida por esta segunda versão do princípio de Leibniz. Como o defende sem rodeios num dístico pertencente aos *Poemas Inconjuntos* (BNP 68-4r), Caeiro é, tipicamente, aquele que não vê senão do primeiro modo: “Não sei o que é conhecer-me. Não vejo para dentro. / Não acredito que eu exista por detraz de mim” (AC 106). A realidade de qualquer coisa pressupõe que possa ser vista fora de si, que possa ser vista, portanto, unicamente com os olhos. O único critério de verdade é portanto o que lhe é dado pelos sentidos¹⁸², algo que Caeiro, aliás, não se esquece de anunciar, ao defender que sabe “que a pedra é real, e que a planta existe”, por exemplo, “porque os meus sentidos m’o mostram” (AC 80). E, quando afirma que os seus “sentidos aprenderam sòsinhos” que “as cousas não teem significação: teem existência” e que “as cousas são o unico sentido occulto das cousas” (AC 59), no poema XXXIX d’O *Guardador de Rebanhos*, o que está a insinuar é que chegou a essa conclusão sem qualquer ajuda do intelecto. Ao olhar para as coisas sem pensar, Caeiro aprende sozinho (ou os seus sentidos por ele) a ver como deve realmente ser visto aquilo que tem diante de si.

A diferença entre ver para fora e ver para dentro depende, pois, dos instrumentos de visão utilizados. Como Caeiro lembra noutro poema (BNP 68-6r), “só quiz vêr como se não tivesse alma. / Só quiz vêr como se fossem meus olhos que vissem” (AC 107). Resumem-se neste modo desalmado de ver¹⁸³ boa parte das suas pretensões epistemológicas; ver como se não tivesse alma e pudesse utilizar apenas os olhos para o efeito é, como o próprio Caeiro declara num poema de 8 de Novembro de 1915 (BNP 67-54r), ver “como um damnado” (AC 84). A danação que resulta de ver sem ter alma é, de resto, um sintoma de saúde. Depois de justificar, logo no poema II d’O *Guardador de Rebanhos*, a convicção de que o mundo existe unicamente porque o vê, assim defendendo os sentidos como supremo critério de verdade, Caeiro interrompe a explicação que oferece para não pensar no mundo, a saber, que “o mundo não se fez para pensarmos n’elle / (...) mas para olharmos para elle e estarmos de

¹⁸² Caeiro é, pelo menos a este respeito, profundamente materialista: é esse o critério de verdade, por exemplo, de Lucrecio (*Rer.Nat.*, I.699-700). Este argumento materialista é, de resto, enunciado numa passagem atribuída a António Mora (BNP 12¹-98r): “Fonte de conhecimento, que saibamos que o é, não temos outra que não os sentidos. Os dados dos sentidos são dados com exterioridade absoluta, com comunidade entre os sentientes, e com verificabilidade. Sendo dados com exterioridade, d’elles nos vem a noção de realidade; sendo dados com comunidade entre os sentientes, podemos considerá-los como independentes do nosso espirito, porisso que são igualmente presentes ao espirito de outrem; sendo verificáveis, podemos considerar como absoluta a realidade do exterior que estabelecem, porque resiste ao exame e á prova” (AM 297).

¹⁸³ É assim que Guilherme de Castilho caracteriza a attitude de Caeiro face à natureza: “Figuremos uma objectiva sempre aberta à luz que se lhe depara. Êste o caso de Alberto Caeiro. Ver desalmadamente; ver, sem ver – por conseguinte: olhar” (Castilho, 1936: 14).

accôrdo”, para estipular, entre parêntesis, que “pensar é estar doente dos olhos” (AC 31). A julgar pelo dístico final de um poema de 21 de Maio de 1917 (BNP 58-45v), tal doença conduz fatalmente à solidão: “olho, e as cousas existem. / Penso e existo só eu” (AC 88)¹⁸⁴. Os dois modos distintos de ver conduzem, pois, à existência de coisas diferentes: ver saudavelmente para fora de si, usando só os olhos, conduz à existência das coisas; ver doentamente para dentro, usando o pensamento, conduz a que nada exista excepto aquele que assim é visto. É neste contexto que me parece útil analisar o poema XXXV d’*O Guardador de Rebanhos*:

O luar atravez dos altos ramos –
Dizem os poetas todos que elle é mais
Que o luar atravez dos altos ramos...

Mas para mim, que não sei o que penso,
O que o luar atravez dos altos ramos
É, além de ser
O luar atravez dos altos ramos,
É não ser mais
Que o luar atravez dos altos ramos. (AC 57)

Dando expressão a uma convicção mais ou menos generalizada na crítica pessoana, Luís de Oliveira e Silva sugere que este poema exemplifica a tendência para a tautologia que “informa permanentemente a poesia de Alberto Caeiro” (Silva, 1985: 59). Ao contrário de Oliveira e Silva, não creio que as proposições que se verificam no poema se constituam de sujeitos e predicados equivalentes e não creio, por isso, que o poema seja, em rigor, tautológico. Tal como, ao dizer “que as pedras são só pedras, / e que os rios não são senão rios, / e que as flores são apenas flores” (AC 53), no poema XXVIII d’*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro vai além da evidência tautológica de que as pedras são pedras, os rios são rios e as flores são flores, denunciando igualmente que não são outra coisa que não pedras, rios e flores, também as proposições deste poema acrescentam informação. Para Caeiro, o luar não é apenas o luar: é o luar e também o facto de não ser senão o luar. As coisas são, portanto, aquilo que são mais o facto de não serem outra coisa. O poema põe em acto o princípio dos indiscerníveis de Leibniz: entre os atributos que constituem qualquer coisa, há decerto o atributo que faz com que tal coisa seja diferente de todas as outras coisas.

¹⁸⁴ Num poema publicado no número 5 da revista *Athena* (BNP 67-44r; ATH 197), a solidão que resulta de pensar (neste caso, filosofar) é reproduzida pela imagem da pessoa solitária numa cave com uma janela fechada: “Com philosophia não ha arvores: ha idéas apenas. / Ha só cada um de nós, como uma cave. / Há só uma janella fechada, e todo o mundo lá fóra; / e um sonho do que se poderia ver se a janella se abrisse, / que nunca é o que se vê quando se abre a janella” (AC 73).

É por entender que as coisas são elas mesmas mais aquilo que faz com que não sejam outras coisas que Caeiro vê o mundo como vê. Para quem vê num luar mais do que o luar e mais do que o facto de não ser senão o luar, como é o caso dos “poetas todos” que vêm utilizando o pensamento, um luar não é propriamente nada. Não o é porque, não possuindo entre os seus atributos os atributos ‘não ser uma emoção’, ‘não ser uma deusa’ ou, generalizando, ‘não ser X, Y e Z’, correspondendo X, Y e Z a todas as outras coisas, um luar não pode ser distinguido de nada. Ver um luar com os olhos implica assim ver o luar e ver que o luar não é, por exemplo, o céu que o rodeia; ver um luar com o pensamento, por contraste, implica vê-lo indistinto do céu, ou seja, não o ver de todo. Como antes, ver saudavelmente com os olhos, dirigindo a vista para fora de si, conduz à existência das coisas; ver com o pensamento, dirigindo a vista doentamente para dentro, conduz à sua inexistência. De acordo com Caeiro, só sensorialmente se pode verificar a realidade das coisas. O sexto corolário epistemológico a ter em conta é, pois, o de que a realidade de qualquer coisa depende da exterioridade com que se apresenta aos nossos sentidos.

A oposição entre ver para fora e ver para dentro, entre olhar e pensar, é também um dos assuntos centrais de um poema dos *Poemas Inconjuntos* de 24 de Outubro de 1917 em que Caeiro tenta convencer um “philosopho doente” (AC 94) de que o mundo exterior lhe parece mais real do que o mundo interior. Leiam-se as duas primeiras estrofes do poema (BNP 61-59):

Seja o que fôr que esteja no centro do mundo,
Deu-me o mundo exterior por exemplo de Realidade,
E quando digo ‘isto é real’, mesmo de um sentimento,
Vejo-o sem querer em um espaço qualquer exterior,
Vejo-o com uma visão qualquer fóra e alheio a mim.

Ser real quer dizer não estar dentro de mim.
Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.
Sei que o mundo existe, mas não sei se existo.
Estou mais certo da existencia da minha casa branca
Do que da existencia interior do dono da casa branca.
Creio mais no meu corpo do que na minha alma,
Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade,
Podendo ser visto por outros,
Podendo tocar em outros,
Podendo sentar-se e estar de pé,
Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fóra.
Existe para mim – nos momentos em que julgo que effectivamente existe –
Por um empréstimo da realidade exterior do Mundo. (AC 92-93)

Caeiro sugere, na primeira estrofe, que aquilo a que atribui realidade é tendencialmente aquilo que vê “sem querer” e aquilo que, por um qualquer defeito de fabrico, vê necessariamente como exterior a si. Significa isto que só considera real o produto daquela visão espontânea e voltada para fora (por contraste com o pensamento, que seria uma espécie de visão intencional e voltada para dentro) que coincide com aquilo a que, à falta de outra definição, chamamos “experiência sensorial”. É por isso que Caeiro, apesar de não poder dizer que sabe que existe, pode dizer que sabe que o mundo existe, e é por isso que acredita mais no seu corpo do que na sua alma. Nos termos do poema, Caeiro só considera real o que é produzido por essa visão espontânea e exterior porque o que assim é produzido não só lhe surge “independentemente de mim”, não parecendo, portanto, “precisar de mim para existir” (AC 93), como precede o que é produzido por outros meios: “vivemos antes de filosofar, existimos antes de o sabermos, / e o primeiro facto merece ao menos a precedência e o culto. / Sim, antes de sermos interior somos exterior. / Porisso somos exterior essencialmente” (AC 94).

A forma como Caeiro procura caracterizar a experiência privada de olhar para a sua própria alma, nos últimos três versos da segunda estrofe atrás citada, parece implicar, de resto, que o pensamento não é mais do que uma adulteração do instrumento sensorial da visão, que tomamos de empréstimo, transformando a acção essencialmente passiva de ver numa acção deliberada, para ver outro mundo que não o mundo externo. A independência e a precedência daquilo que é produzido pela experiência sensorial são critérios para aferir a sua realidade, segundo Caeiro, precisamente porque, sendo o pensamento essa visão fabricada à semelhança de uma visão que já existia e que operava sem precisar de deliberação, justificam a naturalidade (por oposição à artificialidade de pensar) em que consiste o acto de ver. Em suma, só é real aquilo que se vê até à fronteira que separa o que é exterior do que é interior, como se lê no primeiro verso da segunda estrofe do poema (“ser real quer dizer não estar dentro de mim”), porque o que se vê dessa fronteira para trás é visto de modo artificial; só é real aquilo que se vê sensorialmente porque só a visão sensorial é considerada natural.

Não há exemplo melhor para ilustrar este ponto do que aquele que é fornecido pelos últimos versos do poema XXVIII d’*O Guardador de Rebanhos*: “Por mim, escrevo a prosa dos meus versos / e fico contente, / porque sei que compreendo a Natureza por fóra; / e não a compreendo por dentro / porque a Natureza não tem ‘dentro’; / senão não era a Natureza” (AC 53). Para Caeiro, o que é natural é assim, por definição, o que é exterior, sendo que ser exterior, mais do que designar aquilo que tem exterioridade, designa o que é de tal modo independente que não precise de outrem para existir. O som de um piano tocado por uma senhora, como aquele de que Caeiro fala no poema XI d’*O Guardador de Rebanhos*,

não é natural, apesar de possuir a exterioridade suficiente para ser apreendido sensorialmente, pelo que não o satisfaz como os sons naturais o satisfazem: “Aquella senhora tem um piano / que é bom de ouvir mas não sôa como rios / nem como o socego com que as árvores se mexem // Para que é preciso ter um piano? / O melhor é ter ouvidos / e ouvir bem os sons que nascem” (AC 43). O mesmo acontece com as avenas tocadas pelos pastores de Virgílio, no poema XII: “Os pastores de Vergílio tocavam avenas e outras cousas / e cantavam de amôr literariamente / (...) // Mas os pastores de Vergílio, coitados, são Vergílio, / e a Natureza está aqui mesmo” (AC 43). Ao contrário de tudo aquilo que provém da Natureza, que “não tem dentro” e não permite ser compreendida “por dentro” (AC 53), sons de piano, avenas de pastores ou versos de poetas são artificialidades que têm dentro de si aquilo que lhes confere existência. Para além de negar a realidade a tudo o que não é apreendido sensorialmente, Caeiro parece negar também a realidade (ou, pelo menos, considerar menos real) a tudo aquilo que não é natural¹⁸⁵, ou seja, a tudo aquilo cuja causa é capaz de identificar. O sétimo corolário epistemológico é, pois, o de que a realidade de qualquer coisa depende da naturalidade com que se apresenta.

De acordo com os sete corolários que acabo de enunciar, uma coisa é real (ou inteiramente real), na perspectiva de Caeiro, apenas 1) para aquele que a observa, apenas 2) no momento em que é observada, apenas 3) quando os seus atributos são igualmente reais, apenas 4) quando estabelece fronteiras com outras coisas reais, assim como 5) com aquele que a observa, e apenas 6) quando se apresenta com exterioridade e 7) com naturalidade. Esta teoria da realidade, bem como os corolários epistemológicos que a definem, é especialmente efectiva no momento de saúde a que corresponde *O Guardador de Rebanhos*, e será importante quer para mostrar de que modo Ricardo Reis, ao adoptá-la, foi levado a dar-lhe a inflexão que ela própria exige, o que farei apenas no capítulo 6, e de que modo o próprio Caeiro, ao infringi-la no momento do episódio amoroso a que corresponde o *Pastor Amoroso*, tinha necessariamente de dar lugar a outra coisa e de morrer, assunto sobre o qual me deterei apenas no capítulo 8.

III. A Natureza é partes sem um Todo

¹⁸⁵ Numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-36r), Campos protesta contra este critério de Caeiro: “nunca acceitei aquelle criterio que ha em Caeiro, e que não é das coisas originaes que ha nelle, de que ha uma distincção qualquer entre o natural e o artificial. Não ha tal distincção, porque ambos são reaes. Comprehando a distincção, entre os sonhos e a vida, ainda que conceda que um bom metaphysico a possa confundir. Mas a distincção entre a arvore e a machina sempre me pareceu falsa. Parece que a arvore e a machina são distinctas porque a primeira é um producto immediato da natureza, e a segunda um producto mediato, apparecido por intermedio da intelligencia humana. Mas, na realidade, todo o producto é mediato: a arvore apparece atravez da semente, a machina atravez da intelligencia. Tanto a semente como a intelligencia são elementos da realidade. E, se dissermos que a arvore surge da semente e a machina do cérebro, teremos reduzido tudo a termos materiaes e estabelecido a egualdade de direitos na materia” (NR 115-116).

Ao definir a Natureza como uma coisa sem qualquer tipo de interioridade, e o que é natural como aquilo a que não corresponde qualquer causa interna, Caeiro posiciona-se abertamente contra a epistemologia romântica. A implicação correctiva de tal posição estava já subentendida, como sugeri atrás, na passagem das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* em que Campos compara perversamente a insensibilidade de Caeiro à de Peter Bell, no poema de Wordsworth. É pertinente referir que a ideia de que Caeiro se constitui como um “contra-Wordsworth” (Feijó, 2015: 43) pertence originalmente a António M. Feijó, para quem o seguinte passo do prefácio à obra de Caeiro a cargo de Thomas Crosse (BNP 21-89v) encobre “o mesmo movimento correctivo” (Feijó, 2015: 43) que se verifica no poema ortónimo “Ela canta, pobre ceifeira”, que entende como uma “correção implícita” (Feijó, 2015: 42) do poema de Wordsworth de que é uma glosa, “The Solitary Reaper” (1805):

Mesmo que o [Caeiro] consideremos como um homem que vive fora da civilização (hipótese obviamente impossível), como um homem dotado de uma visão excepcionalmente clara das coisas, isso não produz logicamente no nosso espírito um resultado que se assemelhe a *O Guardador de Rebanhos*. A própria ternura pelas coisas, como simples coisas, que caracteriza o tipo de homem que supusemos, não caracteriza Caeiro. Às vezes, fala ternamente das coisas, mas pede-nos perdão por fazê-lo, explicando que só fala assim em atenção à nossa ‘estupidez dos sentidos’, para nos fazer sentir a ‘existência absolutamente real’ das coisas. Por si próprio, não sente ternura por estas, dificilmente sente sequer ternura pelas suas sensações. Aqui tocamos a sua grande originalidade, a sua quase inconcebível objectividade. Vê as coisas apenas com os olhos e não com a mente. Não permite que nenhum pensamento surja quando observa uma flor. Longe de ver sermões nas pedras, nem sequer se permite imaginar que uma pedra sirva de tema para um sermão. O único sermão que uma pedra encerra, para ele, é o de que esta existe. A única coisa que uma pedra lhe diz é que não tem rigorosamente nada para lhe dizer. Pode conceber-se um estado de espírito parecido com este. *Mas não pode ser concebido num poeta*. Esta forma de olhar para uma pedra pode definir-se como a forma totalmente não poética de a olhar. O que Caeiro tem de assombroso é o facto de fazer poesia a partir deste sentimento, ou melhor, da ausência de sentimento. Sente positivamente o que, até aqui, só podia ser concebido como um sentimento negativo. Interrogai-vos: o que pensais de uma pedra quando a olhais sem pensar nela? A questão resume-se a isto: o que pensais de uma pedra quando não pensais de todo nela? A pergunta é completamente absurda, claro está. A sua estranheza reside no facto de toda a poesia de Caeiro se basear nesse sentimento cuja existência considerais inconcebível. Talvez eu tenha conseguido mostrar a natureza extraordinária da inspiração de Caeiro, a

novidade fenomenal da sua poesia, o carácter espantosamente inaudito do seu génio, de toda a sua atitude. (PIA 159-160)¹⁸⁶

Este mesmo passo corrobora igualmente aquilo que propus atrás acerca da oposição fundamental entre Caeiro e os poetas românticos, a saber, que ela radica numa interpretação antagónica daquilo em que consiste estabelecer intimidade com a Natureza. Para Caeiro, essa intimidade advém de, não pensando nas coisas, experienciá-las sempre pela primeira vez. O que é difícil de compreender, como também referi, é que a aparente ausência de intimidade implícita nesse comportamento justifique essa mesma intimidade. Ora, é precisamente do facto de Caeiro estabelecer este género de intimidade aparentemente pouco íntima com a Natureza que provém, segundo o texto de Thomas Crosse, a sua “grande originalidade, a sua quase inconcebível objectividade”. Como se pode ler, Caeiro “não sente ternura” pelas coisas, vendo-as “apenas com os olhos e não com a mente”, e não permite, por conseguinte, que “nenhum pensamento surja quando observa uma flor” (PIA 159). Este género de insensibilidade não é de todo inconcebível, como Thomas Crosse concede, mas “não pode ser concebido num poeta” (PIA 160). Que não o possa ser decorre do pressuposto de que é da natureza de qualquer poeta ser sensível àquilo sobre o qual faz poesia: a insensibilidade de Peter Bell à qual Campos perversamente compara a de Caeiro resulta exactamente do facto de lhe faltar aquela faculdade através do qual o poeta estabelece intimidade com a Natureza. Caeiro define-se, pois, como um poeta cujo olhar consiste numa “forma totalmente não poética” de olhar. Sentindo “positivamente o que, até aqui, só podia ser concebido como um sentimento negativo”, Caeiro concretiza então a suposta

¹⁸⁶ Feijó identifica “duas alusões silenciosas a Wordsworth” neste passo: uma delas aos dois versos com que Wordsworth termina “Ode Intimations of Immortality from Recollections of Childhood” (“To me the meanest flower that blows can give / thoughts that do often lie too deep for tears” [Wordsworth, 2006: 704]), e a outra a “um passo de Shakespeare que se tornou lugar-comum na caracterização vitoriana de Wordsworth como poeta que inesperadamente descobre sermões nas pedras” (Feijó, 2015: 42). A caracterização vitoriana de Wordsworth a que Feijó se refere é da responsabilidade de Oscar Wilde, em *The Decay of Lying*: “Wordsworth foi até aos lagos, mas não foi nunca um poeta dos lagos. Encontrou nas pedras os sermões que nelas escondera” (Wilde, 1992: 28). Quanto ao passo de Shakespeare, surge na primeira cena do segundo acto em *As You Like It*: “And this our life exempt from public haunt / finds tongues in trees, books in running brooks, / sermons in stones, and good in everything” (*Ayl*, II.i.15-17). As alusões a que Feijó se reporta, aliás inequívocas, têm por finalidade documentar “o excesso que afeta a poesia moderna” (Feijó, 2015: 43), contra o qual Caeiro evidentemente se posiciona. Wordsworth aparece assim, ainda que veladamente, como o contraponto privilegiado da configuração de Caeiro enquanto poeta avesso à eloquência das coisas. Na opinião de Feijó, o sentimento inconcebível de que Caeiro parte deve então ser entendido como uma tentativa de estabelecer um “lugar de enunciação” para “a coisa-em-si kantiana”: pensar numa coisa “sem pensar nela”, por paradoxal que pareça, revela um esforço para considerar um objecto sem automaticamente o constituir como fenómeno. Não obstante a “consciência bizarramente amputada de intencionalidade” (que permite a Caeiro segregar paradoxalmente a coisa-em-si, “por definição inconhecível”, do fenómeno em que pode ser considerada) fazer dele igualmente um “contra-Kant” (Feijó, 2015: 44), como Feijó igualmente defende, parece claro que aquilo que Caeiro pretende corrigir em Wordsworth e nos poetas modernos é essencialmente o empenho em pensar o objecto que os conduz à inevitabilidade da sua constituição como fenómeno.

impossibilidade de estabelecer intimidade com a Natureza não pensando nela nem sentindo qualquer ternura por ela. E, ao concretizá-la, corrige implicitamente o tipo de intimidade com a Natureza que é prescrita pelos poetas românticos.

Relembrando a explicação dada por Caeiro aquando da discussão acerca dos versos de Wordsworth citados por Campos com “perversidade amiga” (NR 94), a flor amarela em discussão não era senão, para Peter Bell, “uma experiência vulgar, ou coisa conhecida” (NR 95). Dizendo de outro modo, uma flor amarela é só uma flor amarela porque Peter Bell não reconhece excepcionalidade a um particular igual a tantos outros. Ora, nesta fase do poema de Wordsworth, a Natureza não fora ainda capaz de encontrar o caminho para o coração de Peter Bell, e ele não se comovia de modo algum com o espectáculo que ela lhe oferecia. Ao contrário da insensibilidade de Caeiro, que é uma expressão de amor, a insensibilidade de Peter Bell equivale, portanto, ao seu desamor. No momento em que a Natureza consegue finalmente sensibilizá-lo, o que acontece na sequência do desmaio provocado pela visão aterradora de um cadáver num rio, tudo se altera. Recorrendo ao abalo provocado pela morte alheia, como Wordsworth sugere no final do poema, a Natureza consegue então inspirar-lhe a compaixão: “and now is Peter taught to feel / that man’s heart is a holy thing; / and Nature, through a world of death, / breathes into him a second breath, / more searching than the breath of spring” (Wordsworth, 2006: 295). A ideia implícita na história desta conversação parece ser a de que o homem é uma criatura cuja compaixão se forma como resposta às intimações da Natureza. Esta educação moral privilegiada está presente, de resto, em toda a obra de Wordsworth. Antes de se dirigir à irmã, em “Lines composed a few miles above Tintern Abbey” (1798), Wordsworth confia, por exemplo, que a Natureza o ensinou a sentir uma presença sublime em todas as coisas:

(...) For I have learned
to look on nature, not as in the hour
of thoughtless youth, but hearing often-times
the still, sad music of humanity,
nor harsh nor grating, though of ample power
to chasten and subdue. And I have felt
a presence that disturbs me with the joy
of elevated thoughts; a sense of sublime
of something far more deeply interfused,
whose dwelling is the light of setting suns,
and the round ocean, and the living air,
and the blue sky, and in the mind of man,
a motion and a spirit, that impels
all thinking things, all objects of all thought,

and rolls through all things. (Wordsworth, 2006: 243)

Adquirir a capacidade de sentir uma presença espiritual que se faz ouvir no canto do cuco, que reside na luz crepuscular, nos oceanos, nos céus e na mente dos homens, que é responsável por todos os seres pensantes e que perpassa por todas as coisas, tal como aqui é descrita, não implica simplesmente adquirir uma sensibilidade especial; implica também uma percepção da afinidade entre todos os objectos naturais e a compaixão que dessa percepção necessariamente decorre. A empatia com a Natureza, que em Caeiro depende da eterna novidade em que ela se lhe apresenta, resulta assim em Wordsworth do reconhecimento de qualquer coisa magnânima que opera em cada uma das suas partes e as liga organicamente. Se, no caso de Caeiro, tal empatia advém de um esforço que consiste em estabelecer uma relação estritamente sensorial com a Natureza, em Wordsworth requer o desenvolvimento da faculdade interior que permita perceber esse princípio orgânico universal. Esta diferença é especialmente notória quando, no final de “Yarrow Visited” (1814), Wordsworth dá a entender que não usa apenas a visão para ver o rio Yarrow: “I see – but not by sight alone”. De facto, a imagem genuína do Yarrow não é, para Wordsworth, aquela que obtém no instante em que o vê através da visão, mas aquela que apreende por intermédio dessa faculdade interior e que desse modo leva consigo: “but that I know, where’er I go, / thy genuine image, Yarrow! / will dwell with me – to heighten joy, / and cheer my mind in sorrow” (Wordsworth, 2006: 360).

O mesmo acontece no poema “I wandered lonely as a cloud” (1804), no qual ver directamente os narcisos à beira de um lago e recordá-los num momento de ócio não produz necessariamente o mesmo género de emoções. Não obstante a riqueza inerente ao espectáculo visual protagonizado pela dança dos narcisos, o poeta não parece capaz de extrair dele nada de muito significativo: “A Poet could not but be gay, / in such a laughing company: / I gazed – and gazed – but little thought / what wealth the shew to me had brought”. Quando tal espectáculo é projectado no “olho interior” do poeta, contudo, a emoção é descomedida e a empatia inevitável, o prazer invade-o e o seu coração dança com os narcisos: “when on my couch I lie / in vacant or in pensive mood, / they flash upon that inward eye / which is the bliss of solitude, / and then my heart with pleasure fills, / and dances with the daffodils” (Wordsworth, 2006: 219). Ao contrário, portanto, de Caeiro, para quem a intimidade com a Natureza é estabelecida através da visão, essa intimidade concretiza-se, no caso de Wordsworth, por intermédio da visão interior que Caeiro rejeita sistematicamente. A essa faculdade interior, de índole passiva e alcance divino, Coleridge viria famosamente a chamar Imaginação.

À luz da famosa distinção entre Fantasia (*Fancy*) e Imaginação (*Imagination*), tal como apresentada sumariamente apenas no final do capítulo XIII da *Biographia Literaria*, a

Fantasia não é senão “uma forma de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço” que se mistura e é modificada “por esse fenómeno empírico da vontade a que damos expressão através da palavra escolhida” e que trabalha com materiais já feitos que lhe chegam pela “lei da associação” (Coleridge, 1985: 313): aquilo que faz é juntar imagens sem qualquer “ligação natural ou moral” (Coleridge, 1985: 602). Decorre desta definição que a Fantasia não se trata propriamente de uma faculdade criativa, mas antes associativa. A Imaginação pode ser, por sua vez, primária, correspondendo à “força viva” e ao “agente primitivo de toda a percepção humana”, ou secundária, definindo-se então como uma espécie de eco da percepção que “coexiste com a vontade consciente”, que “dissolve, espalha, dispersa, para recriar” (Coleridge, 1985: 313): a sua acção consiste em “modificar imagens”, em “dar unidade à variedade” e em “ver todas as coisas numa só” (Coleridge, 1985: 602).

Numa carta de 10 de Setembro de 1802 dirigida a William Sotheby, Coleridge apresenta esta mesma distinção, mas associa-a a duas interpretações religiosas da Natureza (a grega e a hebraica) profundamente distintas. Segundo Coleridge, os objectos naturais, nos poemas religiosos gregos, são “meras estátuas vazias” no interior das quais se encontra, no entanto, “um deus ou uma deusa local”. A pobreza subjacente a este género de interpretação religiosa da matéria explica-se, de acordo com Coleridge, pelo privilégio concedido pelos gregos à faculdade da Fantasia, que define aqui como uma “faculdade agregadora”. Ao contrário dos gregos, os poetas hebraicos (tanto aliás quanto os ingleses) tendem a favorecer a Imaginação, aqui definida como uma “faculdade modificadora ou coadunadora”: “nos poetas hebraicos, cada Coisa tem uma Vida própria, e, no entanto, elas são todas uma Vida” (Coleridge, 1985: 514). Ao associar o emprego da Imaginação à ideia hebraica de que somos parte de um Todo, Coleridge está, no fundo, a sugerir que a Imaginação é, antes de mais, a faculdade pela qual é possível integrar num Todo orgânico, dando unidade à variedade aparente, cada uma das partes em que o mundo externo empiricamente se apresenta. A melhor definição de Natureza que subjaz às ideias de Coleridge (e Wordsworth) aparece, a meu ver, no princípio do último capítulo do Livro I de *Sartor Resartus* (uma obra muito importante na adolescência de Pessoa¹⁸⁷): “a Natureza não é um Agregado mas um Todo” (Carlyle, 1973: 52).

Traduzido em *Sartor Resartus* pelo postulado filosófico de que todos os fenómenos empíricos são trajes atrás dos quais se esconde a sua verdadeira essência, o transcendentalismo de Thomas Carlyle vem tornar ostensivo o de Coleridge: defender que a Natureza não é um “Agregado” mas um “Todo” não é senão outra forma de defender que a diversidade com que o mundo se nos apresenta não deve ser interpretada à luz da “faculdade agregadora” da Fantasia com que os gregos o faziam, como Coleridge explica, mas antes à luz

¹⁸⁷ É um dos livros da biblioteca pessoal com mais anotações à margem e mais sublinhados (CFP 8-89).

da faculdade unificadora da Imaginação que os hebraicos privilegiavam, e em função da qual essa diversidade se subsume numa unidade fundamental. Ora, é precisamente contra esta faculdade da Imaginação e contra a convicção transcendentalista que, muito especificamente, se sintetiza nesta frase de Carlyle que Caeiro se vem posicionar. Não creio que tenha alguma vez sido notado, mas o verso central da sua poesia, “A Natureza é partes sem um Todo” (AC 64), não é só uma síntese perfeita da obra de Caeiro: é uma correcção explícita do pronunciamento de Carlyle¹⁸⁸ e, por sinédoque, uma correcção explícita da tradição romântica que nele se abrevia admiravelmente.

António M. Feijó sugere ainda que a influência romântica de que Caeiro se serve para instaurar o seu programa correctivo “recobre, de modo evasivo, um encontro nativo saliente” com Teixeira de Pascoaes. Segundo Feijó, o poeta místico de quem Caeiro se ri muito no poema XXVIII não é senão Pascoaes¹⁸⁹, e esse riso é um sintoma da “oposição reativa” que

¹⁸⁸ Numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* em que Campos recusa que a obra de Caeiro deva ser avaliada pelas eventuais verdades que contém (BNP 71A-31r), tomando-a, ao contrário de Reis, “por bella independentemente da verdade que contenha ou até não contenha”, lê-se o seguinte: “Quando Caeiro diz, ‘A Natureza é partes sem um todo’ o que nos dá a emoção de prazer é a phrase por ser assim como é, na sua vividez paradoxal. Se Caeiro houvesse dito a mesma coisa de outra maneira, da maneira philosophica – por exemplo, ‘A Natureza é essencialmente plural, e é impossivel reduzi-la a unidade’, nada haveria de bello no dizer; a propria idea perde a realidade, descarna-se, é esqueleto e philosophia” (NR 42). Para Campos, o verso é como é, portanto, porque a eventual verdade que contém só é poética se dita dessa maneira. Independentemente do argumento geral de Campos, o verso de Caeiro é de tal modo parecido com a frase de Carlyle que me parece irrazoável qualquer outro modo de lhe justificar o aspecto.

¹⁸⁹ Que Pascoaes seja o visado do poema XXVIII é, aliás, algo que parece óbvio, por exemplo, quer a Richard Zenith (Zenith, 2004: 252), quer a Fernando Cabral Martins (Martins, 2004: 273-274), e é facilmente demonstrável. No poema XXVIII, o “poeta mystico” de cujo livro Caeiro diz ter lido “quasi duas paginas” rindo “como quem tem chorado muito” não é nomeado, parecendo servir apenas de pretexto para o argumento generalizado de que dão conta as duas estrofes seguintes. Dada a resposta enfática com que Caeiro refuta a filiação na Renascença Portuguesa, e os termos precisos em que o faz, num dos fragmentos da “Entrevista com Alberto Caeiro”, é possível assumir, no entanto, que o poeta místico do poema é, de facto, Pascoaes: “Se há gente que seja diferente da minha obra, é essa. O seu amigo insultou-me sem me conhecer comparando-me com essa gente. Eles são místicos. Eu o menos que sou é místico. Que há entre mim e eles? Nem o sermos poetas, porque eles o não são. Quando leio Pascoaes farto-me de rir. Nunca fui capaz de ler uma cousa dele até ao fim. Um homem que descobre sentidos ocultos nas pedras, sentimentos humanos nas árvores, que faz gente dos poentes e das madrugadas [almas]” (AC+ 198). O misticismo, o riso, a incapacidade para lê-lo até ao fim e os sentimentos atribuídos às coisas remetem indeclinavelmente para os versos do poema XXVIII. Que a reacção a Pascoaes de que este poema é afinal manifestação tipifique o ânimo particular d’O *Guardador de Rebanhos* e que, portanto, é contra as “cousas que não querem dizer nada, *excessivamente nada*” (AC+ 199) em que consiste a obra de Pascoaes que toda a produção poética de Caeiro se insurge é, por sua vez, demonstrável recorrendo novamente ao prefácio de Thomas Crosse. Como Feijó observa, o conteúdo de uma anotação em português que interrompe esse prefácio (BNP 21-89r) leva a deduzir Caeiro de Pascoaes: “Tanto Caeiro como Pascoaes encaram a Natureza de um modo diretamente metafísico e místico, ambos encaram a Natureza como o que há de importante, excluindo ou quase excluindo o Homem e a Civilização, e ambos, finalmente, integram tudo o que cantam nesse seu sentimento naturalista. Esta base abstracta têm de comum: mas no resto são, não diferentes, mas absolutamente opostos. Talvez Caeiro proceda de Pascoaes; mas procede por opposição, por reacção. Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto, Alberto Caeiro” (PIA 469). Note-se que esta comparação com Pascoaes não é senão uma nota explicativa, em português, do que Thomas Crosse acabara de sugerir no seu prefácio em inglês, logo após ter indicado que Caeiro se parecia com Whitman e, ligeiramente, com Francis Jammes: “lembra-nos fortemente Pascoaes por a sua atitude face à Natureza, essencialmente metafísica, naturalista e o que poderia

constitui Caeiro e “determina a economia interna de *O Guardador de Rebanhos*” (Feijó, 2015: 52). Aceitar a relação entre a produtividade da obra de Caeiro e esta reacção a Pascoaes implica aceitar, como Feijó então conclui, que essa obra “condensa uma forma de sublimidade negativa” cuja pretensão é “corrigir toda a poesia moderna, reduzindo o movimento dos seus maiores à mais extrema pobreza” (Feijó, 2015: 54-55)¹⁹⁰. Sendo Pascoaes apenas o último nome, e o mais próximo em termos geográficos, da tradição inteira que Caeiro pretende afinal corrigir, fazer corresponder a pessoa que é a um “Pascoaes virado do avesso” (PIA 469), como se pode ler numa anotação em português do prefácio de Thomas Crosse (BNP 21-89r), não é muito diferente de fazê-lo corresponder a um Wordsworth virado do avesso ou, por sinal, a qualquer outro nome no qual essa tradição encontre representação condigna. A intuição prevalece, portanto: é em função de uma determinada concepção daquilo que foi o Alto Romantismo que a obra de Caeiro se constitui. No final do mesmo prefácio de Thomas Crosse (BNP 21-102r), é de novo a partir de uma manobra de Wordsworth, aliás, que Caeiro se parece autonomizar:

Qual é, afinal, o valor de Caeiro, a sua mensagem para nós, como se costuma dizer? Não é difícil determiná-lo. A um mundo mergulhado em várias espécies de subjectivismos, traz o Objectivismo Absoluto, mais absoluto do que os objectivistas pagãos algum dia o conceberam. A um mundo super-civilizado traz de novo a Natureza Absoluta. A um mundo submerso em humanitarismos, problemas dos trabalhadores, sociedades éticas, movimentos sociais, traz um absoluto desdém pelo destino e pela vida do homem, o qual, ainda que se considere excessivo, é, pelo menos, natural nele e um magnífico correctivo. Wordsworth opusera o homem natural ao homem artificial; para Caeiro o ‘homem natural’ é tão artificial como outra coisa qualquer, com excepção da Natureza. (PIA 169-170).

Apesar de a consideração com que a passagem termina evocar o último dos sete corolários epistemológicos enumerados atrás, assim validando a posição anti-wordsworthiana em que Caeiro deliberadamente se coloca, é sobretudo importante para o argumento em que é preciso insistir a primeira das coisas que, de acordo com Thomas Crosse, Caeiro trouxe ao mundo moderno. É que, entre as “várias espécies de subjectivismos” contra as quais Caeiro modela o seu objectivismo absoluto, encontra-se necessariamente o subjectivismo romântico que, nos termos de Carlyle em que sugeri poder abreviar-se, consiste essencialmente em entender a diversidade da Natureza como a roupagem com que

chamar-se absorta, ser idêntica à de Pascoaes, mas Caeiro é tudo isso invertendo o modo de sê-lo de Pascoaes” (PIA 157).

¹⁹⁰ O primeiro a formular esta tese foi o próprio Pessoa, num artigo que tencionaria publicar n’*A Águia*: “Alberto Caeiro representa uma reacção contra todos os movimentos presentes que têm qualquer coisa de místicos ou artificiais. O simbolismo, o saudosismo, tanto um como outro são inimigos da obra de Alberto Caeiro” (AC++ 220).

se apresenta exteriormente o Todo orgânico que, inerente nas mais diversas coisas, confere uma unidade essencial a essa diversidade aparente. Profundamente hostil à faculdade da Imaginação, tal como concebida pelos poetas românticos, Caeiro prega um objectivismo absoluto que conduz, por isso, a um entendimento da diversidade da Natureza diametralmente oposto: ao contrário de Carlyle, Caeiro diria, como o disse por palavras equivalentes, que a Natureza não é um Todo mas um Agregado. Recuperando a distinção de Coleridge, repercutida aliás na fórmula de Carlyle, entre a interpretação religiosa dos poetas gregos e a dos hebraicos, o olhar de Caeiro é, ao contrário daquele que é cultivado pelos poetas românticos de quem deliberadamente se afasta, caracteristicamente grego. Tendo em conta que o seu objectivismo é “mais absoluto do que os objectivistas pagãos algum dia o conceberam” (PIA 169), como é sugerido na passagem de Crosse que acabei de citar, é plausível assumir que Caeiro seja até, como assumiram amiúde os seus principais discípulos, mais grego do que os próprios gregos¹⁹¹. Leia-se a seguinte passagem de António Mora (BNP 12A-12):

O universo que Caeiro vê é o contrário do que vêem os homens do nosso tempo, os homens da nossa civilização desde que ella se formou na morte aparente do paganismo. Para nos dar a substancia absoluta do paganismo, tinha Caeiro que ser mais grego que os gregos, mais puramente objectivista que elles. É-o. Nenhum pagão poderia ter escripto aquelle verso culminante de Caeiro, e, para mim, o verso culminante de toda a literatura:

A Natureza é partes sem um todo. (AM 224)

A inversão protagonizada pelo olhar objectivista de Caeiro é de tal forma radical que não só substitui as lentes hebraicas dos românticos como as substitui por lentes gregas com maior alcance. Se o olhar romântico conduz ao corolário de Carlyle de que “a Natureza não é um Agregado mas um Todo” (Carlyle, 1973: 52), o olhar de Caeiro, se levado até às últimas consequências, conduz ao corolário inverso de que “a Natureza é partes sem um todo” (AC 64). À semelhança de António Mora, Ricardo Reis também defende que Caeiro é “mais grego que os gregos” e também o justifica recorrendo ao exemplo do “maior verso pagão” (AM

¹⁹¹ Além daquilo que, num fragmento da “Entrevista com Alberto Caeiro” (BNP 143-100r), o próprio Caeiro diz depois de afirmar que deu pelo Universo, a saber, que “os gregos, com toda a sua nitidez visual, não fizeram tanto” (AC+ 199), a ideia de que o seu objectivismo supera o dos gregos surge em alguns comentários de Ricardo Reis e António Mora. Eis, desde logo, três exemplos recolhidos em textos diferentes: “Alberto Caeiro é mais pagão que o paganismo, porque é mais consciente da essência do paganismo do que qualquer escritor pagão” (BNP 21-65; PR 157); “os próprios gregos da grande Grécia, criadores do Objectivismo, não atingiram o Objectivismo Transcendente do assombroso português” (BNP 14E-5r; PR 63); “Caeiro é mais objectivo que os gregos antigos porque: 1) a sua obra é uma reacção e é por isso uma afirmação mais forte que a original; sendo por isso menos espontânea; 2) □” (BNP 14B-34v; PR 149).

234), como caracterizado por Mora¹⁹². A principal diferença entre os dois comentários está na explicação resumida que Reis oferece para que tal verso exemplifique a singularidade do objectivismo de Caeiro:

Caeiro, no seu objectivismo total, ou, antes na sua tendência constante para um objectivismo total, é frequentemente mais grego que os próprios gregos. Duvido que grego algum escrevesse aquela frase culminante de *O Guardador de Rebanhos*,

A Natureza é partes sem um todo,

onde o objectivismo vai até à sua conclusão fatal e última, a negação de um *Todo*, que a experiência dos sentidos não autoriza sem a intromissão, para o caso externa, do pensamento. Aqui, como em outros pontos, é Caeiro, como digo, mais grego que os gregos. (PR 141)

Ao contrário, portanto, da epistemologia romântica, que conduz à consideração de que cada coisa está intimamente ligada a todas as outras e pertence a um *Todo* orgânico, o projecto de Caeiro tem como fatalidade a negação de toda e qualquer ideia de conjunto. Como Caeiro explica no poema XLV d'*O Guardador de Rebanhos*, corrigindo o descuido de descrever aquilo que via como sendo “um renque de arvores lá longe, lá para a encosta”, é errado aglomerar diferentes particulares, mesmo quando a distância a que se encontram os torne suficientemente indistintos uns dos outros, em conjuntos nomeáveis: “mas o que é um renque de arvores? Ha arvores apenas. / ‘Renque’ e o plural ‘arvores’ não são cousas, são nomes” (AC 62). À luz do quarto dos sete corolários em que se fundamenta a teoria da realidade de Caeiro, tal como expostos atrás, cada uma das árvores desse renque é real na medida em que estabelece fronteiras com as árvores à sua volta, também elas reais em função das fronteiras que, por sua vez, estabelecem com as outras. Significa isto que, dentro do conjunto de árvores reais a que se chama “renque”, há fronteiras a estabelecer a realidade de certas partes desse conjunto. Ainda que não seja imediatamente óbvio, decorre do corolário de que uma coisa só é real quando estabelece fronteiras com outras coisas reais o corolário negativo de que não é real uma coisa no interior da qual haja fronteiras a estabelecer internamente a realidade das suas diferentes partes, isto é, uma coisa que possa

¹⁹² Noutro texto (BNP 145-76r a 87r), Reis não defende propriamente que Caeiro seja mais grego que os gregos, mas refere a absoluta novidade da inversão epistemológica protagonizada pelo seu objectivismo, considera-o mais radical que a própria ciência e justifica aquilo que diz recorrendo ao mesmo verso culminante: “Caeiro é, em filosofia, o que ninguém foi: um objectivista absoluto. Inverte os processos poéticos *de todos os tempos*. Reparaí bem no que digo – *de todos os tempos*. Inverte os processos filosóficos da nossa época, indo além da pura ciência em objectividade. Quebra com todos os sentimentos que têm sido posse da poesia e do pensamento humanos. Nada o demonstra melhor que um verso que é talvez o superior da sua obra: *A Natureza [é partes] sem um todo*”. (PR 57-58)

ser dividida em várias coisas reais¹⁹³. É isso que sobressai do que Caeiro diz num pequeno poema dos *Poemas Inconjuntos* (BNP 68-5v):

Falaram-me em homens, em humanidade,
Mas eu nunca vi homens, nunca vi humanidade.
Vi vários um-homem assombrosamente diferentes um do outro,
Cada um separado do outro por um espaço sem homens. (AC 107)

A existência de espaços sem homens a separar cada homem real é critério suficiente, de acordo com estes quatro versos, para que jamais se possa atribuir realidade a um conjunto de homens¹⁹⁴. É importante notar que o descuido momentâneo de Caeiro no poema XLV parece ser ocasionado pela distância a que se encontra daquilo que vê: “um renque de árvores lá longe, lá para a encosta” (AC 62). De acordo com os dois primeiros corolários da sua teoria da realidade, poderíamos então ser levados a pensar que árvores vistas à distância existem enquanto conjunto de árvores indistintas: se a realidade de uma coisa depende 1) daquele que a observa e 2) do momento em que a observa, a contingência de não ser capaz de distinguir, no momento em que observa à distância, as diferentes árvores que formam o conjunto dessas árvores não deveria impugnar a realidade desse conjunto nesse momento.

¹⁹³ Parece-me evidente que, se levado ao extremo, este género de objectivismo conduz a considerar, contrariamente à pretensão de Caeiro, que há no interior de cada árvore, como no interior do renque de árvores, fronteiras a estabelecer internamente a realidade das suas diferentes partes (o troncos, as raízes, cada uma das folhas). Nesse sentido, chamar “árvore” ao conjunto das suas partes parece ser tão arbitrário como chamar “renque” ao conjunto de árvores observadas. Levado ao extremo, aliás, este objectivismo invalidaria toda e qualquer observação: sendo que todo o objecto pode ser dividido em partes de si mesmo e que cada uma dessas partes é, por sua vez, também ela divisível, não haveria nada propriamente real. Parece, por isso, importante aceitar a indivisibilidade de certos objectos, ainda que isso dependa de um critério meramente estipulativo. É o que Caeiro faz, ao estipular que, por exemplo, uma árvore é real.

¹⁹⁴ É por este mesmo critério, aliás, que Caeiro invalida ostensivamente a metafísica panteísta, no poema V d’O *Guardador de Rebanhos*. Depois de um pronunciamento ateu inicial (“não acredito em Deus porque nunca o vi”), Caeiro parece ensaiar um gesto de redenção, ao dizer que “se Deus é as flores e as arvores / e os montes e sol e o luar, / então acredito nelle, então acredito nelle a toda a hora, / e a minha vida é toda uma oração e uma missa, / e uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos” (AC 35). Estes versos poderiam levar a supor uma inclinação panteísta, de acordo com a qual Deus seria o Todo inerente em cada coisa. Como tenho vindo a dizer, a ideia de Todo é amplamente rejeitada por Caeiro, pelo que esta suposição requer análise. A estrofe seguinte ajuda a esclarecer o problema, já que Caeiro se redime da concessão aparentemente panteísta com uma explicação que o devolve ao ateísmo: “Mas se Deus é as arvores e as flores / e os montes e o luar e o sol, / para que lhe chamo eu Deus?” A pergunta, evidentemente, não pede resposta: é inútil dar um nome à diversidade que tem diante de si. Caeiro não pode conceber um Deus que consista no conjunto das coisas visíveis porque a simples ideia de conjunto fere a sua teoria da realidade, e Deus é, quando muito, o mesmo que a Natureza: partes sem um Todo. É por isso que, em vez de chamar Deus à diversidade do que vê, opta por lhe chamar “flores e árvores e montes e sol e luar”, argumentando que, “se elle se fez, para eu o ver, / sol e luar e flores e arvores e montes, / se elle me apparece como sendo arvores e montes / e luar e sol e flores, / é que elle quer que eu o conheça / como arvores e montes e flores e luar e sol” (AC 36). O poema não desvenda, portanto, qualquer panteísmo secreto em Caeiro; ele é profundamente ateu, como aliás o seu materialismo o impõe. E, ainda que seja possível apontar para o aspecto litúrgico da sua relação com a Natureza, ela é sistematicamente consumada em função da diversidade essencial que não pode deixar de enxergar.

Note-se, porém, que os sete corolários correspondem a sete condições necessárias, tendo, portanto, que se verificar em simultâneo para que o objecto em análise possa ser considerada real. De acordo com os dois últimos corolários, só é real aquilo que se apresenta com exterioridade e com naturalidade, isto é, aquilo que, além de possuir a exterioridade que permita ser apreendido sensorialmente, a possua de modo natural, sem outra coisa dentro dela que a cause. Apesar de possuir a exterioridade que advém de haver quem o observe num determinado momento, um renque de árvores é uma artificialidade. É-o, como o são os sons do piano, as avenas dos pastores ou os versos dos poetas, porque Caeiro sabe que a exterioridade com que se apresenta é causada por outra coisa: assim como os sons do piano, as avenas e os versos são artificiais porque são causados por pianistas, pastores e poetas, não obstante a exterioridade que manifestam, um renque de árvores é artificial porque é causado pelo próprio observador, mais concretamente pela contingência de, não podendo distinguir sensorialmente cada uma das árvores que individualmente o constituem, ser levado a vê-lo como uma coisa indivisa.

Saber que determinadas coisas, embora apreendidas sensorialmente como todas as coisas reais, não são naturais parece constituir uma contradição, dado o seu carácter não imediato. Note-se, contudo, que é em termos sensoriais que Caeiro descreve a aquisição dessa sabedoria, no poema XLVII d'*O Guardador de Rebanhos*: além de garantir que “entrevi[u]” esse “Grande Mistério de que os poetas falsos falam” (AC 63), Caeiro confia que lhe determinou a verdade “sem pensar nem parar” e que a achou precisamente “porque a não fui achar” (AC 64). Uma vez que, para Caeiro, a espontaneidade é um critério distintivo da experiência sensorial, como ficou evidente aquando da explicação do sétimo corolário epistemológico, a espontaneidade inerente à descoberta deste “Grande Segredo” denota, justamente, a sua natureza sensorial. Não é, pois, de estranhar que a descoberta se dê “num dia excessivamente nitido”, como se lê logo no primeiro verso, ou que consista, como o indica o verbo com que é iniciada a descrição dessa descoberta, em algo que Caeiro subitamente viu:

Vi que não ha Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, valles, planicies,
Que ha árvores, flores, hervas,
Que ha rios e pedras,
Mas que não ha um todo a que isso pertença,
Que um conjuncto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideias.

A Natureza é partes sem um todo.

Isto é talvez o tal mysterio de que fallam. (AC 64)

Ao “vêr sem estar a pensar” (AC 50), vendo apenas aquilo que os olhos lhe permitiam ver, no momento em que via, vendo entre as coisas vistas um espaço sem coisas a estabelecer-lhes a fronteira que as delimita e a conferir-lhes a realidade individual, Caeiro viu também que a Natureza, enquanto conjunto de que cada uma destas coisas reais supostamente seria parte, não existe. A Natureza não existe porque, existindo coisas delimitadas pela existência fronteira de coisas diferentes (montes, vales, planícies, árvores, flores, ervas, rios e pedras), o conjunto supostamente formado por essas coisas não possui a natureza indivisa de que precisaria para que pudesse existir. Como no caso do renque de árvores, Caeiro concede, pois, a existência a todas as partes de que supostamente se constitui aquilo a que, devido a “uma doença das nossas ideias” chamamos “Natureza”, mas não concede a existência de “um todo a que isso pertença” (AC 64).

Apesar de admitir a dificuldade que há em tentar explicar o verso “A Natureza é partes sem um todo”, por considerar que nele se “afirma uma ideia que é inteiramente estranha à nossa mentalidade, uma ideia *que nenhum de nós podia ter*” (PR 73), Ricardo Reis observa que “o Universo, como conjunto, síntese e não soma das coisas, é uma ideia abstracta” (PR 74), sendo por isso que não deve ser considerado real. A hipótese de que toda e qualquer ideia abstracta seja irreal é defendida por Reis (como explicarei melhor no capítulo 8) para explicar aquilo que considera serem os deuses. Como nesse caso, a irrealidade dessas ideias não invalida que Reis não lhes reconheça alguma utilidade. Com efeito, elas ajudam a que compreendamos a realidade. O número 5, o exemplo dado por Reis para explicar a sua posição (BNP 15¹⁰⁻⁷), é evidentemente falso, e “só um louco” julgaria que “é *uma coisa*”, mas “é útil, como os outros números, porque é um meio de compreendermos a realidade”¹⁹⁵. Do ponto de vista de Reis, os números têm utilidade, portanto, “em relação apenas a nós, e à nossa imperfeição” (PR 74).

De acordo com esta teoria, é por os homens serem criaturas imperfeitas que precisam de abstracções como os números. “Se os nossos sentidos fossem perfeitos”, afirma Reis de seguida, a confirmá-lo, “não precisávamos de inteligência; nem as ideias abstractas de nada nos serviriam”. Entendido como um conjunto de coisas e não simplesmente como uma soma delas, o Universo tem utilidade, como a têm os números, mas não é real. Como Reis o diz, aliás sem qualquer espécie de rodeios, “não há Universo”. Tal pronunciamento não resulta,

¹⁹⁵ Ainda que possa diferir de Reis a respeito da utilidade que os números têm, Caeiro sustenta a irrealidade deles no final da conversa com Campos sobre o conceito de infinito a que já aludi. Campos tentara mostrar que há sempre alguma coisa para lá de qualquer coisa recorrendo ao exemplo do número 34, e dissera: “Para além dêle temos 35, 36, 37, 38, e assim sem poder parar. Não há número grande que não haja um número maior”. A resposta de Caeiro é, como de costume, tão expedita quanto possível: “Mas isso são só números”, protestou o meu mestre Caeiro. E depois acrescentou, olhando-me com uma formidável infância: “O que é o 34 na Realidade?” (NR 98).

como se poderia talvez pensar, de uma posição céptica: “não é por não sabermos se não há; é por sabermos, por isso que ele é uma ideia abstracta, que não há” (PR 74). Enquanto ideia abstracta, o Universo, ou a Natureza, não pode, pois, ter existência, e só por um defeito intrínseco à espécie somos levados a acreditar no contrário. Num poema de 1 de Outubro de 1917 (BNP 16A-6), o próprio Caeiro, que advoga a irrealidade da Natureza, reconhece que os homens não têm a perfeição necessária para descobrirem, como teve o ensejo de descobri-lo o “Descobridor da Natureza” (AC 63) que ele é, “que não ha Natureza” (AC 64). Leiam-se as duas primeiras estrofes desse poema:

No dia brancamente nublado entristeço quasi a medo
E ponho-me a meditar nos problemas que finjo...

Se o homem fôsse, como deveria ser,
Não um animal doente, mas o mais perfeito dos animaes,
Animal directo e não indirecto,
Devia ser outra a sua fôrma de encontrar um sentido ás cousas,
Outra e verdadeira.
Devíamos haver adquirido um *sentido* do ‘conjuncto’;
Um sentido, como ver e ouvir, do ‘total’ das cousas
E não, como temos, um *pensamento* do ‘conjunto’,
E não, como temos, uma *idéa* do ‘total’ das cousas.
E assim – veríamos – não teríamos noção do *conjunto* ou do *total*,
Porque o *sentido* de ‘total’ ou de ‘conjuncto’ não seria de um ‘total’ ou de um ‘conjuncto’
Mas da verdadeira Natureza talvez nem todo nem partes. (AC 89)

O poema institui um claro contraste com o poema XLVII d’*O Guardador de Rebanhos*. Se, no poema XLVII, Caeiro apresenta o produto mais límpido da sua visão triunfal, a descoberta do “tal mysterio de que fallam” (AC 64), neste poema transige com a imperfeição da espécie; se o poema XLVII é uma manifestação da saúde que permite a um homem, Alberto Caeiro, entrever “o que talvez seja o Grande Segredo” (AC 63), este poema é uma descrição da doença insanável que afecta todos os homens e que, por sinal, parece afectar o próprio Caeiro, já não o mesmo homem saudável de antes; se, no poema XLVII, Caeiro vê que “a Natureza é partes sem um todo” (AC 64), neste poema põe-se “a meditar nos problemas que finjo” e conclui que a verdadeira Natureza não é “talvez nem todo nem partes” (AC 89). Como explicarei no capítulo 8, a saúde ou a doença de Caeiro são indissociáveis das condições de visibilidade com que as coisas são percepcionadas, pelo que a relação entre a oposição estabelecida entre ver e pensar e a oposição estabelecida entre o dia

“excessivamente nitido” (AC 64) e o dia “brancamente nublado” (AC 89) em que essas duas acções acontecem não deve ser ignorada.

É, pois, por já não ter a saúde que tinha aquando da enunciação do poema XLVII, e por já não ver como via nessa altura, que Caeiro se dispõe a dissertar sobre a imperfeição da espécie. A saúde de Caeiro, no poema XLVII e, de modo geral, em todo *O Guardador de Rebanhos*, manifesta-se no facto de, por razões que exporei mais tarde, ter a capacidade para renunciar a esse “*pensamento do ‘conjunto’*” (AC 89) mesmo sabendo que não possui, em alternativa, qualquer “*sentido do ‘conjunto’*”. Por contraditório que pareça, dado o título dos poemas de Caeiro que correspondem à sua doença, a sua saúde é concomitante com a noção de uma Natureza inconjunta. Na verdade, a passagem da saúde à doença é marcada pela inversão (de fora para dentro) do sentido do olhar de Caeiro, pelo que faz sentido que o aspecto inconjunta de tudo o que é exterior a Caeiro passe, ao adoecer, para a sua vida interior, isto é, para a sua poesia. Olhar para alguma coisa, em Caeiro, implica sempre ver inconjuntamente. Quando possui a saúde suficiente para olhar para fora de si, Caeiro vê inconjuntamente a Natureza exterior; quando, ao adoecer, volta o olhar para dentro de si, pondo-se a pensar em vez de ver, passa a ver-se inconjuntamente a si. A implicação evidente é a de que a doença de Caeiro tem por principal consequência a perda da unidade fundamental que o caracteriza antes de adoecer. Não querendo explorar essa implicação neste momento (falarei disso no capítulo 6 e no capítulo 8), é importante notar que a oposição entre ver e pensar depende exclusivamente da direcção do olhar: olhar para fora conduz a ver; olhar para dentro conduz a pensar. Ao contrário do que acontece no poema citado acima, em que se põe a meditar, Caeiro vê o que vê e descobre o que descobre, no poema XLVII, porque olha exclusivamente para fora de si: ao fazê-lo, vê sem pensar, aproximando-se, por isso, do “animal directo” que, em seu entender, o homem “deveria ser” (AC 89).

IV. Olhos Gregos

O homem não é, no entanto, uma animal directo por definição. Conquanto Caeiro pareça olhar para fora de si de modo espontâneo e pareça comportar-se, de facto, à semelhança de um animal directo, em *O Guardador de Rebanhos*, garantir exclusividade a um olhar voltado para fora requer algum esforço. É preciso notar, antes de mais, que a poesia de Caeiro não é descritiva, mas essencialmente assertiva¹⁹⁶. Nos seus poemas, não é

¹⁹⁶ Não dar a devida importância a esta diferença pode conduzir a acusações injustas. Parece-me ser o caso de Luís de Oliveira e Silva, quando acusa Caeiro de trair “o seu pretensão objectivismo” ao “usar termos específicos em vez de termos concretos”, sublinhando assim “o universal e não o particular”, isto é, ao referir-se a espécies de coisas, a “pedras, plantas, vales, prados, flores, folhas, árvores” (Silva, 1985: 62) e não às coisas em concreto. A acusação é injusta não apenas porque Caeiro a antecipa e se

possível surpreendê-lo a ver como diz que deve ser visto, pois não há quaisquer descrições daquilo que eventualmente vê. A única coisa a que temos acesso é às asserções através das quais Caeiro assevera ver de um determinado modo. Daqui se segue que, mesmo n’*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro não seja tão espontâneo como alega ser. Diz o mesmo, ainda que motivado por uma questão diferente, o próprio Pessoa, num artigo sobre a poesia de Caeiro que tencionaria publicar n’*A Águia*: “assim como para materialista o acho espiritualista em extremo, e como para poeta o acho filósofo em excesso, para espontâneo acho-o consciente de mais”. Que Caeiro seja mais consciente do que se confessa não se segue, no entanto, que se saiba consciente. É o que Pessoa explica pouco depois, no mesmo artigo, emendando ligeiramente a afirmação anterior: “ao afirmar que o sr. Alberto Caeiro é consciente na sua arte e que o seu materialismo é um nome, eu não quero dizer que ele tenha consciência disso... Creio que ele se engana a si próprio. Ele não tem consciência, creio, da sua consciência” (AC++ 217).

Não me parece, por isso, que a distinção entre a saúde d’*O Guardador de Rebanhos* e a doença dos *Poemas Inconjuntos*, tal como exemplarmente estabelecida pelos dois poemas que pus em contraste atrás, se explique propriamente pela perda da espontaneidade com que Caeiro alegadamente vê “que não há Natureza”, no poema XLVII. A espontaneidade com que o vê é deliberada e, por isso, consciente. Como sugeri antes, ver, por oposição a pensar, depende de olhar para fora de si. Se assim é, Caeiro é espontâneo porque aquilo que vê, quando olha para fora de si, é necessariamente visto sem pensar ou, se quisermos, necessariamente visto de modo espontâneo. A visão espontânea que parece caracterizá-lo em *O Guardador de Rebanhos* não é assim uma consequência da saúde que possui, como se poderia talvez pensar, mas da iniciativa de olhar para fora de si. Tal como a sua espontaneidade, é dessa iniciativa, e das circunstâncias que a propiciam, que procede, aliás, a sua saúde.

Ao forçar o olhar para fora de si, Caeiro força, portanto, a espontaneidade. Significa isto que, apesar de ver espontaneamente, como alega, não o pode fazer sem a deliberação que origina esse modo de ver. Em *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro não tem, de facto, a consciência plena disto porque, como ficará evidente quando explicar a relação entre a direcção do seu olhar e a claridade que o rodeia, as circunstâncias em que se encontra não

defende dela (“na verdade a gente devia dar a cada pedra um nome diferente e próprio, como se faz aos homens; isso não se faz porque seria impossível arranjar tanta palavra, mas não porque fosse erro...” [NR 170]), mas também porque não há qualquer pretensão expositiva ou descritiva na poesia de Caeiro. Os seus poemas não mostram, nem pretendem fazê-lo, o objectivismo com que Caeiro alegadamente vê. Sendo sobretudo assertivos, são uma defesa teórica desse objectivismo. A acusação de Oliveira e Silva é especialmente difícil de compreender porque o próprio reconhece que “o alvo da poesia de Caeiro não é a transmissão de sensações (...), mas a exposição argumentativa e apologética de uma teoria do conhecimento sensualistas” (Silva, 1985: 42). A injustiça de uma acusação deste género decorre, pois, de querer identificar na poesia de Caeiro uma prática visual que, sendo obviamente incompatível com a sua teorização, não era do interesse do heterónimo exibir.

constituem um estorvo significativo. Não havendo nada a dificultar a deliberação de olhar para fora de si, Caeiro tende a deliberá-lo sem esforços relevantes, o que, no limite, induz a pensar que o faz sem qualquer deliberação. Ainda que a inconsciência acerca desta deliberação não seja, de todo, sistemática em *O Guardador de Rebanhos*, como mostrarei de seguida, é aceitável que ela tenda a registrar-se. Creio que, nos *Poemas Inconjuntos*, todavia, Caeiro já não “se engana a si próprio” (AC++ 217), como Pessoa defende numa das passagens do artigo para *A Águia* que citei atrás. O que o episódio amoroso a que se reporta o conjunto de poemas incluídos em *O Pastor Amoroso* provoca, como também mostrarei no capítulo 8, é que Caeiro volte irreversivelmente o olhar para dentro de si, o que faz com que, entre outras coisas, adquira a consciência da deliberação de olhar para fora de si que não tinha.

Aquilo que lhe falta, em *O Guardador de Rebanhos*, como Pessoa sugere, não é a consciência, mas a consciência da sua consciência. E é isso que já possui, no último poema que citei. Nesse poema, Caeiro tem a noção de que o homem (e ele próprio) é uma criatura imperfeita, à qual falta o sentido que lhe permitisse apreender sensorialmente o total das coisas e à qual, por conseguinte, não resta senão apreendê-lo intelectualmente. Ter a noção disto equivale a ter a noção de que não há nada na criatura que somos que impeça que o olhar se volte para dentro e, por conseguinte, que ver de modo espontâneo decorre do que quer que garanta (as circunstâncias envolventes ou um esforço para tal) a exterioridade desse olhar. A consciência de que o esforço para olhar para fora de si é uma forma de corrigir a imperfeição original de não haver barreiras a obstar que o olhar se volte para dentro não está, no entanto, totalmente ausente d'*O Guardador de Rebanhos*, como se percebe no poema XXIV:

O que nós vemos das cousas são as cousas...
Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?
Por que é que ver e ouvir seriam iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber vêr,
Saber vêr sem estar a pensar,
Saber vêr quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem vêr quando se pensa.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma sequestração na liberdade d'aquelle convento

De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores,
Sendo porisso que as vemos estrelas e flores. (AC 50)

Constituindo-se talvez como a melhor exibição do músculo inerente à poesia de Caeiro, a terceira estrofe deste poema mostra justamente aquilo em que consiste a “aprendizagem de desaprender” que saber ver supostamente requer. De maneira a argumentar que um dos modos de aprender a ver implica uma aproximação à Natureza, Caeiro metaforiza-a num convento em que as estrelas correspondem às freiras em clausura eterna e as flores às penitentes que provisoriamente o visitam apenas para lhe contrapor, de seguida, a tese de que “as estrelas não são senão estrelas” e “as flores senão flores”. A desaprendizagem que saber ver requer caracteriza-se, pois, por repudiar a ideia, com que aliás o poema começara, de que as coisas possam ser mais do que aquilo que realmente são (que estrelas e flores, neste caso, possam ser freiras e penitentes). Ora, para repudiar essa ideia, Caeiro precisa necessariamente de ter consciência dela. E, de facto, ao empregar exactamente o modo de falar da Natureza que repudia, ainda que com a desculpa de estar a mencioná-lo e não a usá-lo e ainda que apenas para repudiá-lo de seguida, Caeiro exhibe a sua consciência. Tal como não emprega a metáfora por repúdio, e não propriamente por inépcia retórica, é por obstinação, e não por espontaneidade, que Caeiro não vê nas coisas mais do que as coisas.

A nudez de Caeiro não é assim a da criança que, por falta de vergonha, insiste em andar despida; é antes a do adulto a quem a roupa provoca o desconforto. A metáfora é adequada quer por Caeiro inverter ostensivamente a visão romântica que, como sugeri atrás, culmina na teoria de Carlyle de que “todas as Aparências, desde o céu estrelado à relva do campo, mas especialmente as Aparências do Homem e da sua obra, não são senão as *vestes*, a encarnação que o tornam [o mundo] visível” (Carlyle, 1973: 313), quer também por o primeiro verso da terceira estrofe do poema XXIV, cujo ânimo anti-carlyleano é aliás evidente, se prestar indiscutivelmente a ela. Os “tristes” que trazem “a alma vestida” não são senão os homens modernos que, herdeiros de um modo de ver que consiste em considerar as coisas visíveis como a roupa atrás da qual se esconde a carne delas, não sabem realmente ver. Se, para Caeiro, as coisas são só as coisas, despidas afinal da roupa com que erradamente os homens modernos as julgam vestidas, a acção de vê-las correctamente consiste meramente em servir de espelho à nudez em que elas se mostram. É isso que dizem, no fundo, os seguintes três versos do poema que apresentei em contraste com o poema XLVII d’O *Guardador de Rebanhos* (BNP 16A-6): “o espelho reflecte certo; não erra porque não pensa. / Pensar é essencialmente errar. / Errar é essencialmente estar cego e surdo” (AC 90).

Apesar da passividade inerente a tal ideia, servir de espelho à nudez exterior é, nos termos de Caeiro, uma forma de corrigir a cegueira e a surdez que advêm do erro de pensar, o que requer um certo esforço. Pensar não é errado por ser um acto de violência, mas por ser um acto de violência exercido sobre as coisas exteriores. A proposta de Caeiro não é, deste ponto de vista, uma proposta pacifista. Aquilo em que insiste é na ideia de que ver correctamente depende menos de exercer uma determinada violência sobre as coisas do que de exercê-la sobre a própria alma, menos, portanto, de tentar despir as coisas do que de despir-se. Como o afirma num poema publicado no número 5 da revista *Athena* (BNP 67-44r; ATH 197), “não basta abrir a janella / para ver os campos e o rio” e “não é bastante não ser cego / para ver as arvores e as flores”. A ideia de que os olhos possuem virgindade suficiente para apreender a essência das coisas é demasiado ingénua, para Caeiro. Além das janelas e dos olhos abertos, explica Caeiro no verso seguinte, “é preciso também não ter philosophia nenhuma” (AC 73). Ao mesmo tempo que Caeiro renuncia à violência exercida sobre as coisas exteriores, incentiva a violência doméstica que subjaz à renúncia da filosofia. O “estudo profundo” que exige “saber vêr sem estar a pensar” (AC 50), para voltar ao poema XXIV d’O *Guardador de Rebanhos*, consiste, pois, na acção nada espontânea de despir a própria alma. Conquanto equivalha a espelhar a nudez das coisas, saber ver não é assim algo que se adquira espontaneamente. De modo a contrariar a tendência moderna de acordo com a qual os homens nascem trazendo já a “alma vestida”, Caeiro tem de deliberar despi-la.

Para poder ver a nudez da Natureza, como Keats teria visto, de acordo com a famosa elegia pastoril que Shelley lhe dedicou¹⁹⁷, não bastava a Caeiro abrir os olhos; era preciso que despisse a alma e que, portanto, se apresentasse tão desnudo como a própria Natureza. Este comportamento naturalista é, de resto, definidor de Caeiro: ao enaltecer precisamente a “sua nudez extraordinariamente visível”, Frederico Reis considera Caeiro, num texto sobre “a chamada escola de Lisboa” (BNP 14⁶-3r a 17r), “um puro naturalista” (SEOI 57). A relação entre ter olhos para ver a nudez das coisas e andar despido aparece de forma inequívoca num conjunto de fragmentos de “Na Casa de Saude de Cascaes” (BNP 27¹⁹B³-8r; BNP 27¹⁹B³-12r). É digno de lástima, nesse conjunto, que os homens modernos se caracterizem pela “falta de simplicidade e de nudez” e pertençam a “uma raça que não conhece a nudez”, a “uma raça vestida”. O contraponto aos costumes e à epistemologia dessa “raça ignóbil” é dado justamente pela “nudez grega”. Ser naturalista, como Caeiro afinal é, consiste portanto em cultivar uma nudez entendida não “como por ahí a entendem”, mas como “a nudez de alma” que resulta de “mesmo n’uma civilização *vestida*, não esquecer que as cousas e os homens

¹⁹⁷ Leia-se a estrofe 31 de “Adonais”, a elegia que Shelley escreveu por ocasião da morte de Keats: “Midst others of less note, came one frail Form, / a phantom among men; companionless / as the last cloud of an expiring storm / whose thunder is its knell; he, as I guess, / had gazed on Nature’s naked loveliness, / Actaeon-like, and now he fled astray / with feeble steps o’er the world’s wilderness, / and his own thoughts, along that rugged way, / pursued, like raging hounds, their father and their prey” (Shelley, 2002: 515).

são nus de natureza” (AM 104). Enquanto poeta a quem compete o que é natural, Caeiro caracteriza-se, pois, por andar nu enquanto olha para a nudez de tudo¹⁹⁸. E é por esta nudez ser deliberada que Caeiro é poeta e não simplesmente um insensível como o protagonista do poema de Wordsworth a quem Campos o compara nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*.

Os três tipos de relação do indivíduo com a Natureza que fui elaborando ao longo deste capítulo, e que se poderiam fazer representar pelas figuras do insensível (aquele para quem uma flor amarela é só uma flor amarela porque nada sente por essa flor ou pela Natureza em geral), do sensível (aquele para quem uma flor amarela é outra coisa que não a flor amarela porque sente alguma coisa por essa flor e pela Natureza em geral) e de Alberto Caeiro (aquele para quem uma flor amarela é só uma flor amarela, apesar de sentir alguma coisa por essa flor ou pela Natureza em geral), correspondem exactamente às três categorias de homens definidas por John Ruskin em “Of the Pathetic Fallacy”, não por acaso um dos mais contundentes ataques à poesia romântica (é, aliás, curioso que a flor usada por Ruskin para denotar por sinédoque a Natureza seja a primavera [*primrose*], a mesma flor do exemplo de Wordsworth escolhido por Campos):

¹⁹⁸ Tal nudez representa o exacto oposto da relação entre poetas e alfaiates estabelecida no final de *Sartor Resartus*: “o que são todos os poetas, e todos os Professores morais, senão uma espécie de Alfaiates Metafóricos?” (Carlyle, 1973: 218). Subvertendo, aliás, uma das definições de poeta enumerada por Shelley no final de “A Defence of Poetry”, a saber, a de que “os poetas são os hierofantes de uma inspiração não-apreendida” (Shelley, 2002: 660), o professor Teufelsdröckh prognostica, poucas linhas depois, que “o mundo reconhecerá que o Alfaiate é o seu Hierofante” (Carlyle, 1973: 218). A nudez grega de Caeiro, por oposição, impõe que o poeta não seja nem o alfaiate de Carlyle nem o hierofante de Shelley. Tal como Caeiro se posiciona especificamente contra Pascoas no poema XXVIII, contra Keats no poema XXXV (como explicado em nota no capítulo 3) e contra Carlyle, no poema XLVII, já para não falar da posição anti-wordsworthiana estabelecida nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, parece também elaborar uma repreensão a Shelley no poema X. Naquele que é o único dos seus poemas que, de algum modo, se parece com uma égloga (o que é, só por si, um sinal do quão pouco bucólica é afinal a sua poesia), Caeiro explica então a quem lhe pergunta por aquilo que lhe diz “o vento que passa” que a única coisa que lhe é dito pelo vento é “que é vento, e que passa, / e que já passou antes, / e que passará depois”. O vento fala ao seu interlocutor, porém, de modo bastante diferente: “Muita cousa mais do que isso. / Falla-me de muitas outras cousas. / De memorias e de saudades / e de cousas que nunca fôram”. A tagarelice do vento é, para Caeiro, um fenómeno inconcebível, pelo que lhe reage diagnosticando ao outro pastor um problema de audição: “Nunca ouviste passar o vento. / O vento só falla do vento. / O que lhe ouviste foi mentira, / e a mentira está em ti” (AC 42-43). Se lido à luz daquilo que é a poesia para Shelley, a saber, a produção acústica que resulta da passagem do vento por uma lira afinada, este diagnóstico não é só uma expressão, entre tantas, do ímpeto anti-romântico que atravessa *O Guardador de Rebanhos*; mais do que isso, Caeiro está a insinuar que o poeta, tal como concebido, muito concretamente, por Shelley, é um mentiroso. Na perspectiva de Caeiro, o vento é só o vento, pelo que a melodia em que o vento se transforma ao tanger inadvertidamente a lira afinada que o poeta é, como pressuposto na teoria poética de Shelley, é necessariamente falsa (como é falso, por exemplo, o som do piano). Quando o vento passa por Caeiro, como se pode ler no poema XIII, nada de especial acontece nem ele procura que alguma coisa aconteça: “leve, leve, muito leve, / um vento muito leve passa, / e vae-se, sempre muito leve. / E eu não sei o que penso / nem procuro sabel-o” (AC 44). Ao contrário, pois, de Carlyle e de Shelley, o poeta é, para Caeiro, um homem deliberadamente nu a olhar para coisas nuas.

Temos, portanto, três categorias: o homem que observa correctamente porque não sente, e para quem a primavera é muito precisamente a primavera porque não a ama. Depois, em segundo lugar, o homem que observa erradamente porque sente, e para quem a primavera é qualquer outra coisa que não a primavera: uma estrela, ou um sol, ou a protecção de uma fada, ou uma donzela desamparada. E depois, por último, há o homem que observa correctamente apesar dos seus sentimentos, e para quem a primavera é para sempre nada mais do que ela mesma – uma pequena flor apreendida na simples e frondosa realidade dela, quaisquer que sejam e por mais que sejam as associações e as paixões que se amontoem à sua volta. E, em geral, estas três classes podem ser ordenadas de modo comparativo, como os homens que não são poetas de todo, e os poetas de segunda ordem e os poetas de primeira. (Ruskin, 2004: 73-74)

Aquilo que distingue estas três categorias de homens (às quais se acrescentará uma quarta, a dos profetas, que de algum modo transcende as outras) é, pouco depois, explicado em jeito de definição: à primeira categoria correspondem “os homens que nada sentem, e que, portanto, vêem verdadeiramente”; à segunda correspondem “os homens que sentem fortemente, pensam fracamente e vêem falsamente (poetas de segunda ordem)”; e à terceira correspondem “os homens que sentem fortemente, pensam fortemente e vêem verdadeiramente (poetas de primeira ordem)” (Ruskin, 2004: 74). Apesar desta categorização tripartida, o interesse de Ruskin, ao longo do ensaio, incide essencialmente sobre a distinção entre poetas de primeira ordem e poetas de segunda. Assim é porque o objecto da sua análise é, como o próprio anuncia, o erro que a mente é levada a cometer “quando fortemente afectada pela emoção” (Ruskin, 2004: 71), algo que irá imputar aos poetas de segunda ordem.

Ao contrário de poetas como Pope, os quais pertencem à primeira categoria e nem devem ser entendidos propriamente enquanto poetas, Ruskin reconhece que há poetas capazes de transmitir prazer através do que é falso. Os poetas nos quais reconhece essa capacidade são tendencialmente os poetas românticos (Coleridge, Wordsworth, Keats e Tennyson são inclusivamente nomeados). Tendo de explicar a irracionalidade em que consiste o facto de haver quem possa comprazer-se na falsidade que resulta, por exemplo, de atribuir comportamentos humanos a coisas inanimadas, defende que tal erro talvez seja causado por um determinado descontrolo emocional. Incorremos, pois, naquilo a que Ruskin chama “falácia patética” quando, muito concretamente, se produz em nós, suscitada por “sentimentos violentos”, uma “falsidade em todas as nossas impressões das coisas exteriores”. Apesar de reconhecer que este género de propensão emocional para o que não é verdadeiro parece ser solicitado por qualquer descrição poética e que, portanto, incorrer em tal falácia possa de algum modo ser aquilo em que consiste, muito genericamente, a experiência de ler um poema, Ruskin alerta para o facto de “os poetas maiores não

admitirem este tipo de falsidade com frequência” e para o facto, decorrente do primeiro, de que “são apenas os poetas de segunda ordem que se comprazem nisso” (Ruskin, 2004: 71). Como exemplo desta distinção, defende que Dante, ao contrário de Coleridge, nunca confunde almas com folhas:

Assim, quando Dante descreve os espíritos a caírem da margem do Aqueronte “como folhas mortas a cair adejantes de um galho”, oferece a imagem mais perfeita possível da absoluta leveza, debilidade e passividade deles e da aflição disseminada, sem, contudo, perder por um instante que seja a percepção clara de que *estas* são almas e *aquelas* são folhas; não confunde umas com as outras. Mas quando Coleridge fala de

“Aquela folha vermelha, a última do seu clã,
que dança tão frequentemente quanto pode dançar,”

tem um ideia mórbida, quer dizer, até ver falsa, acerca da folha; imagina uma vida nela, e uma vontade, que não existem; confunde a sua impotência com escolha, a sua extinção com diversão, e o vento que a agita com música. (Ruskin, 2004: 72)

A distinção entre poetas de primeira e poetas de segunda ordem é, à luz desta passagem, determinada pelo emprego de recursos estilísticos diferentes. Ao contrário de Coleridge, que confunde, pela morbidez da metáfora, as propriedades das almas com as propriedades das folhas, Dante preserva, ao optar pelo símile, a perfeita noção do que distingue as duas coisas. Quer a definição dos três tipos de homens apresentada anteriormente, quer a associação sistemática da poesia romântica à falácia patética, quer ainda a explicação, fornecida nesta passagem, de que a virtude dos maiores poetas consiste essencialmente em renunciar à metáfora tornam plausível o argumento de que Caeiro se constitua, nos termos de Ruskin, como um poeta de primeira categoria: Caeiro é, como fui mostrando, precisamente aquele que, apesar do que sente pela Natureza, vê nas coisas apenas as coisas, correspondendo por isso à terceira categoria de homens a que Ruskin se refere¹⁹⁹; é também, como em parte já expliquei e como tornarei ainda mais claro de seguida,

¹⁹⁹ A “Nota ao Acaso” que Álvaro de Campos faz publicar no terceiro número da revista *Sudoeste*, em Novembro de 1935, sugere uma correspondência idêntica, pois a sinceridade que resulta de ver nas coisas apenas as coisas, apanágio dessa terceira categoria de homens, segundo Ruskin, é exactamente aquilo que, de acordo com Campos, distingue Caeiro dos outros poetas. Como o diz a fechar a nota, “o meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo”. A estrutura da breve tese defendida por Campos é, aliás, muito parecida com a de Ruskin (analogamente, Campos distingue três graus de poetas, “o poeta superior”, que “diz o que efectivamente sente”, “o poeta médio”, que “diz o que decide sentir”, e “o poeta inferior”, que “diz o que julga que deve sentir”). Apesar de tudo, o conceito de sinceridade que Campos usa como critério para distinguir Caeiro dos restantes poetas, e estes uns dos outros, não é o mesmo de Ruskin: “a maioria da gente sente convencionalmente, embora com a maior sinceridade humana; o que não sente é com qualquer espécie ou grau de sinceridade intelectual, e essa é que importa no poeta”. O melhor exemplo de um poeta que sente de modo

não só aquele que não confunde almas com folhas como aquele que é concebido para rejeitar programaticamente essa confusão; e é, por fim, aquele para quem a renúncia à metáfora é de tal modo decisiva que o uso técnico do símile, muito concretamente em *O Guardador de Rebanhos*, assume uma relevância quase obsessiva²⁰⁰.

É muito curioso, de resto, que a confusão de almas com folhas em que se concretiza especificamente a falácia patética de Coleridge, na passagem de Ruskin citada acima, seja igualmente descritiva da poesia saudosista e, em concreto, da poesia de Pascoaes, contra a qual, como argumentado atrás, Caeiro vem ostensivamente reagir. Sentindo necessidade de expandir o argumento de índole sociológica que apresentara em “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente considerada” (o primeiro dos três artigos que publicou n’*A Águia* em 1912), Pessoa defende, em “Reincidindo” (o segundo desses três artigos), que a literatura contemporânea deve exibir novidade, elevação e grandeza. Como demonstração do que entende ser a elevação, apresenta dois versos de Teixeira de Pascoaes e quatro de Jaime Cortesão que, caracteristicamente, denotam a confusão entre alma e folhas que Ruskin repudia em Coleridge, abstendo-se de quaisquer justificações adicionais. Tais justificações são apresentadas em “Réplica ao Sr. Dr. Adolfo Coelho”, um texto publicado no jornal *República*, a 21 de Setembro de 1912, que serve de resposta a algumas objecções levantadas pelo destinatário da réplica aos dois primeiros artigos publicados n’*A Águia*²⁰¹:

convencional é dado quase no final da nota, quando afirma que quem chora, quando Camões chora “a perda da alma sua gentil” (PAdC 242-243), é na verdade Petrarca. A superioridade de Caeiro parece assim o resultado de não ser influenciado, no momento de sentir as coisas, pelo modo de sentir dos outros poetas. A sinceridade que Campos enaltece em Caeiro, e pela qual, na sua opinião, o mestre se superioriza a qualquer outro poeta, não é assim determinada pela capacidade de se esquivar à falácia patética de que Ruskin acusa os poetas românticos, mas pelo grau de genuinidade com que diz o que diz.

²⁰⁰ O poema I é, desde logo, um exemplo sintomático dessa obsessão: “Eu nunca guardei rebanhos, / mas é como se os guardasse”; “minha alma é como um pastor”; “eu fico triste como um pôr de sol”; “e se sente a noite já entrada / como uma borboleta pela janella”; “Como um ruído de chocalhos / para além da curva da estrada, / os meus pensamentos são contentes”; “pensar incommoda como andar á chuva” (AC 29-31). A importância do símile na economia interna de *O Guardador de Rebanhos* é tal que parece ter servido, aliás, de critério de organização da série. É que a abundância desse recurso estilístico nos primeiros quatro poemas (sobretudo no primeiro e no quarto) não se verifica nos restantes, onde tem uma ocorrência meramente pontual. António M. Feijó entende a “prevalência do símile (A é como B) como tropo electivo de Caeiro” e a correspondente “recusa dos tropos propriamente ditos, como a metáfora (A é B) que desloca termos singulares do seu lugar original e é, por isso, uma forma de mania interpretativa”, como corolários do elogio da “natureza discreta do objecto” e da recusa da “identidade adventícia e segunda de qualquer ideia de conjunto” (Feijó, 2015: 61) contidos no enunciado do verso “A Natureza é partes sem um todo” (AC 64). Luís de Oliveira e Silva elabora um argumento parecido, sugerindo que o símile denota de algum modo a tendência de Caeiro para a indiferença face à alegada poesia das coisas. Segundo Oliveira e Silva, Caeiro utiliza o símile unicamente “como meio para reforçar e vivificar uma percepção”. Não forçando um acréscimo de informação, o símile é então “estático ou decrescente, visto que o segundo termo da comparação estabelecida tende a não ser mais que a expansão alargada, concreta, e ingénua, do primeiro termo”, sendo as semelhanças sugeridas pela conjugação dos dois termos francamente “óbvias” (Silva, 1985: 60-61).

²⁰¹ Em “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico” (o terceiro artigo publicado n’*A Águia* em 1912), Pessoa recuperara apenas os versos de Pascoaes.

(...) examinemos aqueles dois trechos citados por mim e re-citados pelo professor Adolfo Coelho, cuja erudita incompreensão não encontrou diferença entre eles e uma estância, citada, de Byron, inteiramente diversa no seu sentimento, perfeitamente romântico, de Natureza como Natureza. O primeiro trecho é este, de Jaime Cortesão:

E, mal o luar os molha,
Os choupos, na noite calma,
Já não têm ramos, nem folha,
São apenas choupos d'Alma.

Aqui temos, flagrantissimamente, o material concebido como espiritual – *choupos de alma*. Vejamos outro trecho: são os dois versos de Pascoaes:

A folha que tombava
Era alma que subia.

Aqui temos o *acto material*, que é a queda de uma folha, concebida como *acto espiritual*; e repare o professor Adolfo Coelho que Pascoaes *não compara* a queda da folha à ascensão da alma – a queda da folha *é, materialmente*, a subida da alma. (CEAE 75-76)

Não obstante a distinção que Pessoa parece estipular, nestes artigos, entre o sentimento romântico e o sentimento saudosista, é inequívoca a semelhança entre aquilo que justifica o ataque de Ruskin a Coleridge em “Of the Pathetic Fallacy” e aquilo que justifica aqui o aparente louvor de Pessoa a Pascoaes e a Cortesão: o uso da metáfora ao invés do símile. Admitindo que Caeiro se posiciona precisamente contra a “implosão de contrários” (Feijó, 2015: 51) dada por esta fusão do que é material com o que é espiritual, como António M. Feijó observa noutro ponto do argumento com que expõe a dívida do heterónimo para com Pascoaes, *O Guardador de Rebanhos* não é senão a concretização em verso do desconforto provocado pela falácia patética que Ruskin associa, de modo muito preciso, à propensão da poesia romântica para a metáfora. De mão dada a Ruskin, como que ao menino Jesus a quem realmente a dá no poema VIII, Caeiro cria-se assim como um poeta de primeira ordem. O conforto com a sua nudez, pressuposta pelo reconhecimento da nudez daquilo que o rodeia, não é senão o resultado natural do desconforto provocado pela roupa de que se veste a poesia romântica.

Uma vez que resulta de “saber vêr sem estar a pensar” (AC 50), a nudez grega que o distingue dos poetas românticos depende forçosamente de ver a nudez da Natureza envolvente com olhos gregos. Por tudo o que fui dizendo, olhos gregos são olhos voltados exclusivamente para o exterior, olhos que, sem o auxílio de uma faculdade unificadora, dispõem o exterior como uma soma de particulares necessariamente diferentes e separados

uns dos outros. O tipo de visão aqui implicado é em tudo semelhante ao tipo de visão de que, segundo Bruno Snell, os gregos homéricos dispunham. Depois de observar que “ao invés de ‘corpo’, Homero diz ‘membros’” (Snell, 1982: 5), Snell recorre a representações artísticas contemporâneas dos poemas homéricos, nas quais os corpos humanos são caracterizados pela soma de “membros com músculos fortes separados uns dos outros por articulações exageradas”, para denunciar a autonomia das partes destes corpos em relação ao todo, e conclui que “o corpo físico do homem era entendido não como uma unidade mas como um agregado” (Snell, 1982: 6). De modo a explicar esse entendimento, Snell conjectura que a apreensão da correlação entre as diferentes partes de um corpo é necessariamente posterior à apreensão de cada uma dessas partes, dispostas lado a lado. Embora a função orgânica de cada um dos membros seja um “facto concreto”, a sua “existência objectiva não se manifesta tão claramente como a presença de membros corpóreos individuais” (Snell, 1982: 7), pelo que a ideia de corpo não podia ir além da “soma da totalidade dos seus membros” (Snell, 1982: 8).

De acordo com Snell, este exemplo do objectivismo visual dos gregos é característico do primitivismo conceptual do “primeiro estágio do pensamento europeu” (Snell, 1982: 21), e deve ser entendido à luz de outras duas peculiaridades homéricas. A mais importante, no contexto do argumento geral de Snell, é a de que “Homero não tinha uma palavra única para caracterizar a mente ou a alma” (Snell, 1982: 8). Neste domínio, há três palavras importantes, em Homero: *psyche* [ψυχή], que designa a força vital que abandona o corpo no momento da morte, passando a ter uma existência escatológica; *thymos* [θυμός], que designa o órgão responsável pelo movimento corporal e pela agitação emocional; e *noos* [νόος], que designa um recipiente de ideias e imagens, isto é, o órgão responsável pela fixação das percepções e pelo intelecto em geral. Além de não serem de modo algum sinónimas, estas três palavras também não correspondem a três partes diferentes da alma, pois isso pressuporia uma ideia de “todo psíquico da qual Homero não tinha conhecimento”. Como Snell defende, “*thymos*, *noos* e também *psyche* são órgãos separados, tendo cada um deles a sua função particular” (Snell, 1982: 14).

A ideia de uma organização mental disposta não em partes distintas, como em Platão, mas em órgãos separados é decisiva, na teoria de Snell. Tal como a apreensão objectiva dos diferentes membros ou órgãos de um corpo, não pressupondo a apreensão da função que cada um deles desempenha, não se faz imediatamente acompanhar da apreensão do todo orgânico que em conjunto compõem e cuja função é servi-lo, conceber estas três componentes da alma à imagem de órgãos físicos implica concebê-las sem atender à função orgânica que desempenham e, portanto, como partes autónomas. É deste objectivismo que Snell se serve para justificar que não houvesse também em Homero “um verbo único para referir a função da visão enquanto tal” (Snell, 1982: 4). A existência de diferentes verbos para

referir a acção de ver, cada um associado a um modo de ver, a uma determinada atitude, a determinados sentimentos ou a determinados objectos (ver com uma determinada expressão no olhar, inspeccionar atentamente, ver qualquer coisa brilhante, ver com suspeição e pasmar são alguns dos exemplos), indica que essa acção, enquanto função específica dos olhos, era inconcebível para os gregos homéricos. O desaparecimento posterior de muitos destes verbos denuncia, por sua vez, a percepção, advinda da maturidade mental, de que cada um destes modos distintos de ver pressupõe a mesma “função essencial”, a mesma “operação comum” a todos eles.

Se Snell tiver razão, ao sugerir que os verbos relativos ao órgão da visão utilizados por Homero denotavam essencialmente “os aspectos palpáveis, as qualificações externas, da acção de ver” (Snell, 1982: 4), Caeiro possui o mesmo primitivismo visual dos gregos homéricos. “Mais grego que os próprios gregos” (PR 141), como se viu, Caeiro não parece conceber, aliás, actividade mais importante do que a de olhar para as coisas exteriores. Num breve diálogo com Campos, num dos apontamentos mais curtos das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 11¹⁴X-1r), essa importância é inclusivamente caricaturada através de uma expressão de indiferença face à possibilidade da castração. Depois de declarar, aos gritos, que suportaria “tudo menos cegar”, Caeiro argumenta mais calmamente: “quem me tira os testículos, tira-me só a possibilidade de todas as mulheres; quem me tira os olhos, tira-me a realidade do universo inteiro” (NR 112). Conquanto a relação entre cegar e morrer, implícita neste argumento, venha a ser recuperada no capítulo 8, é de assinalar que ver, mais do que a competência que melhor o caracteriza, é aquilo que confere a Caeiro a existência no universo. No momento de imaginar a sua morte, num poema de 17 de Setembro de 1914²⁰², Caeiro confidencia que, se instado a pronunciar-se acerca do que fizera ao longo da vida, diria o seguinte: “olhei para as cousas e mais nada”. E, num contraste perfeito com a ideia de que cegar equivale a desaparecer do universo, acrescenta que é precisamente por nada ter feito além de olhar para as coisas que traz consigo o universo: “e por isso trago aqui o Universo dentro da algibeira” (AC+ 103).

Um dos mais citados poemas d’O *Guardador de Rebanhos*, o poema VII, termina com uma afirmação que dá conta da exclusividade que a acção de olhar para as coisas tem na vida de Caeiro: “a nossa unica riqueza é vêr”. Em causa, neste poema, está a oposição entre a amplitude dos campos e a exiguidade das cidades, sobretudo evidente na segunda estrofe. Uma vez que a única riqueza que concebe é ver, a liberdade de uma pessoa é, para Caeiro, directamente proporcional ao alcance da sua visão. É isso que justifica que “nas cidades a

²⁰² O poema, cujo *incipit* é “O que vale a minha vida? No fim (não sei que fim)”, encontra-se no documento BNP 57a-57v, juntamente com outro poema de Caeiro “Passar a limpo a matéria”, com o poema ortónimo “Têm sono em mim” e com a ode de Reis “Em Ceres Anoitece”. Por qualquer razão, Ivo Castro não inclui na sua edição dos *Poemas de Alberto Caeiro* nenhum dos dois poemas do mestre redigidos neste documento.

vida [seja] mais pequena / que aqui na minha casa a meio d'este outeiro". Quem quer que viva no meio de "grandes casas" que "prendem a vista à chave", que "escondem o horizonte" e que "empurram o nosso olhar para longe de todo o céu" (AC 37), como é aliás o caso de Cesário Verde no poema III, encontra-se assim "preso em liberdade" (AC 32). Ao reduzirem o campo de visão, os espaços exíguos característicos das cidades reduzem também, portanto, o tamanho da vida (entenda-se esse tamanho quer por longevidade, quer propriamente pelo tamanho da pessoa, quer ainda por qualidade de vida): "tornam-nos pequenos porque nos tiram todo o tamanho para podermos olhar, / e tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é vêr" (AC 37). O poema costuma ser citado, porém, pelos quatros versos que compõem a primeira estrofe, e é sobre esses que me interessa reflectir:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode vêr do universo...
Porisso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquér,
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura... (AC 37)

Que o tamanho de Caeiro e o tamanho da sua aldeia equivalham, respectivamente, àquilo que consegue ver e àquilo que dela é possível ver explica-se pela conjugação de dois dos sete corolários epistemológicos anteriormente mencionados. Da conjugação do postulado (subjacente ao terceiro corolário epistemológico) de que a realidade de uma coisa implica a realidade dos seus atributos com o postulado (subjacente ao quinto corolário) de que a realidade de uma coisa é dada em função da fronteira que estabelece com aquele que a observa, é possível inferir que a realidade de cada um dos atributos dessa coisa seja também ela dada em função dessa fronteira. Aplicando esta inferência ao atributo em análise, temos, pois, que o tamanho daquilo que é observado de algum modo equivale ao tamanho daquele que o observa: quanto maior a coisa observada, maior é a fronteira que estabelece com aquele que a observa e maior é, portanto, o observador. Mais relevante do que a explicação epistemológica destes versos é notar, contudo, a semelhança entre o modo peculiar de Caeiro olhar para o mundo, modo esse que consiste concretamente em ver da sua aldeia tudo "quanto da terra se pode vêr", com uma frase de António Mora num texto acerca de Orpheu (BNP 20-81r a 82r): "Da Grecia Antiga vê-se o mundo inteiro" (AM 370). Se da aldeia de Caeiro se vê tão bem como da Grécia Antiga, como a semelhança entre o primeiro verso do poema VII e a frase de Mora autoriza a pensá-lo, habitar essa aldeia ribatejana, afinal geograficamente deslocada, não é, em rigor, distinto de ser grego.

Há uma última coisa a dizer sobre os olhos gregos de Caeiro. Se entendermos o poema inicial de *Mensagem*, datado de 8 de Dezembro de 1928, como uma *ekphrasis* de um mapa-múndi, entendimento a que se é conduzido pela quase totalidade do retrato que é feito a uma

Europa disposta com descontração de “Oriente a Occidente”, há uma inconsistência geográfica no mínimo suspeita: que os olhos dessa Europa antropomorfizada sejam gregos, quando o rosto é português, é um enorme contrassenso²⁰³. Tal inconsistência repercute uma inconsistência formal: o decassílabo utilizado ao longo do poema é excepcionalmente abandonado nesse quarto verso, e apenas nele, sendo substituído por um hexassílabo que cria no poema um desequilíbrio flagrante. Não creio, no entanto, que esta imperfeição formal, aliás bastante forçada, seja apenas um eco da inconsistência geográfica apresentada nesse verso. Mais do que isso, parece-me uma forma de acentuar não a inconsistência, mas o defeito de índole visual, referido no verso em questão, que resulta de haver “olhos gregos” toldados por “romanticos cabellos” (M 13). Leia-se o poema na íntegra:

O DOS CASTELLOS

A Europa jaz, posta nos cotovellos:
De Oriente a Occidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabellos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovello esquerdo é recuado;
O direito é em angulo disposto.
Aquelle diz Italia onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se appoia o rosto.

Fita, com olhar sphyngico e fatal,
O Occidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal. (M 13)

Ao retratar a Europa deitada de barriga para baixo e “posta nos cotovellos”, Pessoa faz corresponder à Itália o cotovelo esquerdo e à Inglaterra o direito. É por isso que descreve o primeiro, aliás com todo o zelo geográfico, como estando “recuado” e “pousado” e o segundo, com o mesmo género de zelo, como estando “afastado”. O “angulo disposto” com que também é apresentado esse cotovelo direito justifica, por sua vez, a colocação da mão a suportar “o rosto com que fita”, que é Portugal. Um rosto apoiado no cotovelo direito, a fitar a ocidente e com um “olhar sphyngico e fatal”, é justamente como Lord Byron é representado

²⁰³ Miguel Tamen faz notar esse contrassenso do seguinte modo: “*Mensagem* começa com a descrição de uma Europa esfíngica, numa espécie de *disparate* heráldico: olhos de Grécia, cotovelos anglo-italianos, ‘rosto’ português, predicando porventura a invenção europeia do espírito reflexivo num caso cartográfico de estrabismo” (Tamen, 2002c: 100).

no mais famoso dos seus retratos (um retrato a óleo de 1813 da autoria de Richard Westall que pertence à colecção da National Gallery Portrait de Londres)²⁰⁴. Mais do que uma simples curiosidade, a hipótese de o poema poder ser entendido à luz desta segunda *ekphrasis* ajuda a explicar quer a inconsistência geográfica que comecei por assinalar, quer o defeito visual que ela oculta. Se a Europa estiver a ser retratada à semelhança de Byron, não só todos os topónimos escolhidos para lhe representar as diferentes partes anatómicas passam a ter uma motivação biográfica evidente (a vida de Byron está fortemente ligada a Inglaterra, Itália e Grécia) como se explica que os cabelos dela não sejam românticos simplesmente por capricho do poeta.

Aceitando o poema como a sobreposição de dois retratos (do retrato de Byron, entendido então como “o dos castelos” a que o título se reporta, ao retrato de uma Europa a olhar de modo errado para onde talvez não devesse olhar), não resta senão interpretá-lo como uma censura da inclinação elegíaca com que o ocidente é fitado. Ao caírem sobre os “olhos gregos”, toldando-os, os “românticos cabelos” da Europa forçam a que Portugal fite para dentro, “lembrando”. A acção de lembrar reaparece subtilmente, de resto, no penúltimo verso do poema, quando o ocidente é funestamente associado a um “futuro do passado”. A associação é funesta porque remete para o passado morto no qual o ocidente fitado, enquanto metonímia da expansão marítima por fazer, fora de facto o futuro a perseguir. Subentende-se assim que Portugal, insistindo em lembrar um passado de glórias por força de um defeito romântico, se detém a fitar o que, estando morto, não pode ter futuro. Constituído como sinédoque da epistemologia romântica, tal como a descrevi anteriormente, Byron aparece assim a perverter o olhar de Portugal, remetendo-o para dentro de si ao invés de o libertar exteriormente. A inversão do sentido grego desse olhar, enquanto consequência da perversão romântica a que é submetido, é dada, aliás, pelo aspecto “sphyngico e fatal” que o caracteriza. O poema com que *Mensagem* principia assinala, pois, o tom geral da obra e a posição do poeta face à pátria em função da qual ela é construída. Descrita como um rosto cujo modo grego de ver é toldado por uma cabeleira romântica de que não prescinde, essa pátria permanece esfíngica e fatalmente voltada para ocidente quando não é no ocidente que o futuro se encontra.

²⁰⁴ Parece-me razoável pensar que Pessoa tinha conhecimento deste retrato. Num pequeno texto em inglês em que defende a relação entre o talento de um artista e a sua beleza física (BNP 18-61v), Pessoa sugere inclusivamente que conhecer um retrato de Byron (entre outros exemplos de artistas de beleza assinalável) é suficiente para que não se espante com o facto de ser poeta: “O artista tem de nascer belo e elegante; pois quem adora a beleza não deve ser, ele próprio, destituído dela. E é, seguramente, uma dor terrível para um artista não encontrar de todo em si mesmo aquilo que busca arduamente. Quem, olhando para os retratos de Shelley, Keats, Byron, Milton e Poe, pode admirar-se por serem poetas? Todos eram belos, todos foram amados e admirados, todos tiveram no amor o calor da vida e o deleite celestial, tanto quanto os pode ter qualquer poeta ou, até, qualquer homem” (EAARP 22-23).

À luz do que fui dizendo ao longo deste capítulo, é precisamente em Caeiro que há olhos gregos sem cabelos românticos que os toldem, e é precisamente nos discípulos de Caeiro, a quem o mestre abriu os olhos, que reside a sagacidade visual cuja falta, no poema inicial de *Mensagem*, faz com que Portugal teime em fitar o que não deve. Quando António Mora, referindo-se à sensibilidade moderna, declara que “ha mais myopia hoje que antigamente” (AM 300), não está senão a sugerir, por contraste, que os gregos viam melhor do que os homens modernos. Caeiro é, por definição, o poeta moderno que vê tão bem ou melhor do que os gregos. Retomando finalmente a discussão acerca da influência de Caeiro em Reis, é agora possível afirmar que foi ao tomar de empréstimo os olhos gregos que assim distinguem Caeiro, bem como tudo o que eles implicam, que Ricardo Reis tornou válido um paganismo que antes era falso e adquiriu uma individualidade poética que antes não tinha.

V. Ver é ser Alheio

Quando Alberto Caeiro, sublinhando a diferença entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis, os apresenta um ao outro, profere aquilo a que, mais tarde, Campos viria a chamar “um axioma da terra”: “tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe” (NR 94). Tal axioma constitui, como tive oportunidade de explicar atrás, uma reformulação da teoria da indiscernibilidade de Leibniz, e tem como implicação algo a que, na altura, fiz apenas uma breve alusão: se a realidade de uma coisa depende da fronteira entre o que ela é e o que nós somos, se vê-la para lá da fronteira que estabelece connosco é vê-la como algo diferente do que nós somos, ver uma coisa leva necessariamente a ver (ou, pelo menos, a vislumbrar) a pessoa que somos. De modo a perceber melhor de que forma o quinto corolário epistemológico de Caeiro acarreta a autoconsciência, vale a pena lembrar o que Pessoa diz a Isaac del Vando-Villar, numa carta de 14 de Setembro de 1924, quando solicitado pelo destinatário a opinar acerca do seu último livro de poemas, *La Sombrilla Japonesa*, o qual recebera um mês antes. Depois de dar a entender que “a substância helénica da nossa civilização” de algum modo predispõe a que nos regozijemos com os “orientismos” (C-II 44) da obra de Vando-Villar, Pessoa justifica-se escrevendo o seguinte:

No fundo, é por não sermos orientais que somos tão orientais. É sempre por não sermos qualquer coisa que a somos tão intensamente. Pôs não sei que psicólogo a hipótese de que, quando vemos uma coisa, em certo modo estamos nela. Não é assim. Ver é saber que uma coisa não é nós. Só estamos verdadeiramente onde não vemos. Só ali nos sentimos. Longe da vista, perto do coração. Quem é que se não dá bem com a mulher que nunca viu? (C-II 44-45).

A refutação da ideia de que ver equivale a estar naquilo que é visto, tal como pressuposta na teoria do psicólogo incógnito mencionada por Pessoa, através da adesão à teoria contrária de que ver é uma forma de nos distanciarmos daquilo que vemos recupera de modo flagrante a refutação da epistemologia romântica encetada por Caeiro²⁰⁵. Assim como Caeiro, Pessoa parece entender aqui que ver uma coisa conduz a estabelecer uma fronteira entre a coisa vista e quem a vê. Se “ver é saber que uma coisa não é nós”, axioma que resulta dessa teoria, ser (ou estar) é, pelo contrário, tudo aquilo que não se vê²⁰⁶. É por isso que Pessoa diz que “só estamos verdadeiramente onde não vemos” e que “só ali nos sentimos”. Ainda que apenas por contraste com aquilo que é visto, ver uma coisa produz autoconhecimento. A epistemologia de Caeiro, recuperada por Pessoa nesta carta, pressupõe então uma autodefinição: somos aquilo que não vemos.

Relembrando o contexto cerimonioso em que Caeiro profere o seu “axioma da terra” (NR 94), é plausível assumir que Campos adquire conhecimento de si no momento em que, apresentado a Reis, vê alguém diferente da pessoa que é. Ao ser apresentado a Reis, Campos vê Reis, mas vê também, de acordo com a epistemologia de Caeiro, a fronteira que se estabelece entre Reis e ele próprio. Ao ver essa fronteira, não tem como não inferir, por contraste com aquilo que vê, que ele próprio é aquilo que não vê. A inevitabilidade dessa inferência determina a consciência de si. Ao justificarem a existência de cada coisa pela cisão entre a coisa vista e aquilo que somos, as palavras de Caeiro persuadem Campos a estabelecer a existência de Reis e a sua própria em função de uma cisão entre os dois. Tendo em conta que essas palavras seduzem Campos a ponto de “receber de repente, em tôdas as minhas sensações, uma virgindade que não tinha tido” (NR 94), é ainda plausível que tal cisão justifique uma circuncisão. Entendido assim à imagem de um ritual de iniciação judaico, o primeiro encontro com Reis determina toda a pessoa de Campos.

Se o paganismo latente de Reis despertou no momento em que Caeiro o ensinou a ver com olhos gregos e se, assim ensinado, Reis passou a ter a individualidade que o tornou “organicamente poeta” (NR 102), é possível defender que Reis, ao conhecer Caeiro, se descobriu da mesma maneira que Campos se descobriu quando apresentado a Reis, isto é, cindindo-se da pessoa que tinha diante da vista no momento em que a viu. Apesar de não mencionar o momento do contacto com Caeiro, é à luz de uma cisão irreparável desse género, no fundo, que Reis explica, na ode “Quem fui é externo a mim. Se lembro, vejo;”

²⁰⁵ A ideia de que ver uma coisa equivale a distanciarmo-nos dela aparece também num importante fragmento do *Livro do Desassossego* (BNP 3-40r a 41r). Depois de declarar que “vista de perto, toda a gente é monotonamente diversa”, querendo com isso sublinhar a dificuldade de discriminar visualmente tudo aquilo que se vê com excessiva proximidade, Bernardo Soares torna clara a relação entre as competências visuais de que se serve para descrever a cidade e a distância, física ou mental, a que vê: “De repente estou só no mundo. Vejo tudo isto do alto de um telhado mental. Estou só no mundo. Ver é estar distante. Ver claro é parar. Analisar é ser estrangeiro” (LD 246).

²⁰⁶ No terceiro verso de um poema ortónimo de 7 de Fevereiro de 1932 (BNP 61A-2r), lê-se outra versão desta teoria: “Com o que vejo quem eu sou contraste” (O-III 76).

(BNP 51-69r), datada de 2 de Julho de 1930, a diferença entre quem é e quem foi. Esta ode recupera assim a teoria ontológica de espírito heraclítico implícita na ode I do Livro I (mais concretamente nas versões variantes que a originaram), de acordo com a qual a pessoa que se é num determinado momento não é a mesma pessoa que se foi no momento imediatamente anterior. Leiam-se os nove versos que a constituem:

Quem fui é externo a mim. Se lembro, vejo;
E ver é ser alheio. Meu passado
 Só por visão relembro.
Aquilo mesmo que senti me é claro.
Alheia é a alma antiga; o que me sinto
 Chegou hoje à estalagem.
Quem pode conhecer, entre tanto erro
De modos de sentir-se, a exacta fôrma
 Que tem para consigo? (RR 166)

Apesar do número ímpar de versos, a ode divide-se em duas partes de tamanho igual: a primeira parte, correspondente aos primeiros quatro versos e ao primeiro hemistíquio do quinto, é composta por seis asserções lapidárias que, ligadas causalmente entre si, apresentam a teoria ontológica de que o poeta se servirá na segunda parte para justificar a pessoa que é, naquele exacto momento, à imagem de uma pessoa que, por ter acabado de chegar a uma estalagem, pode apenas conhecer a pessoa que era ao longo do caminho que a trouxe até ali (pressupõe-se que, acabado de chegar à estalagem, não tem como saber como ela é por dentro). Importa assim reflectir, acima de tudo, acerca da teoria fundamentada na primeira parte da ode. Parecendo relativamente complexa, a teoria apresenta-se numa forma silogística: se 1) lembrar é uma forma de ver, como se percebe em duas das seis asserções (“se lembro, vejo”; “meu passado / só por visão relembro”), e mesmo os sentimentos antigos lhe são claros (“aquilo mesmo que senti me é claro”), e se 2) “ver é ser alheio”, então 3) a pessoa que foi, e que agora vê em lembrança, é também ela alheia (“alheia é a alma antiga”). Precisamente porque lembrá-la é vê-la e vê-la é alhear-se dela, a pessoa que Reis foi é qualquer coisa cuja existência está fora de si. É com esta conclusão, de resto, que a ode começa: “quem fui é externo a mim”.

A ode dá conta, portanto, de uma cisão fundamental: a pessoa que Reis é, no momento da enunciação do poema, não só é distinta da pessoa que foi antes como essa pessoa anterior (ou a sucessão de pessoas anteriores) é alguém que, por força da cisão que advém de lembrá-las, vê como externa a si. No momento em que Caeiro ensina Reis a ver com os olhos gregos com que ele próprio espontaneamente vê, Reis passa a ver cada coisa em função da fronteira que estabelece consigo. Passar a ver as coisas assim não implica apenas, no entanto, passar a

inferir a sua existência por contraste com a existência das coisas com as quais estabelece fronteira. Uma vez que lembrar é, para Reis, uma forma de ver, passar a ver as coisas em função dessa fronteira implica também passar a ver desse modo as coisas lembradas.

É preciso notar que, para Caeiro, lembrar não equivale a ver, pelo que coisas lembradas, na sua perspectiva, nem sequer são reais. A diferença entre os dois heterónimos a este respeito não se explica por nada que Reis já possuísse antes de conhecer Caeiro. Pelo contrário, a teoria de acordo com a qual lembrar é uma forma de ver é uma consequência do quinto corolário epistemológico de Caeiro: se ver uma coisa é sempre vê-la em função da fronteira que estabelece connosco, e se, por conseguinte, vê-la em função dessa fronteira leva a inferir que somos aquilo que não vemos, ver uma coisa acarreta sempre uma noção da pessoa que somos. Caeiro não chega a essa noção porque rejeita liminarmente qualquer espécie de inferência. Nesse sentido, não pode corresponder senão ao instante em que abre os olhos e vê. Apesar de a sua epistemologia lhe permitir saber que a existência das coisas depende da diferença estabelecida entre elas e aquilo que somos, como se comprova pelo “axioma da terra” (NR 94) que profere, e apesar de saber, por conseguinte, que “ver é saber que uma coisa não é nós” (C-II 45) ou que “ver é ser alheio” (RR 166), Caeiro não parece disposto a reconhecer a existência do ser alheio ao que é visto que, formado no exacto momento em que vemos, nos constitui. Ao herdar os olhos gregos de Caeiro, Reis não trava, porém, a inferência que eles solicitam; vendo-se cindido das coisas exteriores, reconhece a pessoa que, por contraste com aquilo que vê, ele próprio é. E, ao reconhecê-la assim, reconhece também o lugar interior invisível em que está, a interioridade em que habita. Uma vez que lembrar, como qualquer outra forma de pensar, não é senão olhar para dentro, como ficara determinado atrás, e uma vez que a interioridade é agora concebida como um lugar habitável, lembrar é ver o que há nesse lugar. Como ver uma coisa com olhos gregos é sempre vê-la em função da fronteira que estabelece com quem a vê, ver o que há do lado de dentro da fronteira, ou seja, lembrar, não é substancialmente diferente de ver o que há do lado de fora: tanto ver uma coisa no mundo como ver uma coisa na memória implica uma cisão entre aquilo que é visto e a pessoa que o vê.

A individualidade que Reis adquire, ao aprender a ver com Caeiro, procede assim de uma cisão entre a pessoa que era antes e a pessoa que passou então a ser. Pelo que ficou dito atrás, a principal diferença entre essas duas pessoas agora cindidas consiste no facto de a pessoa que passou a ser ter passado a reconhecer a criatura alheia que é no momento em que passou a saber que “ver é ser alheio”. À luz de uma ode de 2 de Setembro de 1923 que mencionei muito de passagem no início do capítulo 3 (a ode “A abelha que, voando, freme sobre” [BNP 51-38r]), passar a reconhecer-se como uma criatura alheia equivale a deixar de ser abelha para passar a ser humano. Assim é porque, ao contrário de uma criatura como a abelha, que é indistinta de todas as outras abelhas (“a abelha que, voando, freme sobre / a

colorida flor, e pousa, quasi / sem diferença d'ella / á vista que não olha, // não mudou desde Cecrops”; “ella é a mesma que outra que não ella”), só a criatura que possui conhecimento de si, como é o caso de um ser humano, possui identidade própria: “só quem vive / uma vida com ser que se conhece / envelhece, distinto / da especie de que vive” (RR 148-149). Ao passar a saber que “ver é ser alheio” (RR 166), Reis passa, portanto, a ter consciência da criatura alheia que é e, por conseguinte, a ter a identidade própria que não podia ter antes de sabê-lo. A identidade que, no fundo, o caracteriza, depende assim de uma metamorfose.

Parece decorrer necessariamente daqui que Reis não é senão aquilo que Caeiro seria, se tivesse passado a reconhecer-se como a criatura alheia que, no limite, a sua epistemologia requeria que fosse, se da sabedoria de que ver uma coisa é ser alheio procedesse, portanto, o alheamento subsequente. Claro que, dependendo esse alheamento de uma cisão, Caeiro deixaria de ser Caeiro no momento em que cumprisse tal alheamento. Como mostrarei no capítulo 8, Caeiro pretende-se muito mais parecido com uma abelha do que com um ser humano, pelo que não poderia existir após a metamorfose que resulta de se alhear de si mesmo. Isto faz com que Reis, enquanto figura autónoma, seja a continuação de Caeiro depois da cisão fundamental a seguir à qual Caeiro jamais poderia continuar a ser Caeiro. A teoria de que há uma cisão fundamental entre a pessoa que Reis é e a sucessão de pessoas que foi antes serve para justificar a impossibilidade de imortalização através dos versos (como de facto serve na ode I do Livro I²⁰⁷), para justificar a inutilidade de qualquer esforço (como acontece na ode “Quem és, não o serás, que o tempo e a sorte”²⁰⁸), para justificar a convicção epicurista de que a única coisa que se pode aproveitar é o momento presente (como é o caso da ode “Poisque nada que dure, ou que, durando,”²⁰⁹), para justificar a teoria de que cada pessoa é apenas uma lembrança alheia, isto é, apenas aquilo que a pessoa que lhe sucede lembra acerca dela (derivada da análise da ode “Folha após folha vemos cahem” esboçada no início do capítulo 3), mas serve também de justificação a uma individualidade que se estabeleceu essencialmente em função daquilo que Caeiro era antes de Reis ser alguma coisa.

²⁰⁷ Argumentei a este respeito no capítulo 1. O mesmo acontece, aliás, quando o barão de Teive revela, a dada altura de *A Educação do Estóico*, que se apercebeu de que se tornara “objectivo para mim mesmo” no dia em que reagiu com total indiferença à possibilidade de todos os seus escritos se perderem. Enquanto motivo para a indiferença, essa objectividade traduz-se justamente na percepção de que a pessoa que é não sobrevive nos seus papéis: “Que iria de mim naqueles papéis escritos? Antes, eu diria ‘tudo’; hoje diria, ou ‘nada’, ou ‘pouco’, ou ‘uma coisa estranha’ (EE 46).

²⁰⁸ A curta ode em questão, datada de 22 de Setembro de 1931, é composta por seis versos (BNP 52-29r): “Quem és, não o serás, que o tempo e a sorte / te mudarão em outro. / Para quê pois em seres te empenhares / o que não serás tu? / Teu é o que és, teu o que tens, de quem / é o que outro tiveres?” (RR 169).

²⁰⁹ Leia-se a última estrofe desta ode de 16 de Março de 1933 (BNP 51-92r): “Amanhã não existe. Meu somente / é o momento, eu só quem existo / neste instante, que pode o derradeiro / ser de quem finjo ser” (RR 177).

Antes de argumentar melhor acerca da relação de continuidade que se estabelece entre os dois heterónimos, coisa sobre a qual me deterei sobretudo no capítulo 6, permita-se-me que insista na explicação da teoria da insubsistência que advém do alheamento implicado na acção de ver. Longe de resultar de uma ode em concreto, e de ajudar a compreender algumas das ideias subjacentes a outras odes, a ideia de que a pessoa que somos não subsiste para lá do instante presente aparece em vários pontos da obra de Reis²¹⁰ e, de modo evidente, em algumas das odes contemporâneas da ode “Quem fui é externo a mim. Se lembro, vejo;”. No mesmo manuscrito dessa ode (BNP 51-69r), por exemplo, Reis registou uma outra ode, acima dessa, na qual a mesma teoria aparece formulada de modo diferente:

Não sei de quem recorde meu passado
Que outrem fui quando o fui, nem se conheço
Como sentindo com minha alma aquella
 Alma que a sentir lembro.
De dia a outro nos desamparamos.
Nada de verdadeiro a nós nos une.
Somos quem somos, e quem fomos foi
 Coisa vista por dentro. (RR 165)

Nos primeiros versos, Reis declara desconhecer a pessoa a quem pertence o passado que recorda, e diz-se incapaz de garantir que a alma passada, a cuja lembrança acede por meio de um sentimento qualquer, tenha alguma relação com a sua alma presente. O desamparo em que nos encontramos dia após dia, tal como sustentado pelo quinto verso, é justamente o efeito desse desconhecimento e dessa incapacidade: se quem somos e quem fomos são pessoas diferentes, se a alma que temos não estabelece ligação com a alma que tínhamos e se “nada de verdadeiro a nós nos une”, encontramos-nos diariamente desamparados. Como Pascoaes o diz a dada altura da biografia de São Jerónimo, Reis poderia assim dizer que “quem acorda hoje não é o mesmo que ontem adormeceu” (Pascoaes, 1992: 23). A insubsistência do “eu”, definida por uma cisão temporal que aqui é

²¹⁰ É também isso que explica a multiplicidade de “eus” que Reis advoga numa das suas odes mais famosas, datada de 13 de Novembro de 1935: “Vivem em nós inúmeros; / se penso ou sinto, ignoro / quem é que pensa ou sente. / Sou somente o lugar / onde se sente ou pensa. // Tenho mais almas que uma. / Ha mais eus do que eu mesmo. / Existo todavia / indiferente a todos. / Faço-os callar: eu fallo. // Os impulsos cruzados / do que sinto ou não sinto / disputam em quem sou. / Ignoro-os. Nada dictam / a quem me sei: eu escrevo” (RR 180-181). Essa multiplicidade, como se percebe, não é de natureza psicológica, e não creio que tal ode sirva para sustentar o que quer que seja acerca da diversidade da obra de Reis ou de Pessoa, como muitas vezes se crê. Essas inúmeras pessoas que vivem em nós são sempre produto de uma acção concreta, seja ela a acção de ver, seja antes a acção de pensar ou sentir. Ao pensar ou ao sentir, Reis passa a ser tanto aquele que pensa ou sente, e que agora lhe parece uma pessoa distante, como o lugar em que o pensamento ou o sentimento acontecem, e que considera mais próximo da pessoa que é. É, pois, a cisão que o pensamento (ou o sentimento) provoca que dá origem a uma pessoa diferente. Esta ideia não é, no entanto, exclusiva de Ricardo Reis, aparecendo com frequência em partes diferentes da obra de Pessoa.

fundamentada pelo sono que separa inapelavelmente a pessoa que adormece da pessoa que acorda no seu lugar, é apenas brevemente fundamentada, contudo, nos dois versos com que a ode termina. A pessoa que somos não é assim a mesma pessoa que fomos porque, ao contrário da primeira, “quem fomos foi / coisa vista por dentro”.

Ao contrário, por isso, da criatura que somos, cuja existência podemos apenas inferir por contraste com aquilo que vemos e da qual podemos apenas dizer que “somos quem somos”, a pessoa que fomos antes foi qualquer coisa cuja existência se verifica visualmente. Ainda que o seja apenas “por dentro”, a pessoa que fomos é uma “coisa vista” como qualquer outra coisa que nos seja exterior. É a visibilidade com que essa pessoa pretérita se nos apresenta que determina a distinção entre aquilo que ela é e aquilo que nós somos. Somos criaturas insubistentes, portanto, porque os critérios que usamos para aferir a existência de quem somos e de quem fomos são necessariamente diferentes. Da mesma maneira que o critério visual usado para conhecer quem fomos não serve para cotejar a existência de quem somos, inferir a nossa existência por contraste com aquilo que vemos não serve para determinar uma existência passada.

Se, ao contrário de todas as nossas existências passadas, a nossa existência actual se caracteriza por não pertencer à classe das coisas visíveis, tal existência só é legítima, de um ponto de vista lógico, se coincidir com a própria visão (ou com aquele em quem a visão inere) em função da qual as outras coisas são visíveis. Ser alguém num determinado momento é assim ser uma coisa adjacente às coisas vistas, mas em função da qual todas as outras têm existência. Significa isto que, à excepção da pessoa que somos, todas as outras coisas, entre as quais se incluem as pessoas que fomos, se actualizam no momento em que são vistas por nós. Ao contrário de todas essas coisas cuja existência potencial requer actualização, a pessoa que somos é o próprio acto em função do qual o que existe em potência se actualiza. Mais do que um simples critério temporal, há uma diferença de espécie a separar quem somos de quem fomos.

A ideia de que cada uma das pessoas que vamos sendo sucessivamente não tem senão uma existência em potência, a qual depende da pessoa que somos a cada instante para que seja actualizada, é importante para perceber uma ode do mesmo período das odes “Quem fui é externo a mim. Se lembro, vejo;” e “Não sei de quem recordo meu passado”, escrita três semanas antes dessas (BNP 51-67r), a 13 de Junho de 1930, e publicada no número 31-32 da *presença*. Nesta ode, Reis tenta persuadir a Lídia com quem fala de que é profundamente inútil pensar no passado e no futuro porque, novamente, o passado pertence a uma pessoa que já está morta e o futuro a outra pessoa que não eles:

Quando, Lídia, vier o nosso outono
com o inverno que há nêle, reservemos

um pensamento, não para a futura
primavera, que é de outrem,
nem para o estio, de quem somos mortos,
senão para o que fica do que passa –
o amarelo actual que as fôlhas vivem
e as torna diferentes. (RR 81).

Não obstante a mesma noção de insubsistência que domina o argumento de que Reis se faz valer, parece existir nesta ode, contudo, a convicção contraditória de que alguma coisa subsiste, pois não só o Outono que há-de vir trará com ele, de algum modo, “o inverno que há nêle”, como parece ficar alguma coisa daquilo que passa, sendo nisso que se deve pensar. De acordo com os últimos versos, aquilo que fica de qualquer coisa não é, no entanto, aquilo que mais facilmente se suporia que ficasse. De uma folha, por exemplo, aquilo que fica não é a folha, mas “o amarelo actual”. Reis sugere assim que o pensamento não deve deter-se nas coisas, pois elas passam, mas nos seus atributos. Se as coisas não têm subsistência senão no instante em que se actualizam nos atributos do momento (o amarelo das folhas no Outono), as coisas não existem senão na actualização que têm nesses atributos. Com efeito, é no amarelo que têm no Outono que, nessa altura, “as fôlhas vivem”, e é esse amarelo que “as torna diferentes” das folhas verdes que antes foram.

Para Reis, não há propriamente substâncias: cada coisa é os atributos que lhe actualizam a existência a cada instante. Assim como as folhas, naquele momento, vivem no amarelo que as actualiza, as pessoas vivem nos atributos que as actualizam a cada instante, morrendo, pois, de instante para instante. A vida de uma pessoa não é, deste ponto de vista, uma sucessão de instantes ligados uns aos outros pelo facto de, aparentemente, acontecerem na mesma pessoa. A pessoa que éramos num instante é diferente da pessoa que passamos a ser no instante seguinte porque, não havendo uma substância na qual iniram os atributos que determinam os seus sucessivos estados, uma pessoa é, em cada instante, apenas uma actualização da sua existência potencial. A pessoa que somos num determinado instante morre quando termina esse instante, nascendo no seu lugar uma pessoa diferente que morrerá também de seguida, porque a soma de atributos que se actualiza nesse instante, e que constitui a pessoa que somos nesse instante, é diferente da soma de atributos que se actualiza no instante seguinte²¹¹.

²¹¹ Nas primeiras duas estrofes de um poema redigido num manuscrito assinado por António Mora e com data de 10 de Outubro de 1919, a mesma teoria da insubsistência aparece a justificar a cisão entre a pessoa responsável por uma intenção e a pessoa que cumpre a acção intencionada pela primeira: “uma cousa queremos / outra cousa fazemos. / quem quer somos nós sós / quem faz não somos nós. // Quem somos tem o intuito / quem não somos o fructo / alheio á intenção. / Todos não são quem são” (AM 374). Conquanto tal cisão sirva sobretudo para introduzir a exposição do determinismo de Mora que se regista nas duas estrofes seguintes, de acordo com o qual nenhuma acção realizada é consequência de uma intenção que possamos ter, a verdade é que parece sustentar exactamente aquilo

Ora, parece haver uma incompatibilidade evidente entre a hipótese de sermos uma soma de atributos actuais que será substituída, no instante seguinte, por uma soma de atributos a actualizar nessa altura, tal como acabo de sugerir, e a hipótese (levantada antes da análise desta última ode) de sermos o próprio acto em função do qual tudo o que existe em potência se actualiza. Não só não creio, contudo, que tenhamos de decidir entre estas duas hipóteses como me parece que a dualidade que advém de aceitar que sejamos simultaneamente uma soma de atributos actuais e aquilo em função da qual essa soma se actualiza é constitutiva da pessoa que Ricardo Reis é. Ao reconhecer o que Caeiro não reconhece, a existência da pessoa que, por contraste com o que é visto, ele próprio é, Reis alheia-se daquilo que vê, como sugeri atrás, e adquire identidade própria. Tal alheamento não produz, no entanto, uma pessoa inteiramente nova: a pessoa alheada daquilo que vê em que Reis se transforma é exactamente a pessoa que era antes desse alheamento, com a única diferença de que agora possui consciência disso. Em larga medida, Reis é a pessoa que já era mais a consciência de que é uma pessoa alheada. A cisão a que deve a origem, a cisão entre aquilo que vê e aquilo que é, não é apenas um momento fecundador. Ao adquirir identidade própria no momento em que se viu cindido das coisas exteriores, Reis tornou-se uma criatura caracteristicamente cindida.

A natureza de Reis é, portanto, dual: não tendo deixado de ser, a cada instante, a pessoa cuja existência coincide com o acto em função do qual adquire existência tudo aquilo que vê, e que existe precisamente por contraste com aquilo que é visto, passou a ser também a pessoa que existe na soma dos seus atributos actualizados. Admitindo a distinção aristotélica entre corpo e alma, de acordo com a qual o corpo é a matéria cuja forma é a alma, isto é, aquilo cuja vida em potência é actualizada pela alma (*De An.*, II.i: 412a-b), é razoável sugerir que Reis seja simultaneamente a alma que de certo modo já era e o corpo material cuja existência potencial passou a ser actualizada por ela. A tese de que Reis é, depois da cisão fundamental que o originou, tanto o corpo como a alma desse corpo, tanto a pessoa cuja vida em potência é actualizada a cada instante como a pessoa que a actualiza, será devidamente fundamentada ao longo do próximo capítulo. A mesma fundamentação servirá, aliás, de argumento quer à tese de que Reis é, acima de tudo, uma continuação de Caeiro, quer à tese principal, à qual se subordina qualquer uma das outras, de que Caeiro é o motivo central da poesia de Reis.

que é sustentado nas odes de Reis. De acordo com a última estrofe, aliás, a vida é entendida como qualquer coisa que acontece em simultâneo com a morte, o que faz com que a pessoa que somos não seja nada: “Outros somos. Morremos / a vida que vivemos. / Quem é nós não é nada” (AM 375).

Capítulo 6

Corpo e Alma

I. Partenogénese

Uma das três odes de que me servi, no final do capítulo anterior, para expor aquilo a que chamei a teoria da insubsistência de Reis foi escrita no dia do quadragésimo segundo aniversário de Pessoa; as outras duas foram escritas menos de três semanas depois, no dia 2 de Julho de 1930. Não querendo antecipar aquilo que ainda tenho a dizer sobre *O Pastor Amoroso*, nem querendo apressar a exposição daquilo que fui insinuando sobretudo no final do último capítulo (que Reis seja a pessoa exacta em que Caeiro inevitavelmente teria de se tornar), é preciso notar que cinco dos oito poemas d'*O Pastor Amoroso* (a série que documenta o episódio amoroso após o qual Caeiro nunca mais seria o que tinha sido até então) são desse mesmo mês de Julho²¹². De modo a que se comece a perceber a relação entre a cisão fundamental de que procede Ricardo Reis e o episódio amoroso que haveria de vitimar Alberto Caeiro, sugiro a leitura de uma ode redigida algumas semanas antes (BNP 51-66r), mais concretamente a 26 de Maio de 1930, cujo tópico central é a mesma teoria da insubsistência:

Se recordo quem fui, outrem me vejo,
No passado, presente da lembrança.
 Sinto-me como em sonho
 Porem sòmente em sonho.
E a saüdade que me afflige a mente
Não é de mim nem do passado visto,
 Senão de quem habito
 Por traz dos olhos cegos.
Nada, senão o instante, me conhece.
Minha mesma lembrança é nada, e sinto
 Que quem sou e os que fui
 São sonhos diferentes. (RR 164-165)

De novo, recordar a pessoa que foi equivale a ver uma pessoa diferente. Dado aquilo que é dito nos últimos dois versos, essa diferença não é sequer estipulada por uma só cisão:

²¹² Depois de dois poemas escritos logo em 1914 (BNP 67-55r; BNP 65-63r; BNP 67-56r), e de um poema de Novembro de 1929 (BNP 68-14), é com os três poemas de 10 de Julho de 1930 (BNP 67-63r; BNP 67-65r; BNP 67-64r) e com o poema de 23 de Julho desse mesmo ano (BNP 67-67r) que esse episódio amoroso adquire a importância decisiva na vida Caeiro que Pessoa acabou por lhe conceder.

entre a pessoa que Reis é e a pessoa diferente que recorda ter sido, há um número indefinido de outras pessoas. Mais do que sermos uma pessoa diferente da pessoa que fomos, é assim inequívoco que a pessoa que éramos a dada altura era igualmente diferente da pessoa que havíamos sido antes. O que me parece distintivo nesta ode não é, todavia, a explicitação da ideia de que o passado de cada um é uma sucessão de pessoas diferentes da pessoa que é agora, algo que estava implícito na teoria da insubsistência apresentada nas odes analisadas antes. Mais importante do que isso é a relação emocional que se estabelece com essas pessoas.

Parece, desde logo, possível dizer que não é da pessoa que recorda ter sido, nem do passado lembrado em que essa pessoa que foi se encontra, que Reis sente saudades (“e a saüdade que me afflige a mente / não é de mim nem do passado visto”), mas sim de uma pessoa que de algum modo habita “por traz dos olhos cegos”. Se nos lembrarmos que decorre de aceitar o quinto corolário epistemológico de Caeiro (o de que a existência das coisas exteriores depende da fronteira que estabelecem connosco) que sejamos essencialmente tudo aquilo que não vemos, essa pessoa parece coincidir exactamente com a pessoa que existe do lado de dentro da fronteira estabelecida com o que vemos e cuja existência podemos apenas inferir por contraste com o que é visto. De acordo com esta leitura, Reis não tem saudades de qualquer pessoa que tenha sido, mas antes da pessoa que é no instante da enunciação. E tem-nas justamente por não a poder ver como vê, ainda que em sonho, as pessoas que foi, ou seja, por não poder conhecê-la senão por inferência. É por isso que diz, lamentando, que “nada, senão o instante, me conhece” e que “minha mesma lembrança é nada”. Ao contrário do pronome pessoal do sexto verso (“mim”), que se refere à pessoa lembrada que vê no “passado visto”, tanto o pronome pessoal (“me”) como o pronome possessivo (“minha”), nestes dois versos, se reportam à pessoa que é, que não conhece precisamente por não ter lembrança dela: não correspondendo a existência dessa pessoa senão ao instante em que, por contraste com aquilo que vê, a pode inferir, não há modo de formar dela uma lembrança através da qual pudesse conhecê-la com os olhos. Os olhos por trás dos quais essa pessoa habita são cegos, precisamente, por não poderem vê-la.

A pessoa saudosa que aflige a mente de Reis pela ausência não é, como se esperaria, nenhuma das pessoas que foi, mas a pessoa que é naquele momento. Sendo coisas vistas, as pessoas que foi estão presentes; só a pessoa que é, não podendo ser vista por força dessa cegueira incorrigível, está perenemente ausente. Ao mesmo tempo que adquiriu identidade própria no momento em que, reconhecendo-se cindido daquilo que via, se alheou definitivamente, Reis tornou-se uma criatura cujo corpo material (como expliquei no final do capítulo 5) se encontra irremediavelmente cindido da alma que lhe é a forma e lhe actualiza a existência a cada instante. De acordo com a leitura que estou a propor, não é da pessoa a que corresponde o seu corpo material, ou das sucessivas pessoas que vai sendo a cada

atualização corpórea da sua existência potencial, que Reis tem saudades, mas da pessoa a que corresponde a sua alma, isto é, da pessoa que a cada instante lhe actualiza a pessoa corpórea e que, não podendo conhecer senão por inferência, existe “por traz dos olhos cegos”.

Quero agora sugerir que são especificamente estas saudades que motivam a ternura elegíaca que, como demonstrei nos capítulos 3 e 4, tematiza toda a poesia adulta de Ricardo Reis. A pessoa que Reis deplora já não poder ser, e que se esforça amiúde por imitar, é a pessoa que era antes do alheamento através do qual adquiriu identidade própria, isto é, a pessoa que era antes da cisão fundamental através da qual se haveria de tornar uma pessoa com consciência de si. Deste ponto de vista, a angústia que procura debelar pelo recurso à filosofia prática de índole epicurista não é motivada pela perda de nenhuma das pessoas pretéritas que já não pode ser; é, isso sim, resultado de já não poder ser o tipo de pessoa que, antes dessa cisão fundamental, não tinha com que se angustiar. Antes de ser uma criatura dual, um corpo material cindido da alma que lhe é a forma, Reis era uma criatura na qual a alma “tem o mesmo tamanho / e o mesmo espaço que o corpo / e é a mesma coisa que o corpo” (AC 103), como é apanágio dos deuses, de acordo com o “Penúltimo Poema” de Caeiro. Antes da cisão que haveria de lhe conferir identidade própria, Reis possuía a característica divina de não ter “corpo e alma / mas só corpo”, de ser uma criatura na qual “o corpo é que [lhe] é alma”, uma criatura na qual, aliás, a consciência está “na propria carne divina” (AC 103). É essa unidade entre corpo e alma, perdida no momento da cisão que o tornaria consciente de si, que lamenta ter perdido, e é da pessoa na qual essa unidade de algum modo é preservada que tem saudades.

A versão definitiva desta ode oculta a existência prévia de alguns versos dos quais Reis acabou por prescindir, trocando-os por outros. Entre eles, há dois especialmente significativos, que modificariam a leitura que estou a propor, caso tivessem sido mantidos. O primeiro aparece como segundo verso da ode, e vem completar a acção de “ver” a que se reporta o primeiro: “se recordo quem fui, outrem me vejo, / como alguém a que amasse saudoso” (RR 345). O segundo, por sua vez, surge como terceiro verso, como oração coordenada com a oração do quarto verso: “quem fui é alguém que amo / porem sòmente em sonho” (RR 346). A eventual preservação destes versos, como facilmente se percebe, ou modificaria a ideia de que a pessoa da qual Reis sente saudades é aquela que habita “por traz dos olhos cegos” e não qualquer uma das que foi, ou tornaria essas duas pessoas indistintas²¹³. Além de tornar clara a importância dessa distinção entre as pessoas que vê, ao

²¹³ Reis terá começado por abandonar o primeiro deles, riscando-o assim que o escreveu. Parece-me ser esse o caso porque, na linha seguinte do manuscrito (BNP 51-66r), aparece um decassílabo e não um hexassílabo. Sendo esta uma ode composta por estrofes alcaicas (dois decassílabos seguidos de dois hexassílabos), esperar-se-ia que o terceiro verso fosse um hexassílabo. O decassílabo que aparece na terceira linha deve, por isso, ser entendido como o segundo verso, que de imediato substitui o verso

recordar, e a pessoa que não pode conhecer senão por inferência, a decisão de abandonar estes versos acarreta ainda a ocultação do aspecto amoroso da saudade a que a ode dá expressão: a pessoa de quem Reis sente saudades, e que acima fiz coincidir com a pessoa caracteristicamente uma que era antes de ser a pessoa cindida que é agora, é, portanto, alguém que ama. Voltarei a isto mais à frente neste capítulo, quando analisar as odes em que as afeições amorosas de Reis me parecem mais evidentes. Por agora, é importante perceber de que modo essa pessoa uma que foi é coincidente com aquela pessoa que habita “por traz dos olhos cegos”. Leia-se aquela que é, muito possivelmente, a primeira ode sobre o tópico da insubsistência (BNP 52-10), datada de 31 de Janeiro de 1922:

Pequeno é o espaço que de nós separa
O que havemos de ser quando morreremos.
Não conhecemos quem será o morto
 De hoje que então acaba.
Só o passado, comum a nós e a elle,
Será indício de que a nossa alma
Persiste e como antiga ama, conta
 Histórias esquecidas...
Se pudéssemos pôr o pensamento
Com esta visão adentro d'idea
Que havemos de ter naquela hora,
 Extranhos olhariamos
O que somos, cuidando vêr um outro
E o espaço temporal que hoje habitamos
Luz onde nossa alma nasceu
 Alheia antes de a termos. (RR 145)

Não obstante o curto espaço que medeia entre aquilo que somos e o que “havemos de ser quando morreremos”, a pessoa que então formos não terá conhecimento da pessoa que somos agora. O “morto” do terceiro verso não é aquele que morrerá nessa altura, como se poderia talvez pensar, mas aquele que somos agora e que, para a pessoa à beira da morte que seremos então, morreu no momento em que o passado em que existia findou. Isto é facilmente comprovável pela versão original do terceiro e do quarto versos, bem menos complexa do que a versão definitiva: “não conhecemos quem será então / aquillo que hoje

riscado (esse verso corresponde, aliás, ao segundo verso da versão definitiva). No segundo caso, o verso não se encontra riscado, pelo que a decisão de substituí-lo (o verso substituído encontra-se redigido ao lado) terá sido posterior à redacção integral da ode. Não obstante esta diferença, parece-me que Reis abandona ambos pela mesma razão, por sugerirem a ideia de que as saudades, e o amor que lhes subjaz, dizem respeito à pessoa que recorda e vê e não à pessoa que habita “por traz dos olhos cegos” (RR 165).

somos” (RR 311). Toda a ode é, aliás, uma conjectura acerca da pessoa que seremos nesse momento futuro e do modo como então olharemos para o passado. É o que se passa, muito concretamente, nos quatro versos que se seguem a esses, no qual se conjectura que faremos da ideia de que há um passado comum à pessoa que seremos (“nós”) e à pessoa que somos agora, correspondente nessa altura a um morto (“elle”), um indício de que há alguma coisa a unir essas pessoas. Àquilo que supostamente une as pessoas sucessivas que somos ao longo da vida Reis chama, no sexto verso, “alma”. Segundo a descrição apresentada nesta ode, temos geralmente a impressão de que as pessoas que fomos antes e a pessoa que somos agora são a mesma pessoa porque parece haver em nós qualquer coisa que, como uma “antiga ama” a contar “historias esquecidas”, nos permite ter uma noção persistente dessas pessoas antigas. Como a ama com a qual é comparada, a alma teria assim a antiguidade que a pessoa que somos agora e cada uma das pessoas que fomos, por si só, não têm; persistindo nas sucessivas pessoas que fomos, a nossa alma corresponderia à única parte daquilo que somos a cada instante que, de facto, não morreria nesse mesmo instante.

A impressão, mais ou menos comum à espécie, de que há uma parte de nós que necessariamente persiste é, de algum modo, combatida na segunda parte da ode. Dando-se o caso de, nesse momento futuro, pensarmos com a objectividade visual que leva a considerar cada pessoa que se é num determinado instante como distinta da pessoa que se é no instante seguinte, sugere Reis, veremos necessariamente uma pessoa diferente da pessoa que então seremos. É essa diferença que está implicada na estranheza com que então olharíamos para a pessoa que somos agora: “extranhos olhariamos / o que somos” (RR 145). Os últimos versos da ode descrevem, de resto, o espectáculo que teríamos então diante dos olhos. De acordo com essa descrição, veríamos “um outro”, mas também “o espaço temporal que hoje habitamos”. Dizendo de outro modo, veríamos uma pessoa distinta da pessoa que então seríamos, pretérita em relação a ela, e o passado em que essa pessoa teve existência. É justamente esse par de coisas vistas que, no sexto verso da ode “Se recorde quem fui, outrem me vejo,” (BNP 51-66r), surgem designadas pelo pronome pessoal “mim” e pela expressão “passado visto” (RR 165). Tal como, nessa ode, as saudades de Reis não se destinam a essas coisas vistas mas àquela pessoa que, habitando “por traz dos olhos cegos”, fiz equivaler à sua alma, também na ode “Pequeno é o espaço que de nós separa” (BNP 52-10) essa pessoa e o espaço temporal em que habita, coisas que veríamos com total exterioridade, se distinguem flagrantemente da alma de Reis.

Segundo aquilo que é dito nos últimos dois versos desta ode, não só o espaço temporal que habitamos a cada instante é apenas a “luz onde a nossa alma nasceu” como essa alma, a cada instante de luz assim nascida, era “alheia antes de a termos” (RR 145). A insinuação com que a ode termina é a de que a alma só nos pertence no instante presente. No instante imediatamente anterior, a alma que havia pertencia à pessoa, alheia ao que somos agora, que

então éramos, podendo ser inferida por essa pessoa apenas por contraste com aquilo que nessa altura via. A alma é-nos “alheia antes de a termos” porque, consistindo naquilo que há do lado de dentro da fronteira que estabelecemos com as coisas visíveis, só é nossa no instante em que, precisamente pela luz que caracteriza esse instante, podemos ver aquilo que permite depois inferir-lhe a existência. Ao contrário da impressão que possamos ter, a alma não subsiste porque a sua existência decorre de um corpo cuja existência é responsável por actualizar a cada instante. Se o corpo actualizado a cada instante é diferente daquele que fora actualizado no instante anterior, a alma que o actualiza é também ela diferente da alma responsável pela actualização anterior. Que tenhamos a habilidade, como amas a contar “historias esquecidas”, de recordar o passado não implica, portanto, que tenhamos uma alma que, tendo persistido desde essa altura, nos habilita a recordá-lo.

Ao cindir-se do que vê, Reis adquire consciência da criatura alheia que é. Não deixando de ter os olhos que já tinha, e com os quais via já a fronteira que haveria de cindi-lo, passou a ser simultaneamente a criatura que olha exclusivamente para fora de si que já era e a criatura que, olhando para dentro de si, repara no alheamento que a constitui. A insubsistência da alma advém desse reconhecimento. Deixando de ser uma criatura absolutamente coincidente com o sentido da visão para passar a ser uma criatura capaz de se reconhecer a si mesma entre os diferentes objectos visualizados, Reis deixa de ter a alma por corpo ou o corpo por alma, como se quisesse, para passar a ter uma alma cuja existência depende da existência do corpo que actualiza a cada instante e, em simultâneo, um corpo cuja existência depende da alma que assim o actualiza. É neste contexto que me parece interessante analisar a ode XVI do Livro I, datada de 17 de Novembro de 1923:

Tuas, não minhas, teço estas grinaldas,
Que em minha frente renovadas ponho.
Para mim tece as tuas,
Que as minhas eu não vejo.
Se não pesar na vida melhor goso
Que o vermo-nos, vejamo-nos, e, vendo,
Surdos conciliemos
O insubsistente surdo.
Coroemo-nos pois uns para os outros,
E brindemos unisonos á sorte
Que houver, até que chegue
A hora do barqueiro. (RR 72)

Dado que, em Reis, o acto de se engrinaldar é muitas vezes uma manifestação amorosa (como expliquei no início do capítulo 2, aquando da análise da ode “Grinalda ou coroa”), é

bem possível que esta ode tenha por acontecimento privado um pacto amoroso. As grinaldas tecidas por Reis não são suas, mas da pessoa a quem se dirige, porque, uma vez colocadas na testa, deixam de lhe ser visíveis. Para que lhe pertençam algumas grinaldas, precisa, pois, que a outra pessoa teça as suas e as coloque na sua testa, onde as possa ver. Como antes, a posse de alguma coisa parece vir associada à possibilidade de vê-la. Aquilo que o enfeita e, por metonímia, a pessoa enfeitada que é, não pertence senão a quem, alheio a ele, o consegue ver. Em certa medida, a ode ilustra exemplarmente a cisão fundamental que decorre de saber que “ver é ser alheio” (RR 166). Ao adquirir consciência da pessoa que é por contraste com aquilo que vê, Reis alheia-se de si. Assim alheado, não tem como conhecer-se senão pela mediação dos olhos dessa pessoa alheada em que se torna. Quando Reis sugere, no quinto e no sexto versos, que não há prazer melhor do que verem-se mutuamente, não está senão a dizer que, cindido como é, não tem modo de ver a pessoa que habita “por traz dos olhos cegos” (RR 165) que não passe por ver uma pessoa alheia que, por sua vez, seja capaz de ver essa pessoa. Conhecer-se depende sempre de uma manobra visual dirigida para fora de si e da manobra respectiva a cargo da pessoa alheia com que se depara; o amor-próprio requer a conjugalidade com essa pessoa alheia que também é.

Sobre a natureza amorosa da relação entre as duas pessoas cindidas que constituem Ricardo Reis falarei, contudo, mais à frente, neste capítulo. Para já, pretendo apenas frisar que a fatalidade de, cindidos como somos, não nos podermos ver a nós próprios pode ser conciliada, segundo o ânimo particular desta ode, vendo-nos uns aos outros. Ainda que Reis aconselhe, no final da ode, a brindar “á sorte / que houver”, assim assumindo a postura estoica de aceitar os desígnios do Fado, aconselha também a que nos corremos “uns para os outros”. O segundo conselho, ao contrário do primeiro, é de índole epicurista. O que esses versos fazem notar, assim entrecruzando uma vez mais ensinamentos epicuristas com ensinamentos estoicos, é que, não obstante a fatalidade de não nos podermos ver, podemos de certo modo simular o prazer que resultaria dessa visão impossível. Uma vez que não há outro modo de nos vermos que não pela ilusão de nos vermos uns aos outros, devemos fazer exactamente isso. Tal procedimento serve, como Reis informa de seguida, para que, apesar de surdos, “conciliemos / o insubsistente surdo” (RR 72).

Aquilo que fui dizendo acerca da teoria da insubsistência preconizada por Reis é agora útil para que se perceba a alusão: o “insubsistente surdo”, que deve ser conciliado vendo-nos uns aos outros, relaciona-se necessariamente com a pessoa que somos a cada instante e que, a cada instante, parece para dar lugar a uma pessoa diferente. Que essa pessoa padeça de uma deficiência auditiva, ainda por cima numa ode que descreve centralmente um problema de natureza visual, é mais difícil de compreender. Creio, no entanto, que a escolha da surdez serve essencialmente um intuito prático: apelar à cegueira de quem, apesar de não poder ver-se a si próprio, consegue ver o que lhe é externo introduziria alguma confusão. Ao invés

da cegueira com que, na ode “Se recordo quem fui, outrem me vejo,” (BNP 51-66r), é explicada a impossibilidade de acesso àquilo que há “por traz dos olhos cegos” (RR 165), a impossibilidade de conhecermos sensorialmente a nossa alma é então justificada, nesta ode, por uma surdez constitutiva. E o que se acrescenta é que essa surdez é de certo modo conciliável: conquanto não possamos conhecer a nossa própria alma, podemos conhecer o corpo que ela actualiza a cada instante, e isso é já qualquer coisa.

Como em várias das odes que integram o Livro I, publicado na revista *Athena* em 1924, esta ode é uma segunda versão, trabalhada no final de 1923, de uma das odes que Reis compôs logo no Verão de 1914. Datada de 30 de Julho de 1914, a ode “Não pra mim mas pra ti teço as grinaldas” (BNP 51-17v) ajuda a consolidar algumas das explicações que acabo de fornecer: ficando a saber-se que é de “hera e rosas” que as grinaldas se compõem e que o acto de se engrinaldar serve a finalidade de “agradar” pelo “prazer dado aos olhos” (RR 105), a natureza amorosa do enunciado torna-se muito mais clara; ficando a saber-se que o exercício de nos vermos uns aos outros consiste na atitude de contemplar uma “belleza improficua mas bastante”, o “epicurismo triste” (PR 280) inerente a essa contemplação torna-se inegável (na medida em que, apesar de inútil, a beleza contemplada gera prazer suficiente); e, ficando a saber-se que o destinatário da ode é do género masculino, a tensão homoerótica de algum modo requerida pela ideia de que a pessoa para quem Reis tece as suas grinaldas corresponde ao seu corpo cindido da sua alma torna-se explícita. Leia-se então a primeira versão da ode:

Não pra mim mas pra ti teço as grinaldas
Que de hera e rosas eu na frente ponho.
Para mim tece as tuas
Que as minhas eu não vejo.

Um para o outro, mancebo, realizemos
A belleza improficua mas bastante
De agradar um ao outro
Plo prazer dado aos olhos.

O resto é o Fado que nos vae contando
Pelo bater do sangue em nossas fronteas
A vida até que chegue
A hora do barqueiro. (RR 105)

Se tiver razão acerca da análise que ensaiei atrás, o mancebo engrinaldado que Reis contempla improficuamente nesta ode, e o qual, por sua vez, o contempla a ele, equivale à

manifestação corpórea da sua alma, a cuja beleza não tem acesso senão pela via indirecta da beleza corpórea que actualiza a cada instante. Tal como Reis só tem acesso à pessoa que é mediante um pacto estabelecido com uma pessoa alheia (através dos olhos do mancebo em quem põe os seus olhos), também só terá acesso à sua própria alma através da contemplação do corpo que ela actualiza. Uma vez que o acesso à própria alma requer sempre este género de desdobrimento e este género de pacto, é tão insubsistente quanto o corpo que actualiza, e do qual afinal depende, a cada instante. É essa insubsistência da alma, e a impossibilidade de não poder conhecê-la senão por inferência, que motiva as saudades de que dá conta na ode “Se recordo quem fui, outrem me vejo” (BNP 51-66r). Tais saudades têm por objecto a sua alma, sim, mas não a alma na qualidade de órgão cindido do corpo que actualiza a cada instante e cuja existência pode apenas conjecturar num lugar ignoto “por traz dos olhos cegos” (RR 165). A alma de que Reis tem saudades é, de facto, a alma que para aí foi remetida no seguimento da cisão fundamental a que deve a existência, mas na sua qualidade primitiva de organismo íntegro e uno.

Abreviando o mais possível, Reis é uma criatura cindida com saudades da criatura una que era antes da metamorfose que, ao cindi-lo dessa outra criatura, o originou incontornavelmente cindido. Ora, a integridade orgânica dessa criatura una, como tenho vindo a insinuar consecutivamente, está em absoluta conformidade com a pessoa que Caeiro foi. Note-se, de resto, que a relação entre o mestre e a actividade de tecer grinaldas com as quais coroar outra pessoa é validada por aquilo que é dito, a dada altura da ode XIV do Livro I, acerca do que é devido a Caeiro: “Tecei embora as, que teceis, grinaldas. / Quem coroaes, não coroaendo a elle? / Votivas as deponde, funebres sem ter culto” (RR 71). Esta conclusão impõe a consideração de que Reis seja, no fundo, o corpo cuja alma de que se encontra cindido é Caeiro. Parece-me importante ter esta hipótese em mente aquando da leitura da ode XV do Livro I de Ricardo Reis:

Este, seu scasso campo ora lavrando,
Ora, solemne, olhando-o com a vista
De quem a um filho olha, gosa incerto
A não-pensada vida.
Das fingidas fronteiras a mudança
O arado lhe não tolhe, nem o empece
Per que consilios se o destino rege
Dos povos pacientes.
Pouco mais no presente do futuro
Que as hervas que arrancou, seguro vive
A antiga vida que não torna, e fica
Filhos, diversa e sua. (RR 72)

O protagonista desta ode de 16 de Novembro de 1923 é um lavrador que, tanto quando exerce a sua actividade específica como quando, interrompendo a lavoura, olha com solenidade para o campo lavrado, não pensa. A particularidade de ter uma “não-pensada vida”, particularidade aliás indissociável do facto de a gozar “incerto”, aproxima-o das várias personagens na obra de Pessoa que se caracterizam pela impermeabilidade à metafísica (da qual a mais famosa é decerto a ceifeira de “Ela canta, pobre ceifeira”) e inevitavelmente do arquétipo de todas elas: Alberto Caeiro. Como Caeiro, o lavrador que Reis tem diante de si (o pronome demonstrativo com que a ode começa indicia a mesma proximidade física, por exemplo, que se verifica entre o poeta ortónimo e a pobre ceifeira) não é assaltado por quaisquer dúvidas metafísicas: é por isso que opera o arado como sempre o fez, sem que seja tolhido pela distinção entre aquilo que é e aquilo que vê, entre aquilo que há do lado de dentro e aquilo que há do lado de fora das “fingidas fronteiras”; é por isso que não o perturba não saber “per que consilios se o destino rege” (RR 72) ou mesmo não saber, como se lê em três versos preteridos aquando da publicação do Livro I (BNP 51-44r), que procedimentos agrícolas “aconselham / as promessas do céu, e, sendo gratos / os tempos, sol e chuva” (RR 236); e é ainda por isso que olha para tudo quer com solenidade, como o indica o adjectivo usado por Reis no segundo verso, quer com contentamento ou dormência, como o indicam os dois adjectivos experimentados antes²¹⁴.

A vida deste lavrador, descrita lapidarmente por Reis nos últimos quatro versos, merece atenção. A conjectura feita em aposto, a de que o lavrador será no futuro “pouco mais” do “que as hervas que arrancou”, não parece oferecer grande resistência à análise: quer através da antítese dada pela expressão “presente do futuro”²¹⁵, quer pela imagem das ervas arrancadas, Reis retoma a noção de cisão, explicitada atrás através da alusão às “fingidas fronteiras”, para sugerir, de novo, a imunidade do lavrador. Tal imunidade é reforçada, aliás, pela segurança com que supostamente vive “a antiga vida que não torna”. Que não possa recuperar aquilo que ficou num passado do qual não forma sequer lembrança (antes de Reis o emendar, o objecto directo do verbo era “aquella vida que não lembra” [RR 236]), não é, portanto, motivo de incómodo. Se estas duas considerações não levantam dificuldades, aquilo que é dito de seguida solicita reflexão. O que significa ficar “filhos”? E que substantivo é qualificado por “diversa e sua”?

A segunda questão parece mais fácil de resolver: não havendo outro substantivo singular feminino com que pudessem concordar, os qualificadores “diversa e sua” dizem

²¹⁴ No manuscrito da ode original (BNP 51-44r), percebe-se que Reis experimentou em primeiro lugar o adjectivo “contente”, riscando-o e escrevendo acima dele o adjectivo “dormente”, que também riscou, escrevendo abaixo “solemne”.

²¹⁵ A expressão substitui, na versão original da ode (BNP 51-44r), a expressão “vestígios do futuro” (RR 236), a qual acentuava a distância entre os dois tempos e a respectiva diferença entre o lavrador presente e o lavrador futuro, mero vestígio do que fora antes.

necessariamente respeito à “antiga vida que não torna”. Mas o que resulta de afirmar que essa vida, além de ser antiga e irrecuperável, é “diversa e sua”? A ambiguidade parece sugerir que, dada a imunidade à metafísica que caracteriza o lavrador, toda a diversidade inerente à sucessão de pessoas que foi antes de ser o que é agora lhe pertence. A integridade que provém de não se reconhecer como uma pessoa distinta daquilo que vê é, aliás, salientada pelos qualificadores escolhidos por Reis na primeira versão do verso: “continua e eterna” (RR 236)²¹⁶. O verbo “ficar”, na primeira das duas questões levantadas acima, poderia assim servir para denotar a continuidade e a eternidade que, apesar da irreversibilidade a que não deixa de estar sujeita, caracterizam a vida do lavrador: uma vez que, ao contrário de Reis, a diversidade que o constitui temporalmente não lhe é de modo algum alheia, a sua alma subsistiria. Esta leitura é, em boa medida, legitimada pela vírgula que, no manuscrito original da ode (BNP 51-44r), surge no final do penúltimo verso a separar a forma verbal da frase que continua no verso seguinte. Eis os dois últimos versos da ode, nessa versão manuscrita: “aquella vida que não lembra, e fica, / filhos, continua e eterna” (BNP 51-44r).

Como facilmente se perceberá, a transitividade imposta pelo objecto do verbo, na versão publicada na revista *Athena*, e citada acima, inviabiliza esta leitura unívoca. Tal como no caso dos dois qualificadores do último verso, na versão definitiva da ode, a ideia de que alguém fique “filhos” acarreta uma ambiguidade. Embora me pareça importante preservar o uso copulativo do verbo, o qual permite compreender o lavrador como alguém que continua a ser o que sempre foi, o uso transitivo que a supressão da vírgula torna irrecusável põe em destaque uma notória mudança de estado. Ao mesmo tempo que, por não pensar, o lavrador fica eternamente a mesma pessoa, fica também os filhos que eventualmente gera. Como a abelha da ode “A abelha que, voando, freme sobre” (BNP 51-38r), de cuja análise, no final do capítulo anterior, sobressaía a tese de que não ter consciência de si equivale a ser indistinto, o lavrador é, pois, indistinto da descendência que lhe sucede. A sua eternidade advém justamente dessa indistinção²¹⁷.

²¹⁶ Reis só terá substituído o verso aquando da publicação da ode no Livro I. Abaixo do segundo adjectivo, no manuscrito da ode (BNP 51-44r), lê-se como alternativa a “eterna” o adjectivo “humana” (RR 236).

²¹⁷ A indistinção entre a pessoa que o lavrador é e a pessoa que lhe sucede, com a qual a ode termina, está ausente da ode de 27 de Setembro de 1914 de que esta, trabalhada como tantas outras no final de 1923 para que fosse publicada no ano seguinte, procede. Nessa ode de 1914 (BNP 51-45r), não só não há referência a essa indistinção como não há referência à vida “não-pensada” do lavrador nem às “fingidas fronteiras” (RR 72) cuja mudança não o afecta. Centrando-se essencialmente na ausência de preocupações metafísicas do lavrador, e na consequente alegria que resulta de viver assim, falta à ode boa parte da complexidade que a teoria da insubsistência de Reis, então ainda por desenvolver, haveria de lhe conferir em 1923. Eis a ode: “Este, seu scasso campo ora lavrando, / ora, cançado, olhando-o com a vista / de quem a um filho olha / passa alegre na vida. / Pouco lhe importa sob que Deos arrasta / a obra, louvores doutos ou néscios / são lhe a mesma distancia / de todos os seus dias... / Figura eterna longe das cidades, / passa na vida sob a maior graça / que os deuses nos concedem – / que é não se nos mostrarem / nas activas presenças encobertos / com o ceu e a terra e o riso das seáras / quais ricos disfarçados / dando aos pobres sem gloria...” (RR 89).

A relação estabelecida entre o lavrador e os filhos em que “fica”, presente desde o momento em que Reis sugere, logo no terceiro verso da ode, que o lavrador olha para o campo lavrado “com a vista / de quem a um filho olha” (RR 72), é assim muito semelhante à relação que Caeiro, no penúltimo poema d’O *Guardador de Rebanhos*, estabelece com os seus versos, dos quais se despede como se de filhos se tratassem: “da mais alta janella da minha casa / com um lenço branco digo adeus / aos meus versos que partem para a Humanidade. // (...) Eil-os que vão já longe como que na diligencia / e eu sem querer sinto pena / como uma dôr no corpo” (AC 64)²¹⁸. O que Caeiro diz no final do seu poema torna, aliás, a semelhança com a ode de Reis flagrantíssima: “Ide, ide de mim! / Passa a arvore e fica dispersa pela Natureza. / Murcha a flor e o seu pó dura sempre. / Corre o rio e entra no mar e a sua agua é sempre a que foi sua. // Passo e fico, como o Universo” (AC 65). Uma vez que a vida do lavrador da ode de Reis, simultaneamente “diversa e sua” (RR 72), pertence tanto às pessoas que foi antes de ser quem é como à pessoa que é agora, esse lavrador fica sempre, de algum modo, nas pessoas que o sucedem. É exactamente isso que Caeiro está a dizer, no final do seu poema. Como a árvore, que “passa”, ficando porém “dispersa pela Natureza”, como a flor, cujo pó, mesmo depois de murcha, “dura sempre”, como o rio, cuja água, mesmo depois de entrar no mar, “é sempre a que foi sua” (AC 65), e como o lavrador de Reis, que, mesmo depois de morto, “fica filhos” (RR 72), também Caeiro, mesmo depois de “pass[ar]”, de algum modo “fic[a]” (AC 65)²¹⁹.

Ao contrário da vida do lavrador da ode XV e da de Caeiro, a vida de Reis não é “não-pensada” (RR 72). Essa diferença implica que a vida não lhe seja “continua e eterna” (RR 236), como a do lavrador e a de Caeiro, e, por conseguinte, que não possa considerar como “sua” a sucessão “diversa” (RR 72) de pessoas que foi antes de ser o que é agora. O contraste entre a subsistência de Caeiro, expressa no final do seu poema através da convicção de que “pass[a] e fic[a]” (AC 65), e a insubsistência de Reis é, de resto, pronunciada pelo próprio Reis, nos mesmos termos do poema de Caeiro, na segunda estrofe da ode “Vem sentar-te commigo, Lydia, á beira do rio” (BNP 51-12r): “a vida / passa e não fica” (RR 98). Reis passa e não fica, ao contrário de Caeiro, porque não tem a integridade orgânica que faz com que o mestre seja uma criatura imune à mudança provocada pela passagem do tempo. Emerge,

²¹⁸ A analogia entre versos e filhos é explícita no soneto 77 de Shakespeare, quando o poeta encoraja o seu interlocutor a depositar os seus pensamentos em versos: “Look what thy memory cannot contain, / commit to these waste blanks, and thou shalt find / those children nursed, delivered from thy brain, / to take a new acquaintance of thy mind” (*Son.*, 77). Diga-se, de resto, que Pessoa sublinhou a caneta alguns destes versos, no seu exemplar (CFP 8-506: 1210), tendo ainda assinalado o soneto na íntegra, com um traço vertical à margem.

²¹⁹ Caeiro expressa a mesma ideia num pequeno poema dos *Poemas Inconjuntos* que Ivo Castro não inclui na sua edição e que se encontra redigido juntamente com o poema de Caeiro “Então os meus versos têm sentido e o Universo não há-de ter sentido?”, no verso de uma folha em cujo rosto se encontram alguns versos de Campos (no documento BNP 69-49v): “Medo da morte? / Acordarei de outra maneira, / talvez corpo, talvez continuidade, talvez renovado, / mas acordarei. / Se até os átomos não dormem, por que hei-de ser eu só a dormir?” (AC+ 117)

aliás, de toda a poesia adulta de Reis, como mostrei já extensamente, uma lamentação constante por não ter essa integridade e essa imunidade. Tendo em conta que tal lamentação não diz respeito apenas a um conjunto de características que verifica noutras pessoas, entre as quais Caeiro, mas a algo que lhe pertenceu em tempos e que entretanto perdeu (como o diz, “já não torna a eterna primavera / que em sonhos conheci” [RR 189]), aquilo que verdadeiramente lamenta é não ser a pessoa íntegra e imune à mudança que chegou a ser. Uma vez que, no universo heteronímico, é em Caeiro, por excelência, que inerem tais características, não parece haver razão alguma para recusar a hipótese de que o lamento de Reis traduz a inevitabilidade de já não poder ser o Caeiro que em tempos foi.

Reis não é apenas o discípulo primogénito de Caeiro. Assim como não é apenas o seu sucessor. É, no sentido preciso da ode XV do Livro I e do poema XLVIII d’*O Guardador de Rebanhos*, o filho em que Caeiro fica depois de passar. Significa isto que Reis não deve a Caeiro apenas a sua existência enquanto poeta. Se ter consciência de que “ver é ser alheio” leva necessariamente a ter consciência de que “alheia é a alma antiga” (RR 166), a criatura inconsciente que Alberto Caeiro até então fora separa-se fisicamente de si no momento em que adquire tal consciência. Esta nova criatura, a que Pessoa viria a chamar Ricardo Reis, sai assim toda ela armada, como Atena da cabeça de Zeus (*Teog.*, 886-926), da criatura paterna de que se separa providencialmente. Eis a partenogénese que o tornou possível.

Que Reis seja como que o filho em que Caeiro fica não implica, como se percebe pela explicação fornecida, que seja a mesma criatura uma que Caeiro foi. Reis é a pessoa que Caeiro seria, como sugeri antes, se chegasse a ter tido consciência de si. Enquanto filho no qual o pai de uma certa maneira subsiste, Reis é então o Caeiro que passa mais aquilo em que Caeiro ficaria depois da cisão fundamental de que nasce. E aquilo em que Caeiro ficaria após essa cisão distingue-se daquilo que Caeiro era precisamente por, assim cindido, não poder usufruir da unidade que antes tinha. Se o pai de certo modo fica no filho depois de passar, o filho passa e não fica. Cindido da sua alma desde a sua partenogénese, Reis será sempre o filho degenerado a quem a figura do pai, coincidente com essa alma eternamente ausente, suscita em simultâneo o desejo e o assombro. É sobre isso que importa reflectir de seguida.

II. Metamorfose e Sacrifício

Num passo das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* ao qual aludi no final do capítulo 4 (BNP 71A-22r), Campos observa que, a respeito da frieza contida nos seus versos, Caeiro e Reis “são eguaes”. Ao contrário de Caeiro, contudo, Reis acrescenta a essa frieza uma certa dureza. Para exemplificar de que modo a “frieza sem dureza” de Caeiro se distingue da frieza dura de Reis, Campos compara então a primeira à “frieza de uma estatua

ou de um pincaro nevado” e a segunda à “frieza de um bello tumulo ou de um maravilhoso rochedo sem sol nem onde haver musgos” (NR 130-131). À luz daquilo que propus no final do capítulo 4, a dureza que a poesia de Reis tem a mais do que a de Caeiro explica-se por um desejo simultaneamente sexual e mórbido que, totalmente ausente, pelo menos, d’*O Guardador de Rebanhos*, aparece de forma subtil, mas constante, na obra adulta de Reis. O objecto desse desejo (como insinuei então e como acabo de insinuá-lo acima) é essa criatura una que Reis era antes da sua partenogénese, e à qual estou a fazer corresponder a pessoa de Caeiro. Os argumentos que se seguem realçam esta persuasão.

No passo das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* a que acabo de regressar (BNP 71A-22r), Campos não se limita a distinguir a frieza subjacente à obra de Caeiro da frieza subjacente à de Reis. Antes de comparar a frieza de cada um com coisas diferentes, procurando assim ilustrar a dureza inerente à frieza de Reis, Campos introduz uma oração adjectiva que, qualificando a postura filosófica de Caeiro em função da de Reis, serve de justificação à diferença que está a tentar assinalar. Assim, Caeiro não tem a dureza de Reis porque “é a infancia philosophica da attitude de Reis” (NR 130). Não há qualquer trivialidade nesta qualificação. O que Campos está a postular é que a dureza pela qual a frieza de Reis se distingue da de Caeiro é o resultado da maturação do que havia de infantil em Caeiro. Que a filosofia de Reis seja a filosofia infantil de Caeiro depois de amadurecida, e que esse amadurecimento filosófico se traduza num determinado endurecimento da frieza que já havia em Caeiro, é algo que, de resto, o próprio Campos fizera já questão de defender, algumas linhas antes, na mesma nota, depois de expor o conceito de vida de Reis:

Nem crença na verdade, nem crença na mentira; nem optimismo, nem pessimismo. Nada: a paysagem, um copo de vinho, um pouco de amor sem amor, e a vaga tristeza de nada comprehender e de ter de perder o pouco que nos é dado. Tal é a philosophia de Ricardo Reis. É a de Caeiro endurecida, falsificada pela estylização. Mas é absolutamente a de Caeiro, de outro modo: o aspecto concavo d’aquelle mesmo arco de que a de Caeiro é o aspecto convexo, o fechar-se sobre si mesmo d’aquillo que em que Caeiro está virado para o Infinito – sim, para o mesmo infinito que nega. (NR 130)

Deixando de lado a breve descrição da filosofia de Reis apresentada por Campos, três são as ideias a reter: que 1) a filosofia de Reis, agora inequivocamente, equivale ao endurecimento da de Caeiro; que 2) esse endurecimento consiste na falsificação que subjaz à estilização da filosofia genuína de Caeiro; e que 3) essa filosofia estilizada e endurecida é exactamente a mesma filosofia de Caeiro com a importante diferença de, ao tornar côncava a convexidade pela qual Caeiro se direccionava para fora de si, se direccionar para dentro dele. Cada uma destas três ideias confirma várias das coisas que fui defendendo. Desde logo, que o endurecimento e a estilização pelos quais a filosofia de Reis se distingue da de Caeiro, como

determinado por esta terceira ideia, provêm de uma inversão do olhar exclusivamente voltado para o exterior de que se servia Caeiro, tal como explicado no capítulo 5. Depois, que o endurecimento da filosofia de Caeiro seja concomitante com um processo de estilização que, de certo modo, a falsifica, como determinado pela segunda ideia, também não deve surpreender, dada a finalidade mimética que ela tem para Reis. Como expliquei anteriormente, a atitude filosófica adoptada por Reis é essencialmente uma forma artificial de replicar um determinado comportamento genuíno. A mesma filosofia que Caeiro adopta instintivamente é assim um estilo que Reis emprega conscientemente para emular a atitude genuína do mestre. É na ideia de que a filosofia de Reis resulta de um processo de endurecimento da de Caeiro, no entanto, que reside a noção de continuidade entre os dois heterónimos que me interessa explorar agora.

É importante insistir, a este respeito, na relação entre esse endurecimento filosófico e a maturidade que Reis tem a mais do que Caeiro, tal como sugerida por Campos ao dizer que a poesia do mestre corresponde à “infancia philosophica da attitude de Reis” (NR 130). É-o não apenas por me parecer francamente produtivo entender a relação entre os dois heterónimos à luz da relação entre a criança que se foi e o adulto em que se tornou (mais ainda do que entendê-la à luz da relação entre um pai que passa e um filho que fica, como proposto atrás), mas porque a descrição da filosofia de Reis como sendo a interpretação adulta da filosofia infantil de Caeiro ressurge, de forma bem mais detalhada, noutra das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-38r): “A ausencia de preocupação metaphisica em Caeiro, natural em quem pensa infantilmente, tornou-se, na interpretação adulta de Reis, uma coisa monstruosa”. A monstruosidade dessa “interpretação adulta”, como Campos explica logo a seguir, advém de Reis encarar a vida e a morte tão naturalmente como Caeiro as encara, “mas, ao contrario de Caeiro, pensando nellas” (NR 134). O que é monstruoso, portanto, é a conjugação da naturalidade com que Caeiro encara tais coisas, e que é própria da criança que é, com o pensamento característico de um adulto²²⁰.

Decorrendo dessa conjugação monstruosa, a “materialidade angustiante” dos seus versos verifica-se sobretudo na obsessão de Reis com a morte. Se a noção da morte, em Caeiro, não é dada senão por “um campo sem nada”, é representada em Reis por “um tumulto também sem nada” (NR 134). Esta obsessão é, de resto, acentuada na nota que supostamente serve de continuação a esta (BNP 71A-38r a 39r): “envelhecer e morrer parecem ser para

²²⁰ Querendo justamente destacar a predominância em Reis do pensamento sobre a sensibilidade, Campos insinua, noutra das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-22r), que Reis fez derivar essa propensão intelectual de uma interpretação torcida de Caeiro. Ao contrário do próprio Campos, que formou espontaneamente a sua filosofia da parte da obra de Caeiro contida no verso “E os meus pensamentos são todas sensações” (AC 41), do poema IX d’O *Guardador de Rebanhos*, Ricardo Reis teria assim derivado “a sua alma d’aquelle outro verso que Caeiro se esqueceu de escrever, ‘As minhas sensações são todas pensamentos’” (NR 131).

Ricardo Reis a summa e o sentido da vida. Para Caeiro não ha envelhecer, e morrer está para lá dos montes” (NR 134). Obcecado, pois, com a morte, Reis adopta “o nada de Caeiro” não tendo, porém, “a sciencia de o não deixar apodrecer” (NR 134). O endurecimento filosófico que a sua maturidade acarreta tem então como consequência o apodrecimento daquilo que caracteriza a “infancia philosophica” (NR 130) de Caeiro. Não é de todo surpreendente, pelo que fui defendendo, que o amadurecimento de um heterónimo esteja intimamente ligado ao apodrecimento do outro. Se Caeiro for a infância de uma atitude filosófica que atinge a maturação no adulto que Reis é, como de algum modo me parece que seja, o amadurecimento necessário para que Reis obtivesse singularidade implicaria sempre o apodrecimento da criança cuja imaturidade veio corrigir. É com isto em mente que se deve ler aquilo que Campos dissera previamente acerca de crianças e adultos em geral, no exórdio do repúdio da “interpretação adulta de Reis” que acabo de comentar:

Se as crianças não percebem os adultos – que, aliás, nada tem que perceber porque são todos iguaes, e o que é igual a outra coisa não existe –, mais certo é que os adultos não percebem as crianças. Ser adulto é esquecer-se de que se foi criança. Porisso os paes castigam os filhos por aquillo mesmo que fizeram na mesma idade. Quando um pae se lembra do que foi, e não castiga o filho, é porque procede racionalmente: acha que, se se lembrasse do que foi, não deveria castigar o filho. Na realidade não se lembra. Teria ficado criança se se lembrasse. (NR 133-134)

Ignorando para já a primeira frase, é importante notar que, para Campos, ser adulto pressupõe um esquecimento da criança que se foi antes. De tal modo é assim que, mesmo quando o adulto procede em conformidade com aquilo que lhe exigiria a lembrança da criança que foi, “na realidade não se lembra”. Ser adulto, deste ponto de vista, não consiste simplesmente em não ser criança; consiste em não ter modo de conhecer a criança que foi senão por inferência. É presumível, por exemplo, que um adulto se lembre de quem foi noutra altura da idade adulta, e que, portanto, seja capaz de conhecer o adulto que foi antes de ser o adulto que é agora (recorde-se que lembrar é ver). Mas entre a idade adulta que tem e a idade infantil que tinha quando era criança há uma cisão: ser adulto implica não se lembrar de ser criança. Se a lembrança se mantivesse, nunca teria deixado de ser criança. Dado o que ficou dito atrás acerca das saudades daquela pessoa que Reis é “por traz dos olhos cegos” (RR 165), não é possível não suspeitar de imediato do esquecimento inerente à definição de adulto que Campos está a propor. A pessoa que Reis lamenta ter perdido, e a qual motiva toda a sua poesia adulta, corresponde à criança da qual, ao tornar-se adulto, foi forçado a esquecer-se.

Embora Campos se sirva do esquecimento inerente à definição de adulto essencialmente para justificar a monstruosidade que resultou da interpretação adulta que

Reis fez da filosofia infantil de Caeiro, não deixa de tornar legítima (ao associar Caeiro e Reis às crianças e aos adultos a que genericamente se refere neste exórdio) uma conclusão importantíssima: Alberto Caeiro é a criança de que, por um processo de amadurecimento filosófico que envolve esquecer-se dessa criança, Ricardo Reis é o adulto. É muito curiosa, a este respeito, a segunda das três frases que se podem ler num manuscrito cujo tópico é a relação entre Shakespeare e Milton: “Shakespeare é a juventude de qualquer coisa de que Milton é a outra virilidade” (BNP 144D2-33r)²²¹. À imagem de Shakespeare e Milton, parece-me razoável pensar em Caeiro como a juventude (ou a infância) de que Reis é a virilidade. Atendendo à necessidade constante que Reis tem de emular essa criança que foi e da qual não pode lembrar-se, é aliás possível pensar nele não apenas como o adulto de que Caeiro é a criança, mas como o adulto que gostaria de ser a criança que Caeiro é e que ele já não pode ser. Não parece ser outro o sentido, de resto, do oxímoro através do qual, no aposto do primeiro verso da segunda estrofe da ode “Vem sentar-te commigo, Lydia, á beira do rio” (BNP 51-12r), recomenda à sua interlocutora que se comportem como “creanças adultas” (RR 98). Voltarei a isto no capítulo 7.

A frase com que Campos inicia este exórdio, a qual me coíbi de discutir até agora, contém um comentário pejorativo acerca de adultos em geral que, se entendido no contexto da nota em questão, visa uma denúncia particular. Ao afirmar que nada há para perceber nos adultos porque eles “são todos eguaes”, num texto em que o adulto por excelência é Ricardo Reis, Campos está a apontar para a carência de singularidade de Reis. Note-se, de resto, que essa igualdade entre adultos é, de seguida, razão suficiente para lhes negar a existência: “o que é igual a outra coisa não existe” (NR 133). Recorrendo, pois, a uma versão negativa da mesma teoria da indiscernibilidade de Caeiro (se ser real é ser diferente de outra coisa, ser igual a outra coisa é ser irreal) a partir da qual Reis pôde adquirir identidade própria, Campos parece assim recusar a existência a Reis. Na base desta recusa está, como se percebe, a indistinção entre a filosofia de vida dos dois heterónimos. É contra essa indistinção que Campos protesta, na nota que continua a anterior (BNP 71A-38r a 39r):

Reis não tem metaphysica. Adoptou a de Caeiro e o resultado foi aquelle. Não nego que tenha relevo estethico; nego que se possa decentemente ler. Cada um de nós deve ter uma metaphysica propria, pois cada um de nós é cada um de nós. Se recebermos influencias, recebamol-as para os nossos rhytmos, para as nossas imagens, para a disposição dos nossos poemas. Mas não as recebamos para a nossa propria alma. (NR 134)

²²¹ Manuela Parreira da Silva transcreve a frase da seguinte maneira: “Shakespeare é a juventude de qualquer coisa de que Milton é a outra visibilidade” (PR 202). Aproveito, contudo, a transcrição de Rita Patrício, que me parece a correcta (Patrício, 2012: 202).

Se aquilo que determina que cada um de nós seja cada um de nós é a circunstância de termos uma metafísica própria, do facto de Reis não ter uma metafísica própria, de ter adoptado integralmente a de Caeiro, segue-se que não tenha a individualidade que julga ter. Que Reis seja afinal tão parecido com Caeiro que leve Campos a sugerir a sua inexistência pode apenas ajudar o argumento em que estou a insistir. A influência de Caeiro em Reis não é, aliás, como outra influência qualquer: não se regista nos ritmos, nas imagens nem nas formas poéticas adoptadas por Reis, onde seria aceitável que se registasse, mas na sua própria alma. Fazer coincidir em absoluto a alma de Reis com a metafísica de Caeiro é suficientemente conclusivo. Como antecipara, Caeiro é a alma de que Reis, sucedâneo consciente dessa alma puramente instintiva, é o corpo em processo de apodrecimento.

Num dos textos de que me servi, no capítulo 5, para justificar a influência de Caeiro (BNP 21-96r a 97r), Reis descreve a lucidez que adquiriu após a leitura d'*O Guardador de Rebanhos* do seguinte modo: “Em um momento transformou-se-me a Terra, e todo o mundo adquiriu o sentido que eu tivera instintivo em mim” (PR 142). Se aquilo que Caeiro fez a Reis, ao voltar-lhe o olhar para dentro de si, foi revelar-lhe a metafísica instintiva que tivera sempre consigo, e se essa metafísica, segundo Campos, era a mesma de Caeiro, o que Caeiro lhe revelou foi o próprio Caeiro que havia instintivamente em si. Em certo sentido, o endurecimento filosófico que distingue Reis de Caeiro é o resultado natural dessa revelação: deixando de ter Caeiro em instinto para passar a tê-lo em consciência, Reis perde o acesso imediato a Caeiro; remetido assim a um lugar “por traz dos olhos cegos” (RR 165), Caeiro passa a dar-se a conhecer apenas por inferência. Agora que esse endurecimento filosófico se justifica pela cisão fundamental que afastou Reis de Caeiro, o desejo sexual e a morbidez implícitos em tal endurecimento, como explicado no final do capítulo 4, perceber-se-ão melhor.

No final de um texto epistolar dirigido ao próprio Caeiro (BNP 52A-17r a 18r), Reis lembra que tanto o mestre como ele souberam sempre, ainda que de modos diferentes, distinguir um clássico dos que não o eram verdadeiramente, como Corneille e Racine: “por instinto vós, e eu pela minha educação, sobreposta a um instinto também, fugimos ao erro de acreditarmos que houvera clássicos e gregos aqui da Grécia ou talvez de Roma” (PR 169). Puramente instintivo em Caeiro, o paganismo era em Reis o resultado de uma educação sobreposta também ela a um instinto. Tendo em conta que Caeiro lhe revelou justamente o que havia de instintivo em si, é razoável sugerir que lhe revelou exactamente a pessoa que ele próprio era. A ideia de que Reis não é senão a interpretação adulta do que Caeiro foi, e que a sua obra não é senão, portanto, o resultado de uma interpretação consciente do paganismo instintivo de Caeiro, é, aliás, programática: num texto sobre Caeiro (BNP 12A-12), António Mora deixa claro que não poderia surgir um paganismo consciente sem que antes surgisse um paganismo instintivo:

Tinha por que começar o paganismo por a substancia apparecer. Mas a substancia como? Como o que está na intelligencia tem de estar primeiro nos sentidos (aqui dito sem inutil philosophia, mas apontando apenas o facto material), o paganismo tinha que ser instinctivo, de sensibilidade, antes de poder novamente ser uma idéa formada e consciente. Era preciso, para que pudesse renascer o paganismo, que começasse por apparecer *um pagão*. Era preciso um homem cujo spirito fosse pagan, para que espontaneamente revelasse á sensibilidade o paganismo, a que outros, podendo então adaptar-se, dariam a fórma intellectual. Era necessario que encontrassemos a vaga substancia do paganismo; outros, sentindo-a e comprehendendo-a, a transportariam para os attributos. Sem duvida, se o Destino quisesse que assim fôsse, o faria. O Destino o fez. Appareceu Alberto Caeiro. (AM 224)

Dizendo o mesmo que Mora diz, mas sem os rodeios que faz com que acabe por não o dizer, era preciso que houvesse Caeiro para que Reis pudesse nascer. Sem a substância do paganismo revelada na pessoa de Caeiro (lembre-se que Caeiro consubstancia o paganismo [NR 96]), Reis jamais poderia dar-lhe a “fórma intellectual” (AM 224) que viria a dar-lhe. Se Caeiro é essa substância, Reis é aquele que, sentindo-a e compreendendo-a, a transporta “para os attributos”. De novo, Caeiro parece corresponder à alma de que Reis é a manifestação corpórea. É precisamente por competir a Reis a manifestação dos atributos daquilo que se consubstancia em Caeiro que é na sua obra, e não na do mestre, que os deuses pagãos são cultuados. Como António Mora explica noutro texto (BNP 12A-33), tentando justificar a ausência desses deuses numa obra que considera ser “a reconstrucção do paganismo” (a de Caeiro), os deuses “são os attributos da substancia ‘pagã’; necessarios á existência da substancia como manifestada, mas não á da substancia como substancia” (AM 231). O aspecto religioso da obra de Reis, aquilo pelo qual ela fundamentalmente se distingue da obra de Caeiro, é assim a manifestação corpórea do paganismo consubstanciado em Caeiro²²². Como o próprio Ricardo Reis observa, num dos vários textos em que procura

²²² Ainda que “um puro sensacionista” como Caeiro, Reis é-o “de género diferente” (PIA 161) precisamente por lhe competir a manifestação dos atributos daquilo que se consubstancia em Caeiro. Quem o sugere é Thomas Crosse, no mesmo prefácio em inglês à obra de Caeiro a que já aludi anteriormente (BNP 21-90r). Apesar de possuir o mesmo instinto de Caeiro, o que faz com que a sua atitude face à natureza seja “tão agressiva para com o pensamento como a de Caeiro” (PIA 161-162) e com que, à semelhança do mestre, não veja “quaisquer significados nas coisas”, Reis não se reduz exclusivamente a esse instinto. Possuindo o mesmo instinto, mas também a consciência disso, serve-se tanto dele, como mostrei atrás, quanto da educação que se sobrepõe a ele. Conquanto veja as coisas “de modo tão pouco intellectual e não poético” quanto as vê Caeiro, Reis vê-as, portanto, “através de um conceito religioso definido do universo”. Sendo mais do que uma consubstanciação do paganismo, Reis considera que “não só nos devemos submeter à objectividade pura das coisas (...), mas também à igual objectividade, realidade, naturalidade das necessidades da nossa natureza, uma das quais é o sentimento religioso”. Para Crosse, Caeiro é assim “o sensacionista puro e absoluto que reverencia as sensações qua exteriores e nada mais admite”. Precisamente por sobrepor uma determinada educação ao seu instinto, Reis “é menos absoluto” do que Caeiro, pois “submete-se também aos elementos

defender que a essência do paganismo é o objectivismo absoluto (BNP 14B-32r a 35r), “em Alberto Caeiro vemos a substância sem os atributos” (PR 147)²²³.

Se Caeiro coincide com a substância do paganismo que revela a Reis, ao abrir-lhe os olhos, e se essa substância é coincidente com o instinto que Reis descobre dentro de si, aquilo que faz, no fundo, é revelar-se como a parte instintiva da alma de Reis. A descrição da heteronímia que estou a propor, mais concretamente a descrição do desenvolvimento da personalidade de Reis a partir do *abstracto* instintivo que corresponde à personalidade de Caeiro, não é muito diferente, portanto, da estrutura da *psique* proposta por Freud mais ou menos na mesma altura: “originalmente, tudo era Id; o Ego desenvolveu-se a partir do Id devido à influência constante do mundo externo” (Freud, 1995: 163). Enquanto maturação de um instinto original, Reis equivale ao Ego de que Caeiro seria o Id. Ou é antes, dispensando a terminologia freudiana, o “deus inconsciente” (RR 197) que Caeiro era, como o próprio Reis o apelida num dos trenos inacabados que lhe dedica, mais a consciência que Caeiro não possuía. É isso, no fundo, que o deixa em posição privilegiada para exercer sobre a obra do mestre uma certa autoridade crítica. Em boa medida, a obra de Reis não é mais do que um trabalho discipular de revisão, afinação e consagração do paganismo original revelado na obra de Caeiro. No final de um texto (BNP 21-94r) que convida justamente a aceitar um projecto desta ordem, e no qual Reis se dedica a expor os principais defeitos da obra do mestre, lê-se o seguinte: “a outros, discípulos, compete expurgar as consequências dos defeitos que ainda empanam a causa” (PR 140). Se a este “discípulo directo” (C-II 271) de Caeiro (como Pessoa chama a Reis numa carta a João Gaspar Simões) não compete senão o expurgo dos defeitos inconscientes para os quais a sua consciência o alerta, a sua obra, sobretudo no sentido da missão pagã que lhe está subjacente, não é mais do que a continuação da de Caeiro.

Logo após anunciar que ele e Caeiro haviam conjugado esforços para “iniciar uma renascença neo-clássica na Europa”, na mesma epístola dirigida ao mestre a que aludi acima (BNP 52A-17r a 18r), Reis observa o seguinte: “para produzir esse movimento mister era não só que houvesse uma reconstituição da alma antiga, mas, mais, porque se não podia simplesmente transplantar para hoje o sentimento pagão, dar a essa renascença uma base metafísica”. É muito significativo, para o argumento que estou a fazer, que o movimento para o qual os esforços conjugados de Caeiro e Reis devem contribuir requiera duas tarefas

primitivos da nossa natureza, sendo os nossos sentimentos primitivos tão reais e naturais para ele como as flores e as árvores” (PIA 161-163)

²²³ Noutro texto (BNP 16-63r a 65r), Reis defende, aliás, que não era a forma do paganismo que competia a Caeiro reconstruir, mas a essência: “Tudo isto, porém, é verdadeiramente o espírito pagão. Aquela ordem e disciplina que o paganismo tinha, e o cristismo nos fez perder, aquela inteligência raciocinada das coisas, que era seu apanágio e não é nosso, está ali. Porque, se falta na forma aqui está na essência. E não é forma exterior do paganismo – repito – que Caeiro veio reconstruir; é a essência que chamou do Averno, como Orfeu a Eurídice, pela magia harmónica da sua emoção” (PR 152).

distintas, respectivamente a “reconstituição da alma antiga” e a “base metafísica” sem a qual essa reconstituição não seria eficaz. Assumo que compete a Caeiro a primeira tarefa e a Reis a segunda não só porque o intelecto de Caeiro é avesso a toda e qualquer forma de metafísica como também porque o próprio Reis, poucas linhas depois, admite que foi “para o papel aparentemente principal de reconductor da alma pagã” (PR 167) que nascera. Esta divisão de tarefas ressurgue de modo evidente, aliás, mais à frente: ao passo que Caeiro contribuiu com uma “lúcida e nova visão do universo”, coube a Reis elaborar “a re-visão lúcida dos deuses” (PR 168). O que tanto este texto como o texto de António Mora acima comentado (BNP 12A-33) tornam explícito é que este projecto neo-pagão depende de um “unido esforço” (PR 168). Confirma-se assim aquilo que António Mora sugeria, a saber, que Caeiro descobriu a “vaga substancia do paganismo” que Reis trataria de, “sentindo-a e compreendendo-a”, transportar “para os attributos” (AM 224). Nos termos deste texto, é Caeiro quem reconstitui o paganismo e é Reis quem, revendo-o, lhe dá recondução. Enquanto sucessor de Caeiro, é assim inequívoco que compita a Reis a concretização metafísica do paganismo instintivo do mestre.

Ao mesmo “unido esforço” (PR 168) de Caeiro e Reis que estou a tentar definir atribui Pessoa, em “Atena”, o texto com que inaugura a revista *Athena* em 1924, um carácter apolíneo. Enquanto programa artístico da revista, “Atena” tem por principal intuito argumentar que “a arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é de homem, e de tempo, nenhum” (CEAE 222). Que a arte suprema dependa da harmonia entre essa particularidade e essa universalidade, entre o que é concreto e o que é abstracto, não implica que não dependa também do equilíbrio entre aquilo que é do domínio da emoção e aquilo que é do domínio do entendimento. Ao passo que, sem a harmonia figurada na deusa Atena, não haveria arte suprema, sem o “equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento” (CEAE 219), cuja figura tutelar é Apolo, não haveria arte, sequer.

Embora o texto vise sustentar que toda a arte suprema requer a harmonia, a cargo de Atena, entre aquilo que é concreto (o qual requer o equilíbrio providenciado por Apolo entre a sensibilidade e o entendimento) e aquilo que é abstracto (é por essa abstracção que as artes supremas se aproximam da ciência), é do interesse do meu argumento sobretudo aquilo que é comum a quaisquer artes, às inferiores como as superiores, às concretas como às abstractas. Não obstante, portanto, os três tipos de artes sobre os quais Pessoa disserta, correspondentes a três maneiras diferentes de aperfeiçoamento directo da vida, interessa-me principalmente o elemento apolíneo que é comum aos três tipos. Como Pessoa explica, já perto do final do texto, “toda a arte, por mais que se eleve, não pode desprender-se do entendimento e da sensibilidade, em cuja fusão se criou e teve origem” (CEAE 222). Se a arte

suprema requer a harmonia, a que preside Atena, entre esse elemento apolíneo, do qual não pode prescindir sob pena de deixar de ser arte, e a abstracção pela qual, ao mesmo tempo que se eleva a um máximo de perfeição, se aproxima da ciência, a arte, propriamente dita, requer apenas aquilo em que, segundo Pessoa, os gregos figuraram o deus Apolo, a saber, “a liga instintiva da sensibilidade com o entendimento, em cuja acção a arte tem origem como beleza” (CEAE 218).

Ora, o “unido esforço” (PR 168) de Caeiro e Reis corresponde, em larga medida, à liga instintiva a que Pessoa se refere aqui. A concretização metafísica do paganismo instintivo de Caeiro, aquilo em que consiste a iniciativa pagã de Reis, é uma forma de conferir equilíbrio, pelo entendimento, àquilo que, em Caeiro, provém exclusivamente da sensibilidade. Como Pessoa lembra, tentando explicar de modo mais detalhado a conjugação entre as duas coisas, é “da sensibilidade, da personalidade distinta que ela determina” que “nasce a arte per o que se chama a inspiração – o segredo que ninguém falou, o sésamo dito por acaso, o eco em nós do encantamento distante” (CEAE 219). A própria ideia de que essa sensibilidade pode determinar uma personalidade distinta autoriza a associá-la à pessoa de Caeiro. Tal sensibilidade, por si só, “não gera a arte; é tão-somente a sua condição como o desejo o é do propósito”. Sendo a arte “a expressão de um equilíbrio”, é necessário que “ao que a sensibilidade ministra se ajunte o que o entendimento lhe nega” (CEAE 219).

Note-se que não está em causa nem a obra de Caeiro nem a obra de Reis, mas as pessoas de cada um e a obra de arte que só conjuntamente podem ser. Ao sugerir que Caeiro é a sensibilidade de que Reis é o entendimento não estou, por isso, a negar que Caeiro pudesse escrever a sua obra; estou, isso sim, a apontar para o facto de os dois heterónimos corresponderem a diferentes elementos do espírito e a insinuar que a “dupla unidade” (CEAE 219) em que consiste o equilíbrio estabelecido entre os dois, a qual é figurada em Apolo, é aquilo que constitui intimamente a criatura cindida que fui dizendo que Ricardo Reis era. A inclinação apolínea de Reis, amplamente demonstrada sobretudo no capítulo 2 desta tese, é um sinal disso mesmo. Que Caeiro e Reis correspondam aos dois elementos do espírito sem o contributo dos quais não pode haver arte será ainda importante no momento de explicar, no capítulo 7, de que modo a figuração do primeiro numa estátua depende da figuração do segundo naquele que a contempla. Uma vez que “a sensibilidade conduz normalmente à acção” e que o entendimento conduz “à contemplação”, como é dito ainda no texto, “a arte, em que estes dois elementos se fundem, é uma contemplação activa, uma acção parada” (CEAE 219).

Ao defender que a arte, “para nascer”, tem “que ser de um indivíduo”, e que, “para não morrer”, tem “que ser como estranha a ele” (CEAE 219), querendo com isso argumentar que, apesar de nascer da sensibilidade desse indivíduo, a arte sobrevive apenas por meio do equilíbrio que lhe é providenciado pelo entendimento (o elemento do espírito que relaciona

essa sensibilidade com o que lhe é exterior), Pessoa ajuda a sustentar o argumento de que Reis sucede a Caeiro. Se substituirmos a arte que a conjugação da sensibilidade e do entendimento propiciam pelo paganismo em cujo renascimento Caeiro e Reis empregam os seus esforços conjugados, aplica-se exactamente o mesmo raciocínio: se Caeiro é o indivíduo em que o paganismo, para que pudesse renascer, tinha de consubstanciar-se, Reis é o indivíduo, alheio ao primeiro, em que esse paganismo tem de transformar-se para não morrer. O sucessor natural de um pagão no qual o paganismo se encontra consubstanciado, como é o caso de Caeiro, equivale assim à manifestação corpórea, e por isso mesmo alheia, dessa substância. Reis continua a obra de Caeiro porque, em verdade, lhe continua a existência. Mais do que ter “intensificado e tornado artisticamente ortodoxo o paganismo descoberto por Caeiro” (PIA 144), como Pessoa explica em *Aspectos* (BNP 20-71r), Reis prolonga a existência de Caeiro para além da morte a que a consciência de si necessariamente o destinava.

Ao pressupor que Reis seja Caeiro sob uma nova forma, esta noção de continuidade, ou de prolongamento, parece pressupor a destruição da forma antiga. Entre os sucessivos aforismos que constituem a ode “Não sem lei, mas segundo leis diversas” (uma ode [BNP 52-6] datada do mesmo dia 17 de Novembro de 1918 que a ode “Antes de ti era a Mãe Terra scrava”, na qual Reis se dirige explicitamente a Caeiro) há um que me parece ilustrar na perfeição este pressuposto: “quem é rei hoje, amanhã scravo cruza / com o scravo de ontem que é depois rei. / Sem razão um cahiu, / sem causa nelle o outro ascenderá” (RR 138). Transpondo esta teoria sociológica, de acordo com a qual a ascensão social de uma pessoa pressupõe necessariamente a queda de outra, para o argumento em que estou a insistir, Reis deixa de ser escravo para ser rei (a condição régia é aqui antonomásia de Reis) no momento em que Caeiro deixa de ser rei para ser escravo. A contracção da preposição com o pronome pessoal, no quarto verso, parece tornar plausível, aliás, que a ascensão da segunda pessoa se dê na mesma pessoa que acaba de cair.

É, pois, da morte de Caeiro que se origina a vida de Reis. Este corolário recupera o que António Mora diz nas primeiras frases de um texto de índole sociológica (BNP 55L-90): “A morte é a origem da vida. As cousas ‘sem vida’ são mais ellas proprias. A *desintegração* é a causa da vida” (AM 340). Ainda que num contexto diferente, o que Mora diz aplica-se ao caso em análise. Em certo sentido, é por Caeiro morrer, não passando a ser a pessoa diferente que seria se sobrevivesse, que é mais ele próprio. Assim como é por Caeiro morrer, não se tornando a pessoa que Reis viria a ser, que Reis pode viver. Não é outro o tópico de “Ambiente”, um texto publicado a 4 de Junho de 1927, na *presença*, que inaugura a colaboração de Pessoa na revista coimbrã e que, não obstante o silêncio a que, de um modo

geral, tem sido votado²²⁴, se constitui como um dos textos mais importantes para se perceber os principais fundamentos do projecto heteronímico. É que subjaz à teoria sociológica de matriz arnoldiana, sobre a qual o primeiro parágrafo parece versar, uma teoria ontológica francamente mais importante: entre a ideia de que “nenhuma época transmite a outra a sua sensibilidade”, mas “apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade”, e a ideia de que “cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi”, Campos esboça um paralelismo com pessoas: “Pela emoção somos nós; pela inteligência somos alheios. A inteligência dispersa-nos; por isso é através do que nos dispersa que nos sobrevivemos” (CEAE 367). Resume-se nestas breves asserções quase tudo o que estive a dizer acerca da concepção de Ricardo Reis a partir da pessoa que Caeiro já era: enquanto criatura estritamente emocional, ou estritamente instintiva, Caeiro era o que era; ao adquirir a consciência de si que não tinha, separou-se fisicamente do que antes fora; tal consciência (ou inteligência) dispersou-o; e foi através dessa dispersão que, a partir de então, pôde sobreviver.

Embora me interesse sobretudo aquilo que é dito no terceiro parágrafo, e embora queira regressar a este texto no capítulo 8, é importante dar alguma atenção desde já à ideia apresentada nas duas primeiras frases do segundo parágrafo. Segundo Campos, adquirir consciência de si e, por conseguinte, alhear-se da pessoa que era, equivale a formar um deus de si próprio: “formando de nós um conceito intelectual, formamos um deus de nós próprios”. Assim é porque “um deus, no sentido pagão, isto é, verdadeiro, não é mais que a inteligência que um ente tem de si próprio, pois essa inteligência, que tem de si próprio, é a forma impessoal, e por isso ideal, do que é” (CEAE 367). Ainda que seja cedo quer para explicar de que modo Caeiro corresponde ao deus que se forma no momento em que, deixando de ser Caeiro para ser Reis, forma um conceito intelectual de si próprio, quer para explicar de que modo Caeiro corresponde ao ideal de vida de Reis (guardo tais explicações para os capítulos 8 e 7, respectivamente), a ideia de que a inteligência pressupõe a formação de “um deus de nós próprios” torna agora mais fácil entender tudo aquilo que é dito no terceiro parágrafo do texto:

²²⁴ Uma rara excepção é Jorge Uribe, que considera que o “Ambiente” que dá o título ao texto é “uma tradução do que Arnold no seu ‘The Function of Criticism at the Present Time’ chamou ‘atmosphere’”. Na sua opinião, Campos estaria assim a afirmar, como Matthew Arnold, que “a grande prenda de uma época para a seguinte é espalhar pelo ‘ambiente’ as ideias que serão sintetizáveis na obra de um novo autor” (Uribe, 2014: 300). A matriz arnoldiana desta opinião serve a Campos, ainda segundo Uribe, essencialmente para fundamentar um ataque a José Régio, que sugerira, num comentário nitidamente desfavorável a Pessoa, num texto incluído no número 3 da revista *presença*, que “o que em Mário de Sá Carneiro aparece como manifestação de génio, aparece em Fernando Pessoa raciocinado, consciente, voluntário” (Régio, 1927: 2). Para Uribe, Campos queria assim mostrar a Régio que “o poeta que tudo, até de si próprio, intelectualiza faz de si um ‘deus’” (Uribe, 2014: 299) e que, ao contrário do que Régio supunha, “era realmente a inteligência que menosprezava em Pessoa, aquela que marcaria as épocas futuras” (Uribe, 2014: 300).

Viver é pertencer a outrem. Morrer é pertencer a outrem. Viver e morrer são a mesma coisa. Mas viver é pertencer a outrem *de fora*, e morrer é pertencer a outrem *de dentro*. As duas coisas assemelham-se, mas a vida é o lado de fora da morte. Por isso a vida é a vida e a morte a morte, pois o lado de fora é sempre mais verdadeiro do que o lado de dentro, tanto que é o lado de fora que se vê. (CEAE 367)

A ideia de que viver “é pertencer a outrem de fora” é assim relativamente fácil de compreender: uma vez que a pessoa que vive é alheia ao deus a que dá existência quando forma um conceito intelectual de si, a vida dessa pessoa não consiste senão em pertencer a uma pessoa alheia que, por lhe ser interior, a remete para o lado de fora. Para compreender a ideia contrária, a de que morrer “é pertencer a outrem de dentro”, é preciso aceitar que Campos entenda a morte como o avesso da vida, isto é, o lado de dentro de que a vida é “o lado de fora”, o aspecto falso de que a vida é o aspecto verdadeiro. Morrer é, nesse sentido, passar a ser a pessoa interior de quem se alheia a pessoa exterior que lhe vive a vida correspondente, ou seja, o mesmo deus ao qual essa pessoa pertence de fora. Morrer “é pertencer a outrem de dentro”, então, porque consiste em pertencer a uma pessoa alheia que, por lhe ser exterior, a remete para o lado de dentro²²⁵. A pessoa exterior e viva e o deus interior e morto que ela forma de si própria no momento em que adquire consciência de si pertencem-se assim mutuamente, e são, num sentido muito preciso, dois lados da mesma criatura. Ao formar um conceito intelectual de si, Caeiro dá à luz e morre. No contexto do que é dito em “Ambiente”, morrer significa simplesmente ser remetido para o lado de dentro da pessoa cuja vida começa nesse momento. Enquanto criatura cuja vida assim principia, Reis é então o lado de fora dessa entidade divina que se recolhe para dentro no momento em que lhe dá existência. Quanto a Caeiro, é remetido para o lado de dentro de Reis, onde passa a existir como um deus morto.

Ainda que pretenda voltar a isto aquando da análise d’*O Pastor Amoroso*, é desde já importante referir que é exactamente assim que o próprio Caeiro descreve o seu ocaso, no poema final d’*O Guardador de Rebanhos*. Depois de se despedir dos seus poemas à janela no poema XLVIII, como mostrei atrás, Caeiro começa o poema XLIX (o poema deve ler-se quer como o relato do que acontece imediatamente a seguir, quer como um epitáfio de si mesmo) recolhendo-se ao interior do quarto: “metto-me para dentro, e fecho a janella” (AC 65). Este movimento de reclusão tem duas consequências imediatas. A primeira é a separação entre a

²²⁵ A distinção entre viver e morrer proposta por Campos neste passo pode ser entendida de um modo mais simples, à luz de uma distinção entre a sociabilidade a que os vivos estão sujeitos e a memória em que os mortos são preservados. Qualquer pessoa, viva ou morta, pertenceria assim a outrem, mas por meios diferentes: os vivos pertenceriam “a outrem *de fora*”, na medida em que a vida lhes garante a exterioridade em relação aos outros; já os mortos pertenceriam “a outrem *de dentro*”, na medida em que a morte os confina ao interior daqueles que os lembram. Devo esta hipótese explicativa ao professor António M. Feijó.

pessoa que assim se recolhe e a sua voz, que parece inerir a partir de então numa pessoa diferente: “Trazem o candieiro e dão as boas-noites, / e a minha voz contente dá as boas-noites”. A segunda, mais significativa para o propósito específico deste argumento, é aquilo que acontece ao mundo exterior. A partir do quinto verso, o poema é uma enumeração dos acidentes diurnos em que Caeiro gostaria que toda a sua vida consistisse. O final dessa enumeração coincide com o momento da enunciação, o que autoriza a pensar no poema como as últimas palavras de Caeiro, e culmina com uma descrição curiosa daquilo em que, com a chegada da noite, se transforma o mundo exterior: “e depois, fechada a janella, o candieiro acceso, / sem ler nada, nem pensar em nada, nem dormir, / sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito, / e lá fora um grande silencio como um deus que dorme” (AC 65). Equiparar o mundo exterior a um deus adormecido, contra toda a índole de Caeiro, não pode deixar de ser surpreendente. Caeiro, que será o próximo a ir dormir, está já próximo de se tornar o lado de dentro da pessoa que lhe viverá a vida por fora. Conquanto se encontre ainda “lá fora”, o “deus que dorme” a que compara o silêncio da noite é já o que ele próprio será depois, por dentro, em relação à pessoa que o suceder.

Não obstante a partenogénese que o origina, Reis é assim também o resultado de uma metamorfose. Enquanto forma juvenil daquilo que Ricardo Reis seria, quando adulto, Caeiro não pode subsistir autonomamente. É precisamente essa impossibilidade que é assinalada pelos seguintes versos de Reis (BNP 52-35r): “Metade somos o que somos, e outra / metade o que pensamos. Na torrente / uma metade chega / á margem e outra afoga-se” (RR 213). Mais do que em qualquer outra ode, os quatro versos com que se inicia esta ode abortada²²⁶ tornam plausível a tese de que, para Reis, a espécie humana padece de uma dualidade constitutiva. A partir do momento em que adquirimos autoconsciência, passamos então a ser uma metade do que éramos, uma metade, aliás, da qual a outra metade se apartou definitivamente. Para que Reis, a metade pensante, consiga então chegar à margem, Caeiro precisa de afogar-se. Tanto a ideia de que somos, por definição, metades fatalmente desunidas quanto a ideia de que tal fatalidade decorre especificamente de um afogamento remete para *Antinous*, poema em que, precisamente, o imperador Adriano chora o afogamento do jovem Antínoo e, por conseguinte, o fim da conjugalidade que caracterizava o par amoroso. Caeiro não morre logo em 1915, então, por qualquer veleidade de Pessoa²²⁷. Enquanto mera fase juvenil de um adulto por vir, tinha de ser sacrificado para que esse

²²⁶ A ode encontra-se inteiramente riscada, e parece ter sido uma tentativa, entretanto abortada, de escrever sobre a ideia de que o homem é uma criatura dual. Confirma-o a ode que se encontra logo abaixo dessa, no mesmo manuscrito, e que, apesar de incompleta, não se encontra riscada: “Cada um é um mundo; e como em cada fonte / uma deidade vela, em cada homem / porque não há de haver / um deus só de elle homem? // Na encoberta sucessão das cousas, / só o sábio sente, que não foi mais nada / que a vida que deixou” (RR 183). Tal ode não só recupera o ânimo da anterior como reproduz a ideia, presente, por exemplo, em “Ambiente”, de que há em cada homem um deus dele. Voltarei a isto no último capítulo desta tese.

²²⁷ Os motivos da morte de Caeiro serão discutidos mais pormenorizadamente no capítulo 8.

adulto pudesse surgir. Numa ode do período fértil em que Reis preparava a publicação do Livro I (BNP 52-13r), datada do mesmo dia 22 de Outubro de 1923 em que compôs a ode XIV, o mais importante dos trenos que consagrou ao mestre (tal datação legítima, portanto, a associação desta ode à adoração fúnebre de Caeiro), a fatalidade desse sacrifício é equiparada a um homicídio involuntário:

Pequena vida consciente, sempre
Da repetida imagem perseguida
Do fim inevitável, a cada hora
Sentindo-se mudada,
E, como Orpheu volvendo á vinda esposa
O olhar algoz, para o passado erguendo
A memória pra em maguas o apagar
No barathro da mente. (RR 149)

Sendo uma definição genérica da espécie humana, inspirada aliás no “bicho da terra tão pequeno” (*Lus.*, I.106) de Camões, a “pequena vida consciente” de que a ode fala, e a qual se configura também como uma definição do próprio Reis, enquanto espécime particular, parece ser afectada de três maneiras diferentes. É-o, em primeiro lugar, por ser reiteradamente perseguida pela imagem “do fim inevitável”, isto é, por não se poder livrar da consciência da morte. É-o também, depois, por se sentir “mudada” a cada instante, isto é, por sentir que a pessoa que é já não é a mesma pessoa que era no instante anterior. E é-o, por fim, porque qualquer recordação condena ao extermínio o objecto recordado. Parece ser precisamente por o futuro e o passado a afectarem dessa maneira, aliás, que o presente não é mais do que um instante: cercada pelo abismo da morte, que a persegue, e pelo abismo da mente, lugar no qual o passado, para onde tenta fugir, inevitavelmente se apaga, fica limitada a esse instante. Nos quatro versos em que consiste a outra versão desta ode (BNP 52-13r), redigidos no mesmo manuscrito, não parece haver sequer uma distinção temporal entre esses dois abismos: “pequena vida consciente / a quem outra persegue / a imagem repetida / do abysmo onde perdel-a” (RR 150). Neste caso, o abismo corresponde quer àquilo cuja “imagem repetida” nos persegue, quer ao lugar onde a criatura fugidia que somos se perde. Se somos criaturas perseguidas por aquilo a que destinamos o nosso passado, ao recordá-lo, aquilo que nos persegue é, em larga medida, a criatura que, condenando ao extermínio o passado que então recordar, seremos no futuro. É no abismo da mente, pois, que termina quer o passado que recordamos, quer a pessoa que somos agora, a qual será exterminada pela pessoa futura que seremos.

Se olhar para trás, erguendo visualmente na memória a figura da pessoa que fomos, tem como consequência a morte da pessoa que aí é vista, e se a existência de Reis é a

continuação da de Caeiro, foi Caeiro quem forneceu a Reis, ao ensiná-lo a ver, a arma com que haveria de matá-lo. É por isso que esse olhar retrospectivo, comparável ao de Orfeu no momento em que decide verificar se Eurídice o seguia, à saída do Hades, é “algoz” (RR 149). Ao adquirir autoconsciência, Reis dirige o olhar para dentro de si e sentencia o que aí vê, sem que essa fosse a sua intenção, ao abismo. Se Caeiro é a metade de Reis que o próprio Reis sacrifica involuntariamente “no barathro da mente”, é natural que Reis seja a metade de Caeiro que, como consequência desse sacrifício, passe o resto da vida a lamentar o sucedido. As “maguas” em que essa memória é apagada parecem sugeri-lo, e a natureza elegíaca da sua poesia adulta, tal como demonstrada anteriormente, só o confirma. A relação de Ricardo Reis com o seu passado, no qual encarna Alberto Caeiro, é assim uma relação de perda, uma relação de perda da qual não está isento de responsabilidades, e uma relação de perda, a julgar pelo episódio mitológico escolhido para a ilustrar, de natureza amorosa. De novo, a postura de Ricardo Reis não parece especialmente diferente da do imperador Adriano: privado da intimidade com a metade de si que perdeu (Eurídice para a qual voltou o “olhar algoz” ou Antínoo afogado), a sua poesia é essencialmente, como as estátuas mandadas erigir postumamente por Adriano, a celebração fúnebre de alguém que amava.

III. A Elegia Pastoral

De modo a defender que o seu paganismo não implica a crença “em uma paganização da Europa”, Reis declara, num texto que comentei no capítulo 4 (BNP 21-66r a 69r), o seguinte: “amo a obra de Caeiro” (PR 160). A absoluta trivialidade desta declaração ganha contornos inesperados quando lida em conjunto com o que Reis diz acerca da vida do mestre num dos textos que se destinavam a prefaciá-lhe a obra (BNP 21-73r a 74r): “A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que viveu. Em tudo o mais não houve incidentes, nem há história” (PR 46). A equivalência entre a poesia e a vida de Caeiro, estabelecida na segunda frase como compensação para a inexistência de dados biográficos relevantes, é acentuada, a meu ver, pela frase que Pessoa escreveu à mão em alternativa: “seus poemas são o que houve nelle de vida” (BNP 21-73r). Se assumirmos a literalidade desta equivalência, amar a obra de Caeiro, como Reis declara, não é senão amar Caeiro.

A primeira das onze odes dactilografadas (BNP 51-9r a 13r) que terão sido enviadas a Sá-Carneiro logo no final de Junho de 1914, como sugeri no capítulo 2, e provavelmente a primeira ode escrita pelo punho de Reis (“Mestre, são placidas”), datada de 12 de Junho de 1914, não só tem por interlocutor o próprio Alberto Caeiro, algo que o vocativo logo no primeiro verso deixa evidente, como lhe é manifestamente consagrada, como se percebe pela dedicatória que encabeça o manuscrito em que ela foi originalmente redigida: “A A. Caeiro”

(BNP 51-1r). Que esta ode tenha sido escolhida, além disso, para abrir um livro de odes, a partir da segunda versão do primeiro projecto de publicação de odes de Ricardo Reis, logo em 1914, leva a supor uma dívida de gratidão por saldar. Não creio que seja só disso que se trata, contudo. Se, na segunda dessas mesmas onze odes dactilografadas (a ode “Os deuses desterrados”), também datada de dia 12, Reis tenta demonstrar a existência de uma geração inteira de deuses, na quarta e na quinta, igualmente datadas de dia 12, é a vez do deus Pã ser destacado: na ode “O deus Pan não morreu”, Reis defende que, não tendo “o triste deus christão” (que é só “um deus a mais, / talvez um que faltava”) matado “outros deuses”, “Pan continúa a dar / os sons da sua flauta / aos ouvidos de Ceres / recumbente nos campos” (RR 93); na ode “De Apollo o carro rodou pra fóra”, Reis dirige-se a uma “mondadeira dos prados quentes” que escuta “a flauta calma de Pan, descendo / seu tom agudo no ar pausado” (RR 94). O destaque individual dado a Pã nestas duas odes evidencia a mesma inclinação pastoril, tão raramente notada na poesia de Reis, para a qual chamei a atenção no capítulo 3 (nesse caso, a propósito do prazer que procura extrair da actividade de fingir o retorno a uma idade dourada): é que, além do deus dos pastores e dos rebanhos, Pã é o patrono arcádico da poesia bucólica. Mais importante, para o argumento presente, do que redefinir o género poético a que pertence a obra de Reis é perceber, porém, de que modo estas duas odes se podem relacionar com a figura de Alberto Caeiro. Dado que tanto Reis como Mora se referem a Caeiro, em mais do que um texto, como “o Grande Pã” (BNP 21-74r; BNP 14C-26r; BNP 12¹-99r; BNP 12A-19v), é possível que o deus Pã não tenha morrido, como Reis alega na ode “O deus Pan não morreu”, porque de algum modo vive na pessoa de Caeiro²²⁸. Apesar de

²²⁸ A questão da morte do deus Pã foi introduzida por Plutarco, que conta o que alegadamente lhe teria contado o seu professor de gramática sobre uma viagem de barco que fizera. Junto à ilha de Paxos, numa altura em que o barco ficara à deriva, ouviu-se da ilha uma voz a chamar por um marinheiro egípcio que muitos no barco nem conheciam de nome. Quando este respondeu, a voz ordenou-lhe que, ao passar ao largo de Palodes, anunciasse que o Grande Pã estava morto, coisa que ele acabaria por fazer. Seguiram-se de imediato as lamentações e o pasmo geral. Soube-se do acontecimento, e o marinheiro foi chamado à presença do imperador Tibério, que acreditou de tal modo na história que mandou realizar investigações acerca de Pã. (*Mor.*, V.401-403). Não obstante o adjectivo “grande” nunca ser utilizado, na tradição grega, para caracterizar o deus Pã (Borgeaud, 1983: 256), o que poderia levar a descrer da veracidade deste relato, Philippe Borgeaud não acredita que Plutarco pudesse ter inventado a história, e sugere que o rumor acerca da morte do grande deus Pã se espalhou, de facto, por Roma no tempo de Tibério (Borgeaud, 1983: 258). Seja como for, o assunto haveria de chamar a atenção de vários pensadores e artistas, sobretudo a partir do século XVI (Borgeaud, 1983: 267), e os poetas românticos, como Borgeaud observa, aproveitariam mesmo para conjecturar acerca de um possível regresso do deus Pã (Borgeaud, 1983: 269). Com efeito, a expressão “Grande Pã” é utilizada por Wordsworth, no final de um soneto de 1807 intitulado “Composed by the side of Grasmere Lake”, para denotar a tranquilidade do lugar: “(...) But list! A voice is near; / Great Pan himself low-whispering through the reeds, / ‘Be thankful, thou; for, if unholy deeds / ravage the world, tranquility is here!’” (Wordsworth, 2006: 373). Mais significativa é a utilização que lhe dá Keats, logo no primeiro Livro de *Endymion*, no momento em que, chegado o cortejo em que Endymion aparece, o sacerdote exorta a que dirijam as suas preces à divindade: “Yea, every one attend! For in good truth / our vows are wanting to our great god Pan” (Keats, 2001: 66). A invocação do deus, no final da primeira estrofe do hino cantado em coro que se segue, reutiliza-a: “hear us, great Pan!” (Keats, 2001: 67). Ora, é justamente a esta tradição de pensamento, e especificamente à possibilidade do regresso de Pã sobre a qual os românticos se detiveram, que a associação de Caeiro a

não se dirigir directamente a Caeiro, como na ode “Mestre, são placidas”, qualquer destas odes é assim um encómio do mestre, e uma celebração do renascimento pagão por ele protagonizado.

Que Caeiro seja invocado, nuns casos mais declaradamente do que noutros, pelo menos em três das primeiras odes de Reis diz algo acerca do ânimo com que o heterónimo principia a sua actividade de poeta. Da mesma maneira que, como Sócrates explica logo no princípio do *Lísis*, os encómios alegadamente dirigidos por Hipótales aos antepassados de Lísis denunciam, na verdade, o encómio do próprio Hipótales, assim celebrando por antecipação a conquista amorosa do jovem rapaz (*Lysis*, 205b-206a), é possível que o objecto dos encómios de algumas das primeiras odes de Reis seja menos o mestre a quem eles, de modo mais ou menos explícito, alegadamente se dirigem do que o discípulo embevecido. Esta suposição convida a olhar para os três trenos (ou três versões do mesmo treno)²²⁹ que Reis dedica a Caeiro. Comece-se pelo mais antigo (BNP 52-7), datado de 17 de Novembro de 1918:

Antes de ti era a Mãe Terra scrava
Das trevas superas que da alma nascem
E cahem sobre o mundo
Porque atraz o sol brilha.

A realidade ao mundo devolveste
Que haviam os christãos fechado na alma
E as portas reabriste
Por onde aurora o carro

Ou Phebo guie e os dois irmãos celestes
Quando no extremo mastro á noite luzem,
Mais valham que um luzeiro

Pã procura responder. Em certo sentido, Caeiro é concebido como a reencarnação do grande deus Pã. A satisfação que provoca em todos os seus discípulos é, de resto, similar à satisfação generalizada (da qual lhe advém o nome, segundo o final do hino homérico a Pã [*Hymns*, 19]) que se verificou entre os deuses olímpicos no momento em que Hermes o mostrou aos outros deuses.

²²⁹ Ao considerar que estas três odes se tratam de trenos não só pretendo sublinhar a natureza fúnebre do lamento que nelas ocorre como pretendo, muito especificamente, distingui-las de outras composições de natureza elegíaca como sejam os epitáfios ou os epicédios. Distingo o treno do epitáfio em virtude da natureza epigramática, especialmente indicada para uma inscrição tumular, do último. Os catorze epitáfios que constituem as *Inscriptions*, publicados em 1921 na *Olisipo*, são os melhores exemplos deste género literário na obra de Pessoa. O treno é, por sua vez, essencialmente um canto fúnebre em memória de alguém, distinguindo-se do epicédio por não requerer a presença do cadáver. Segundo Roger A. Hornsby e T. V. F. Brogan, na entrada da *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* consignada ao treno (*dirge*), trata-se de um canto em honra do defunto, “cantado durante a própria cerimónia fúnebre, ou durante a procissão, ou mais tarde” (Hornsby e Brogan, 1993: 296).

Na ponta de um pau secco.

Restituiste a Terra á Terra. E agora

És parte corporal da propria terra,

Ou sombra □

Erras nas sombras frias,

Mas ao ouvir-te os povos com que auroras

Do abysmo os íncolas as tristes fronte

Erguem e sentem deuses

Caminhar pelas sombras.

E eis que de nova luz o abysmo se enche

E um ceu raia a cobrir o absorto fundo

Da fauce misteriosa

Que traga o fim da vida. (RR 196)

Seja pelas semelhanças entre os méritos enumerados nestes versos e aquilo que Caeiro propiciou aos seus discípulos, tal como referido anteriormente, seja antes pela semelhança evidente entre esta ode e uma outra (BNP 51-33v), escrita seis dias depois e encabeçada pelo título “A. Caeiro”²³⁰, sobre a qual falarei de seguida, há poucas dúvidas de que é a Caeiro que Reis se refere²³¹. De acordo com a duas primeiras estrofes, Caeiro veio libertar a Terra da escravidão em que consiste a tendência cristã para limitar a realidade ao mundo interior. Tal libertação é descrita de dois modos semelhantes: descobrindo as “trevas superas que da alma nascem”, atrás das quais “o sol brilha”, ou abrindo as portas para que a luz possa entrar nesse mundo “fechado na alma”. Num caso e noutro, a libertação concretiza-se através da iluminação. Recorde-se que a iluminação é exactamente aquilo que Caeiro concede a Ricardo Reis, tanto de acordo com Campos como de acordo com o próprio Reis, como mostrei no capítulo 5. Para Campos, o contacto com o mestre fez com que nascesse na alma de Reis “o sol contra as cornijas dos velhos templos”, o que lhe permitiu ver “agora de novo” (NR 107) os deuses antigos. Para Reis, por sua vez, *O Guardador de Rebanhos* foi “a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista” (PR 142), assim o libertando das trevas em que existia. Noutro texto a que também aludi anteriormente (BNP 52A-10r), Reis declara, aliás, que a

²³⁰ Além de repetir o tom encomiástico e de fazer uso dos mesmos motivos para elogiar o falecido a quem se dirige, a ode “Joven morreste, porque regressaste” (BNP 51-33v) apresenta ainda versos praticamente iguais. É o caso do primeiro verso da segunda estrofe dessa ode, idêntico ao *incipit* da ode em análise: “Antes de ti já era a Natureza” (RR 197).

²³¹ Teresa Sobral Cunha reconhece a identidade do interlocutor de Ricardo Reis nesta ode, ao inclui-la entre as quatro odes de Reis sobre Caeiro (as odes “Mestre, são placidas”, “Antes de ti era a Mãe Terra scrava”, “Joven morreste, porque regressaste” e a ode XIV do Livro I) que destaca para anexar à sua edição da obra de Caeiro (AC++ 277-280).

leitura dessa obra fizera rolar “todo o peso do cristianismo avito cuja sombra jaz sobre a nossa alma” e remata: “abriram-se-me de par em par, visualmente, as portas em que Amon começa o dia” (PR 65).

A libertação de toda a Terra é assim descrita, nesta ode, exactamente nos mesmos termos em que a libertação de Reis é descrita. Aquilo que Caeiro faz, descobrindo o mundo das trevas com que o Cristianismo o cobrira ou abrindo-lhe as portas dentro das quais se encontrava fechado, é permitir a entrada da luz. É por isso inteiramente legítimo que, no poema XLVI d’*O Guardador de Rebanhos*, se autodenomine “o Descobridor da Natureza”. O que Caeiro faz, de facto, é descobri-la, na medida em que a destapa, puxando o manto de trevas com que o Cristianismo a tapara. De novo, a única coisa que interessa a Caeiro é a nudez da Natureza: aquilo que faz é tirar-lhe as roupas com que a quiseram vestida. Caeiro não é responsável, portanto, por qualquer reinterpretação do mundo; como se explica de seguida no mesmo poema, torna apenas o mundo visível para si próprio, tal como ele é: “trago ao Universo um novo Universo / porque trago ao Universo elle-proprio” (AC 63).

Despir o mundo para que a luz possa iluminá-lo condignamente, aquilo em que se resume a intervenção providencial de Caeiro, é sobretudo uma forma de o tornar visível a si mesmo. Como alguém que, desnudado por acção alheia, passasse a reparar na própria brancura, o mundo passa a ver em cada fenómeno, agora que alguém o despiu das trevas que o cegavam, os deuses antigos a agir. É sobre esse novo modo de ver que trata a terceira estrofe (o percurso diurno do sol passa a ser entendido como Apolo a guiar o seu carro, e o fogo-de-santelmo passa a ser entendido como os Dioscuros a luzir no cimo dos mastros²³²), mas também a quinta: assim que o ouvem, aqueles que habitam o mundo ao qual Caeiro assim traz a aurora (este mundo tanto pode ser o mundo à superfície, ao qual devolveu a realidade, como o mundo subterrâneo onde Caeiro erra agora, e a cujas sombras que o habitam traria uma “nova luz”), de imediato erguem a cabeça e, ainda na escuridão desse abismo a que foram votados, “sentem deuses / caminhar pelas sombras” (RR 196).

A correspondência entre a acção de Caeiro e a luz matinal é, no entanto, flagrante apenas na última estrofe. A “nova luz” de que “o abysmo se enche” faz com que o azul do céu que raia cubra “o absorto fundo” da noite escura. Ao pôr o mundo a descoberto, livrando-o

²³² Quando observado em simultâneo no topo dos dois mastros dos navios em alto mar, o fogo-de-santelmo era interpretado como uma personificação dos Dioscuros, “os dois irmãos celestes” do primeiro verso da terceira estrofe, sendo então considerado um bom presságio. Quando, pelo contrário, o fogo-de-santelmo era observado apenas no topo de um mastro, era considerado um mau presságio. Que estes dois irmãos a luzir no topo do mastro valham mais do que “um luzeiro / na ponta de um pau secco”, como se lê nos restantes versos da mesma estrofe, explica-se precisamente por essas considerações. É ainda curioso que Reis recorra ao tema numa ode cujo tópico central é a luminosidade que Caeiro devolveu ao mundo, permitindo que este readquirisse certas competências visuais. Isto porque o fenómeno é anunciado por Camões em *Os Lusíadas* através de um pleonasma que pretende precisamente acentuar a veracidade do acontecimento: “vi claramente visto o lume vivo / que a marítima gente tem por santo / em tempo de tormenta e vento esquivo, / de tempestade escura e triste pranto” (*Lus.*, V.18).

das trevas que caíam sobre ele, a luz que Caeiro traz encobre, por outro lado, a profundidade sideral que conduz tendencialmente à absorção e à metafísica. Dia e noite demarcam aqui, muito claramente, dois mundos antagónicos: se o primeiro, de matriz pagã, se associa à luz, à amplitude da visão e ao esplendor da vida, o segundo, favoravelmente cristão, é associado à escuridão, à clausura da alma, e ao mistério da morte. Voltarei a isto quando mostrar, no capítulo 8, que *O Guardador de Rebanhos* equivale ao dia cuja noite que se lhe segue é o episódio amoroso descrito em *O Pastor Amoroso*, e que a saúde e a doença de Caeiro são determinadas, respectivamente, pela claridade diurna e pela escuridão nocturna. De momento, vale a pena notar que aquilo que a luz matutina trazida por Caeiro verdadeiramente vem cobrir é o temor da morte, metaforizada numa goela misteriosa que devora “o fim da vida” (RR 196).

Se o primeiro dos três trenos serve sobretudo para louvar postumamente Caeiro e para fazer notar a luz e a realidade que devolveu ao mundo, não se detendo propriamente na morte do visado, o segundo parece mais interessado nos motivos dessa morte e na companhia divina a que a eternidade certamente o destina. A ode “Joven morreste, porque regressaste” (BNP 51-33v), datada de 23 de Novembro de 1918 (seis dias depois, como referi, da ode anterior) ficou igualmente inacabada. A encabeçá-la, como também referi atrás, aparece a referência “A. Caeiro”, não deixando dúvidas quanto ao destinatário:

Joven morreste, porque regressaste,
Ó deus inconsciente, onde teus pares
De após Cronos te speram
Ressuscitados d’elles.

Antes de ti já era a Natureza,
Mas não a alma de comprehendel-a.
Deu-te o deus o instincto
Com que sentir as cousas.

Os deuses immortaes reconduziste
Á humana visão obscurecida
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □

Sós ficamos, mas não abandonados,
Porque a obra, que deixaste, és tu ainda
Qual luz á extinta strella
Phostuma a terra alaga.

Por seu os deuses contam quem □
E com teu nome a divindade prestas
De ser eterna á patria
Odyseia cidade

Egal des ti ás septe que contendem,
Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
Ou heptapyla Thebas
Ogygia mãe de Pindaro. (RR 197)

A “odyseia cidade” a que, com o seu nome, Caeiro presta o favor da eternização é naturalmente Lisboa, igual em prestígio, a partir deste momento, a qualquer uma das sete cidades que se arrogam de ser a pátria de Homero²³³, mas também a Lesbos, cidade natal de Safo e Alceu²³⁴, e a Tebas, cidade natal de Píndaro. A referência às sete portas de Tebas, dada assim pelo epíteto “heptápila”, não é acidental, e merece ser analisada em conjunto com a referência ao segundo epíteto utilizado para referir a cidade materna de Píndaro, “Ogygia”²³⁵. Tanto um epíteto como outro servem de eco a algo que ficara para trás: se a invocação das sete portas de Tebas estabelece um eco evidente com as sete cidades que disputam a natalidade de Homero, referidas dois versos antes, a invocação de um epíteto que também é o nome da ilha de Calipso, na qual Ulisses fica retido, no regresso a Ítaca, durante sete anos, é uma forma de tornar saliente o fundador de Lisboa, também ele referido através de um epíteto no último verso da penúltima estrofe. Caeiro é assim comparável a Homero (entre outros poetas distintos), mas também à criatura mitológica à qual lhe coube dar criação²³⁶.

²³³ A contenda acerca da pátria de Homero é documentada nos epigramas 294 a 299 do Livro XVI da *Antologia Grega* (pertencentes à *Antologia Planúdea*, mas não à *Antologia Palatina*) que Pessoa tinha em sua posse e que conhecia bem (apesar de nenhum desses epigramas estarem sublinhados, há epigramas vizinhos assinalados por Pessoa, como é o caso dos epigramas 301 e 304, logo na página seguinte). Os mais assertivos, de entre estes seis, são o epigrama 297 e o 298. Eis o que diz o 297: “Sete cidades disputam as raízes de Homero: Cime, Esmirna, Quios, Cólofon, Pilos, Argos, Atenas”. A lista é ligeiramente diferente no epigrama 298: “Sete cidades contendem pelas raízes de Homero: Esmirna, Quios, Cólofon, Ítaca, Pilos, Argos, Atenas” (CFP 8-235, vol.5: 336-339). No epigrama 295, surgem também como hipóteses o Egipto e Chipre. No epigrama 296, acrescenta-se a ilha de Ios, a cidade de Salamina, também aventada no epigrama 299, e a região da Tessália.

²³⁴ A expressão “alcaica Lesbos” poderia fazer supor a referência exclusiva a Alceu. Creio, contudo, que Reis decidiu agregar os dois poetas de Lesbos na expressão, associando Alceu ao adjectivo e Safo ao topónimo. Tal hipótese é confirmada consultando o manuscrito da ode. O segundo verso da última estrofe era originalmente o seguinte: “Ou Lesbos, mãe de Sappho e Alceu”. Antes ainda de decidir agregar os dois poetas na expressão “alcaica Lesbos”, Reis experimentou uma segunda versão do mesmo verso: “Ou Lesbos, mãe que Sappho e Alceu cantaram” (BNP 51-33v).

²³⁵ Pausânias, no Livro IX da *Descrição da Grécia*, explica que os primeiros a ocupar Tebas foram os Ecténios, cujo rei era Ógigo (ou Ogiges), e acrescenta que a palavra “Ogígia” deriva do seu nome, sendo um epíteto de Tebas usado por muitos poetas (*Descr.*, IX.v.1).

²³⁶ Diga-se que o próprio Homero emprega a expressão “heptapyla Thebas”, num passo do canto IV da *Iliada*, no momento em que Esténelo fala da conquista da cidade a Diomedes: “Conquistámos a sede da heptápila Tebas, quando ambos / juntámos uma hoste menor sob uma muralha mais forte, / tendo acreditado nos portentos divinos e na ajuda de Zeus” (*Il.*, IV.406-408). Uma vez que “Ogygia” remete

Tal comparação é justificada pela proeza terrena documentada nas três estrofes que antecedem estas duas últimas. Apesar de a Natureza sempre ter existido, não havia, antes de Caeiro, a “alma” com que “compreendel-a”. Dotado de um “instincto / com que sentir as cousas”, Caeiro redirecionou então a “humana visão” para “os deuses immortaes”. Tal como na ode anterior (BNP 52-7), a sua principal façanha consistiu em tornar visíveis os deuses antigos, em iluminar uma coisa que antes se encontrava “obscurecida”. A luz que devolveu ao mundo não se dissipa, por isso, com a sua morte. Embora “sós”, os que lhe sobreviveram não ficaram “abandonados” porque a luz dessa “extinta strella” continua a iluminar postumamente.

Mais importante do que tal proeza são, contudo, as razões que lhe valem a ascensão ao Olimpo, tal como apresentadas logo na primeira estrofe. Ao justificar a morte prematura de Caeiro com o regresso ao lugar onde o esperavam os seus “pares / de após Cronos”, Reis põe em evidência a natureza divina do mestre. Caeiro não merece assim a imortalidade entre a geração dos deuses olímpicos por ter tornado possível que os homens os vissem, mas porque sempre fora afinal um “deus inconsciente”, cujo lugar é evidentemente entre os deuses. A ideia de regresso pressupõe, de resto, que o lugar ao qual regressa de algum modo lhe pertença. Caeiro morreu jovem porque, por qualquer razão que importa conhecer, foi chamado à companhia dos seus pares. Essa razão deveria ser apresentada, creio, no primeiro verso da penúltima estrofe, o que não aconteceu por Reis não o ter completado. É, no entanto, possível afirmar com relativa certeza que a palavra em falta nesse verso, certamente uma forma verbal, informaria acerca do atributo que leva os deuses a considerar aquele que o possui como um dos seus. Parece-me, aliás, possível conjecturar que Reis só não escreveu desde logo a terceira pessoa do plural do presente do indicativo do verbo “amar” por uma questão de métrica (o verso “por seu os deuses contam quem amam” ficaria apenas com nove sílabas). Creio que um verso completado desse modo dá conta da intenção de Reis principalmente porque a morte é justificada pelo amor dos deuses numa variante dos dois primeiros versos desta ode registada noutro manuscrito (BNP 65-71a): “Morreste joven, como os deuses querem / quando amam” (RR 387). Num parágrafo justamente sobre as causas da morte de Caeiro (BNP 14B-32r), Reis alega, de resto, que os deuses o chamaram por lhe reconhecerem uma sabedoria mais perfeita do que a sabedoria humana, reconhecimento esse que facilmente se poderia tomar por amor:

para o outro poema homérico, é razoável considerar que, não obstante a alusão a alguns poetas líricos, é a Homero que interessa equiparar Caeiro. A presença de Ulisses na ode, tanto subentendida nesse segundo epíteto de Tebas quanto no epíteto que alude à fundação da cidade de Lisboa, parece autorizar a pensar, por outro lado, que a fama de Caeiro é igualmente equiparável à de Ulisses. Como demonstrarei no capítulo 7, Caeiro e Ulisses são termos coextensivos no poema “Ulisses”, o primeiro poema da segunda secção da primeira parte de *Mensagem*.

Chamaram-no os Deuses, ainda tão novo, à região inferior onde a mágoa não chega e onde o prazer não desce. Sem dúvida que o fizeram pelo dom evidente da sua sabedoria, não perfeita, mas mais perfeita que a nossa. Aqueles actores □ de que somos apenas os títeres, sabem, em sua razão maior, por que influxo das estrelas, baixou tão cedo à terra-origem o seu filho que mais a amou. Tudo nos é velado, salvo, entre um sono e outro sono, esta curta visão radiosa do imperfeito e completo universo. (PR 146)

Ao justificar a morte prematura de Caeiro com o amor que os deuses lhe tinham, Reis coloca-se na pele de Pessoa a fazer o elogio fúnebre de Sá-Carneiro. Ou, dada a precedência da ode em relação ao texto publicado no segundo número da revista *Athena*, em Novembro de 1924, talvez seja Pessoa quem se aproprie da justificação de Reis. A presença de Reis, nesse texto, é aliás difícil de recusar. É-o, antes de mais, pelo facto de o “preceito da sabedoria antiga” com que o texto começa, de acordo com o qual “morre jovem o que os Deuses amam” (CEAE 227)²³⁷, remeter inegavelmente para esta ode, ou mesmo para o começo da ode “Tam cedo passa tudo quanto passa”²³⁸; é-o depois pelo facto de Walter Pater, cujas afinidades com Reis ficaram demonstradas nos primeiros capítulos, se referir ao mesmo preceito em *The Renaissance*²³⁹; é-o também pela epígrafe do texto, uma citação de um dos mais famosos poemas de Catulo (“*Atque in perpetuum, frater, ave atque vale!*” [*Carm.*, CI]), que Reis usa na ode “Breve o inverno virá com sua branca” (RR 99)²⁴⁰, de 17 de Julho de 1914; é-o, de seguida, pela teoria de que a arte serve aos homens sobretudo para que sejam pares dos deuses, em tudo idêntica à teoria de Reis, tal como amplamente explicada em capítulos anteriores; é-o, de igual modo, pelo psiquismo pagão, evidenciado nas constantes referências aos Deuses caprichosos e ao jugo do Destino, ou no recurso a

²³⁷ Parece ser possível atribuir o preceito a Menandro. Eis o fragmento III de Körte, traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira: “Aquele a quem os deuses amam, cedo há-de morrer” (Pereira, 2003: 469)

²³⁸ Eis os primeiros três versos desta ode (BNP 51-43r), datada de 3 de Novembro de 1923: “Tam cedo passa tudo quanto passa! / Morre tam joven ante os deuses quanto / morre! Tudo é tam pouco!” (RR 152).

²³⁹ No capítulo sobre a poesia de Miguel Ângelo, Pater começa um parágrafo da seguinte maneira: “Alguns daqueles a quem os deuses amam morrem jovens. Este homem, porque os deuses o amavam, durou até ter uma idade imensa, patriarcal, até que a doçura que demorou tanto a segregar fosse finalmente descoberta” (Pater, 1980: 70). O preceito é utilizado ainda por Byron no primeiro verso da décima segunda estrofe do Canto IV de *Don Juan*: “Whom the gods love die young’ was said of yore, / and many deaths do they escape by this: / the death of friends, and that which slays even more - / the death of friendship, love, youth, all that is, / except mere breath; and since the silent shore / awaits at last even those who longest miss / the old archer’s shafts, perhaps the early grave / which men weep over may be meant to save” (Byron, 1970: 700). Forçando a possibilidade de Sá-Carneiro ser entendido em relação a Pessoa como “aquele que tinha por destino o suicídio expiatório da sobrevivência do outro” (Sena, 2000: 289), e interpretando a publicação de *Antinous* em 1918 como “o epicédio simbólico desse sacrifício expiatório”, Jorge de Sena aponta, por sua vez, para a evidência de que, numa das fontes mais importantes para a figura de Antínoo, o estudo que lhe consagrou John Addington Symonds, se lê o seguinte: “Face a face com elas, é-nos permitido esquecer tudo o mais menos a beleza de alguém que morreu jovem porque os deuses o amavam” (Sena, 2000: 290).

²⁴⁰ Diga-se, no entanto, que também Campos usa a parte final do verso, repetindo-o amiúde pelo menos num dos fragmentos do poema “A Partida” (AdC+ 217-218).

personagens da mitologia pagã, como Cassandra; é-o ainda pelo emprego do latinismo “incolas” (CEAE 228), empregado por Reis no primeiro dos trenos dedicados a Caeiro em que me detive ainda agora; e é-o, finalmente, pela citação de um verso de Ovídio (“*In qua scribebat, barbara terra fuit*” [*Trist.*, III.i.18]), no último parágrafo do texto, para justificar a condição de exilado em que Sá-Carneiro, votado à indiferença e ao escárnio, teria vivido toda a vida, condição essa idêntica à de qualquer pagão nascido numa época moderna, como é o caso flagrante de Caeiro, Reis e Mora, À luz de tantos indícios, é admissível que, ao redigir o elogio fúnebre do amigo, Pessoa transpirasse como Ricardo Reis.

António M. Feijó observa que “o modo retórico deste elogio póstumo de Sá-Carneiro”, que entende como uma “glosa continuada” do preceito antigo com que começa, “evoca o *pathos* tonal do treno de 1915, *Antinous*” (Feijó, 2015: 29), o que não difere, em rigor, de uma observação de Jorge de Sena, segundo a qual a publicação do poema inglês em 1918 representaria o “epicédio simbólico” (Sena, 2000: 289) do suicídio de Sá-Carneiro. Tal evocação é, para Feijó, sinal de que “o papel de Sá-Carneiro na criação de Alberto Caeiro”, a quem aproxima a figura de Antínoo, “foi mais do que o do amigo a quem Pessoa quis ‘fazer uma partida’ com a criação de um poeta apócrifo”²⁴¹. Reconhecendo que a posição de Sena tem a virtude de expor precisamente esse papel, Feijó propõe assim, concluindo, que Sá-Carneiro seja entendido como “a hospitaleira superfície de afecto em que a agência poética de Pessoa se pôde inscrever” (Feijó, 2015: 29). Parece-me inequívoco, contudo, que a aceitação deste argumento implica a aceitação de uma adenda a ele. Se Reis, na ode que acabei de mostrar (BNP 51-33v), se substitui a Pessoa ou a Adriano, prestando a Caeiro as mesmas honras fúnebres devidas a Sá-Carneiro e a Antínoo, respectivamente, é sobretudo a Reis que, no interior da organização heteronímica, Pessoa concede a responsabilidade dessa agência poética. Mais do que justificada, a colaboração de Reis no elogio fúnebre de Sá-Carneiro era requerida pela arquitectura particular da heteronímia.

O carácter geral dos três primeiros parágrafos do texto (o equivalente a dois terços) permite inclusivamente desconfiar da marginalidade com que Sá-Carneiro é tratado. Em abono da verdade, a celebração póstuma em que o texto alegadamente consiste parece servir de pretexto para outra coisa. Embora o terceiro parágrafo pareça servir para isolar o génio de outro tipo de homens dos quais os Deuses também se lembram, como o herói ou o santo, de quem são meros amigos ou de quem se compadecem, e para isolar o génio criador (cuja essência divina o aproxima maximamente dos deuses) de outros tipos de génio, parecendo com isso servir de caracterização geral de um tipo a que Sá-Carneiro pertence, é preciso notar

²⁴¹ A associação de Sá-Carneiro a Caeiro que este elogio fúnebre autoriza é também observada por Richard Zenith, que chama a atenção para a demora do elogio (8 anos depois do suicídio de Sá-Carneiro): “O segundo número [da revista *Athena*], publicado, como o primeiro, em 1924, abria com ‘Os Últimos Poemas de Mário de Sá-Carneiro’, acompanhados pela supracitada homenagem de Pessoa, muito atrasada para se referir à morte do amigo que se suicidara em 1916, mas muito oportuna para o nascimento de Alberto Caeiro” (Zenith, 2004: 237).

que nem todos aqueles que se incluem nessa categoria privilegiada têm por destino morrer jovens. Entre aqueles que “os Deuses fadaram seus”, como se pode ler no quarto parágrafo, e aos quais “nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe”, há os que “morrem jovens”, mas também os que “a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença” (CEAE 228). A existência de dois destinos para aqueles a quem os deuses amam havia sido anunciada, no entanto, logo no segundo parágrafo:

Não morrem jovens todos a que os Deuses amam, senão entendendo-se per morte o acabamento do que constitui a vida. E como à vida, além da mesma vida, a constitui o instinto natural com que se a vive, os Deuses, aos que amam, matam jovens ou na vida, ou no instinto natural com que vivê-la. Uns morrem; aos outros, tirado o instinto com que vivam, pesa a vida como morte, vivem morte, morrem a vida em ela mesma. E é na juventude, quando nelles desabrocha a flor fatal e única, que começam a sua morte vivida. (CEAE 227)

Tanto a referência, no quarto parágrafo, a um tipo de génio que não tem a fortuna de morrer jovem, como aconteceu a Sá-Carneiro, quanto a existência de um parágrafo inteiro a explicar o que sucede a esse segundo tipo permite pelo menos afirmar que o texto não é só sobre Sá-Carneiro. O “abraço de fogo” com que os deuses afagam involuntariamente o génio, e através do qual expressam o seu amor, tornando-o “seu igual” (CEAE 228), amaldiçoa fatalmente quer aquele que matam “na vida”, como Sá-Carneiro, quer aquele que matam “no instinto natural com que vivê-la” (CEAE 227). E, embora iguais em génio, é àquele que sobrevive, não ao que morre, que verdadeiramente “caberá, além da dor da morte da beleza alheia, e da mágoa de conhecer a universal ignorância, o sofrimento próprio, de se sentir par dos Deuses sendo homem, par dos homens sendo deus, exul ao mesmo tempo em duas terras”. Ao contrário de outros, Sá-Carneiro foi poupado a este sofrimento, como se lê no final do quarto parágrafo, “porque os Deuses lhe tiveram muito amor” (CEAE 228).

De acordo com esta leitura, o texto é tanto um encómio daqueles cujo amor divino justifica a benesse da morte quanto uma lamentação em nome daqueles a quem, “tirado o instinto natural com que vivam, pesa a vida como morte”, daqueles que, menos amados pelos deuses do que os que morrem jovens, “vivem morte, morrem a vida em ela mesma” (CEAE 227). Ao mesmo tempo que Pessoa elogia postumamente o génio do amigo, torna manifesto o esquecimento a que o seu foi destinado. É impossível não notar, nesta ternura assim carpida, o mesmo traço elegíaco que pontua toda a obra adulta de Ricardo Reis. E, de facto, é a Reis que “pesa a vida como morte”, como Campos não se cansa de sugerir; é a Reis que compete sobreviver, como fui explicando ao longo deste capítulo, sem o “instinto natural” com que Caeiro vivia, e com o qual, aliás, coincidia; é na “juventude” de Reis, quando nele “desabrocha a flor fatal e única” e perde esse instinto, que se dá a cisão fundamental a partir da qual

começa “a sua morte vivida” (CEAE 227); e é a Reis que caberá, como consequência precisamente dessa cisão fundamental, sentir-se irremediavelmente “par dos Deuses sendo homem, par dos homens sendo deus, exul ao mesmo tempo em duas terras” (CEAE 228).

O elogio fúnebre de Sá-Carneiro, publicado em Novembro de 1924 no segundo número da revista *Athena*, constitui uma descrição exemplar do processo de autonomização de Ricardo Reis em relação a Alberto Caeiro, da ternura que lhe merece a parte instintiva da pessoa que é, remetida a um lugar ignoto justamente para que essa pessoa pudesse viver em seu lugar, e da desolação a que, sem esse instinto tão amado pelos deuses, está condenado²⁴². O lugar onde a transpiração de Reis mais se faz notar é, no entanto, o final do primeiro parágrafo. De acordo com o que aí é dito, aquele que, não morrendo jovem como acontece com aqueles a quem os deuses mais amam, é, ainda assim, suficientemente amado pelos deuses, ficando para sempre “par dos Deuses sendo homem, par dos homens sendo deus” (CEAE 228), tem por destino estagnar como um “deus fingido, doente da sua ficção” (CEAE 227). A acção predilecta de Reis, a de imitar a absoluta passividade e a indiferença dos deuses, faz dele, como o sugeri anteriormente, exactamente o “deus fingido” em que estagna esse génio criador que, não podendo realmente “ser igual dos Deuses, pois o Destino os separou”, também não é, pelo amor que os deuses lhe têm, somente um homem. Se Caeiro é o “deus inconsciente” (RR 197) a quem os deuses, amando, chamaram ainda jovem à sua presença, Reis é o “deus fingido” (CEAE 227) que, ficando no seu lugar, tem a incumbência de lhe preservar a memória. É o que faz, enternecida e pesarosamente, em toda a sua poesia adulta, e é o que faz, de modo muito explícito, nos três trenos que lhe dedica. Passemos ao último deles, a ode XIV do Livro I:

De novo traz as apparentes novas
Flores o verão novo, e novamente
Verdesce a cor antiga
Das folhas redivivas.
Não mais, não mais d'elle o infecundo abysmo,
Que mudo sorve o que mal somos, torna
Á clara luz superna

²⁴² Embora me pareça pouco persuasiva a possibilidade de Pessoa ter intuído quer a inevitabilidade do suicídio do amigo, quer o carácter expiatório, com benefício para o próprio Pessoa, desse gesto, tal como proposta por Jorge de Sena, é de notar, na ideia de Sena acerca da relação entre o suicídio de Sá-Carneiro e a sobrevivência poética de Pessoa, uma intuição idêntica à que acabo de desenvolver a partir do mesmo elogio fúnebre de Sá-Carneiro. Leia-se o que Sena diz: “(...) ou Pessoa via Sá-Carneiro como um ser inviável, marcado para a morte e, mais que para ela, para o suicídio, e, na união simbólica deles dois, ambos divididos dentro de si mesmos, aquele que tinha por destino o suicídio expiatório da sobrevivência do outro. Deste modo, o Antínoo que se teria suicidado misticamente para que o imperador Adriano sobrevivesse, e cuja morte este pagou com uma divinização oficial, era, em 1915, a potencialidade dessa morte, mas é, na publicação do poema, em 1918, o epicédio simbólico desse sacrifício expiatório” (Sena, 2000: 289).

A presença vivida.
Não mais; e a prole a que, pensando, dera
A vida da razão, em vão o chama,
Que as nove chaves fecham
Da Styge irreversível.
O que foi como um deus entre os que cantam,
O que do Olympo as vozes, que chamavam,
Scutando ouviu, e, ouvindo,
Entendeu, hoje é nada.
Tecei embora as, que teceis, grinaldas.
Quem coroaes, não coroaando a elle?
Votivas as deponde,
Funebres sem ter culto.
Fique, porém, livre da leiva e do Orco,
A fama; e tu, que Ulysses erigira,
Tu, em teus septe montes,
Orgulha-te materna,
Egual, desde elle, ás septe que contendem
Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
Ou heptapylla Thebas,
Ogygia mãe de Pindaro. (RR 71)

A primeira observação a fazer é que o final deste treno, claramente importado do treno analisado antes (BNP 51-33v), não só permite considerar que este, datado de 22 de Outubro de 1923, se trata de uma versão revista do outro (e possivelmente uma versão definitiva da qual os outros dois trenos são versões iniciais) como permite instituir de imediato a ilegitimidade de toda e qualquer interpretação que não identifique na pessoa a que Reis se refere a figura de Caeiro. Essa identificação é, aliás, corroborada por outros dois dados relevantes. O primeiro é a epígrafe em latim que, não obstante não ter passado para a versão impressa em *Athena*, encabeça o manuscrito em que a ode foi originalmente redigida (BNP 51-41): “Ad Caeiri manes magistri” (RR 234)²⁴³. A segunda é a alusão que o próprio Ricardo Reis faz, num dos textos com que pensava prefaciá-la a obra do mestre (BNP 21-73r a 74r), à ode do “Livro I meu” na qual chora “o homem que foi para mim, como virá a ser para mais que muitos, o revelador da Realidade, ou, como ele mesmo disse, ‘o Argonauta das sensações verdadeiras’ – o grande Libertador, que nos restituiu, cantando, ao nada luminoso que somos” (PR 47)²⁴⁴. Mesmo que a leitura atenta da ode não chegasse para que a hipótese do

²⁴³ Uma tradução possível seria “À alma do Mestre Caeiro”, ou “À memória do Mestre Caeiro”.

²⁴⁴ Leia-se o parágrafo na íntegra: “Pesa-me que a razão me compila a dizer estas nenhuma palavras ante a obra do meu Mestre, de não poder escrever, de útil ou de necessário, com a cabeça, mais que

nome de Caeiro fosse levantada (o que, por si só, é pouco compreensível, dado o facto de tratar-se de um poeta morto, comparável a um deus, natural de Lisboa, louvado pelo discípulo primogénito de Caeiro, e cuja prole deve a vida aos seus pensamentos), qualquer um destes três dados deveria servir para postulá-la como iniludível²⁴⁵.

A quadra introdutória, na qual Reis aparentemente celebra a renovação primaveril, serve, em rigor, de contraponto à notícia necrológica de que dão conta as três estrofes seguintes: embora o “verão novo” traga “apparentes novas / flores” e faça com que novamente verdeça “a cor antiga / das folhas redivivas”, não mais voltará aquele que Reis se propõe a louvar. O obituário de Caeiro é, de resto, muito conciso. Além de informar (como

disse, com o coração, na Ode [XIV] do Livro I meu, com a qual choro o homem que foi para mim, como virá a ser para mais que muitos, o revelador da Realidade, ou, como ele mesmo disse, ‘o Argonauta das sensações verdadeiras’ – o grande Libertador, que nos restituiu, cantando, ao nada luminoso que somos; que nos arrancou à morte e à vida, deixando-nos entre as simples coisas, que nada conhecem, em seu decurso, de viver nem de morrer; que nos livrou da esperança e da desesperança, para que nos não consolemos sem razão nem nos entristecemos, sem causa; convivas com ele, sem pensar, da realidade objectiva do Universo” (PR 47). Diga-se que o número da ode do Livro I a que Reis se refere, e que aparece entre parêntesis rectos na citação, é da responsabilidade de Manuela Parreira da Silva, já que essa ode não é especificada no manuscrito (Reis deixa um espaço em branco). Que o não seja em nada invalida o argumento. Reis terá escrito o texto antes da publicação do Livro I, pelo que deixou o espaço em branco por a ode ainda não ter uma posição definida dentro da organização do mesmo. A informação que acrescenta à ode a que se refere é, porém, suficiente para que se possa dizer que se trata, de facto, da ode XIV.

²⁴⁵ Não obstante, a ode XIV é frequentemente lida sem que a referência a Caeiro seja verificada. É, por exemplo, o caso de Graça Videira Lopes, que, ao citar um verso desta ode, logo no princípio da entrada consignada a Homero, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, dá a entender que aquele que “foi como um deus entre os que cantam” é Homero e não Caeiro (Lopes, 2008: 334). Em parte, é também nesse equívoco que incorre Maria Helena da Rocha Pereira, ao afirmar, sobre a Ode XIV, que “o leitor moderno pode aqui adivinhar desde já que este cantor supremo é Homero” (Pereira, 1986: 65). A interpretação da ode ensaiada por Maria Helena da Rocha Pereira é, no entanto, mais tortuosa, não se esgotando na referência a Homero. Protestando contra a falta de argúcia daqueles que consideram que a ode seja um elogio fúnebre, como é o caso de Maria Aliete Galhoz e Silva Bêlkior, que cita, Rocha Pereira sugere, em alternativa, que a mesma manifesta uma “desmedida confissão” das ambições poéticas do próprio Pessoa, que assim se atrevia a comparar-se a Homero. Como esclarece desde logo, a autora faz suas as palavras de Eduardo Lourenço, que teria entrevisto a “interpretação exacta” (Pereira, 1986: 67) ao dizer o seguinte logo em 1973: “é na mais gongórica das odes, em fictício autor a si mesmo aludindo em discurso indirecto, que se atreve a sonhar-se igual a Homero” (Lourenço, 1981: 57). Considerando que a ode XIV serve para Pessoa celebrar, “como Horácio, os poetas antigos, em virtude de cuja voz potente os grandes feitos dos mortais vivem para sempre”, Maria Irene Ramalho comete o mesmo equívoco de Eduardo Lourenço e Maria Helena da Rocha Pereira, e considera que o orgulho a que se referem os últimos versos é devido ao próprio Pessoa: “(...) Reis exorta Lisboa a que se orgulhe do seu poeta-semelhante-a-Homero (Fernando Pessoa, nascido em Lisboa, a 13 de Junho de 1888)” (Santos, 2007a: 142). Diferente da leitura proposta por qualquer destes críticos, mas igualmente equivocada, é a leitura de Manuel Rodrigues, para quem a ode XIV se apoia na ode IV.7 de Horácio (Rodrigues, 2008: 339). Há, em contrapartida a todas estas leituras, interpretações da ode XIV que identificam no defunto celebrado a pessoa de Alberto Caeiro. É o caso de Teresa Sobral Cunha, que a inclui entre as quatro odes de Reis sobre Caeiro que faz publicar em anexo na sua edição da obra de Caeiro (AC++ 277-280). É também o caso de Pedro Braga Falcão, que faz coincidir “o destinatário ausente da ode” com o “mestre de Ricardo Reis: Alberto Caeiro” (Falcão, 2012: 195). É igualmente o caso de Jorge Uribe, que chama a atenção para a proximidade entre os prefácios de Reis à obra do mestre e a intenção encomiástica da ode XIV, da qual diz tratar-se de “um prefácio à obra do mestre em forma de ode” (Uribe, 2014: 186). E é finalmente o caso de Richard Zenith, que reconhece que a ode XIV é “dedicada a Caeiro” e que justifica que a epígrafe “*Ad Caeiri manes magistri*” não passou para a ode publicada na revista porque “o *magister* ainda não era conhecido” (Zenith, 2004: 237).

em regra o informa, ainda que menos solenemente, qualquer obituário) que a “presença vivida” do defunto não regressará do “infecundo abysmo” a que foi remetida, informação essa que é repetida no segundo hemistíquio do verso 16 (“hoje é nada”) e que é justificada pela irreversibilidade da morte alegorizada nas “nove chaves” que fecham aqueles que fazem a travessia do rio Estige²⁴⁶, faz apenas menção a dois feitos em vida, aos quais se associam dois chamamentos. Se o segundo feito, o de que “foi como um deus entre os que cantam”, vem confirmar a natureza divina da poesia de Caeiro, o primeiro, o de que deixou prole, vem corroborar o argumento elaborado atrás, de acordo com o qual os discípulos de Caeiro são como que filhos seus. Mais até do que isso, “a vida da razão” que lhes deu, bem como o facto de ter sido dada “pensando” (RR 71), são fundamentos favoráveis à ideia da partenogénese anteriormente sugerida.

Mais relevantes serão, contudo, os dois chamamentos a que se associa cada um destes feitos e aos quais Caeiro parece atender de modo distinto. Que não atenda, de todo, ao primeiro, deixando que a prole o chame em vão, explica-se justamente por ter atendido previamente ao segundo. Caeiro não responde ao chamamento dos seus discípulos porque, tendo escutado as vozes que do Olimpo o chamavam, tendo ouvido aquilo que assim escutou e, mais ainda, tendo entendido o que assim ouviu, deixou o mundo em que “hoje é nada” para se juntar àqueles que divinamente o chamavam. O segundo feito, o de ter cantado como um deus, é devido ao mesmo entendimento que haveria de levá-lo para junto daqueles que o chamavam do Olimpo e cujas vozes escutou, ouviu e entendeu. O segundo chamamento, por conseguinte, deve ser entendido quer como o momento de inspiração poética do qual resulta toda a obra de Caeiro, e a consequente obra dos seus discípulos, quer como a solicitação para comparecer no Olimpo a que não se poderia escusar. O desaparecimento de Caeiro, e a consequente inutilidade em que consiste o primeiro chamamento, está implicado na sua poesia. Caeiro escutou, ouviu e entendeu as vozes que o chamavam. Com esse entendimento, fez a obra que tinha a fazer, deu “a vida da razão” à prole e morreu.

Ao contrário de Caeiro, cuja morte era então requerida, a sua fama deve ficar, como Reis sugere, “livre da leiva e do Orco”. É isso que, na verdade, compete à prole que deixou, e é essa a finalidade da vida que lhes deu, não o chamarem-no em vão. Ainda que de modos diferentes, e nuns casos de modo mais consciente do que noutros, a obra de cada um dos discípulos de Caeiro terá por fim estabelecer-lhe a fama póstuma. A Reis compete, como se percebe tanto por estes três trenos como por tudo o que fui dizendo a respeito da sua obra adulta, estabelecê-la pela ternura que o mestre lhe inspirava e pela celebração elegíaca das suas virtudes idas. O orgulho que roga à cidade de Lisboa, no final do treno, e o qual é

²⁴⁶ Reis importa aqui uma descrição que Virgílio usa quer nas *Geórgicas*, quer na *Eneida*, como Silva Bélkior sugere (Bélkior, 1983b: 40), e Maria Helena da Rocha Pereira reitera (Pereira, 1986: 60), de acordo com a qual as nove espiras do rio Estige circundam o Hades (*Georg.*, IV.478-480; *En.*, VI-438-439).

instrumental à eternização da fama de Caeiro, não deve fazer esquecer a amargura, notória na anáfora com que lhe salienta o desaparecimento ou na insistência com que a prole o chama em vão, que todavia subsiste. A dupla intenção contida no treno (a de chorar o defunto e a de aclamar-lhe a fama) e o facto de o defunto ser um pastor permite então inseri-lo, assim como aos outros dois trenos, na tradição específica da elegia pastoril²⁴⁷: ainda que se trate de um composição relativamente curta (semelhante, por isso, à ode I.24 de Horácio, na qual o poeta lamenta a morte de Quintílio), a ode XIV do Livro I de Ricardo Reis mede-se muito concretamente com o “Astrophel” (1595) de Spenser, escrito por ocasião da morte de Sidney, o “Lycidas” (1637) de Milton, dedicado à memória de Edward King, um colega de Cambridge que se afogara, o “Adonais” (1821) de Shelley, composto por ocasião da morte de Keats, ou o “Thyrsis” (1865) de Matthew Arnold, dedicado a Arthur Hugh Clough, um amigo que morrera em Florença.

A natureza afectiva da relação entre o poeta e o ente querido, o colega estimado ou o poeta talentoso que é objecto do louvor fúnebre em que consiste qualquer um destes poemas permite pensar na proximidade entre as emoções exprimidas na ode XIV, concretamente a respeito da morte de Caeiro, e a tendência mais ou menos geral, na obra de Reis, para lamentar qualquer coisa que perdeu. A coincidência entre a perda concreta do mestre e a perda a que Reis constantemente dá expressão vem reforçar a hipótese, em que tenho estado a insistir, de que Caeiro corresponde à parte instintiva de Reis, perdida na passagem da juventude à idade adulta. Que essa perda seja, além disso, de natureza amorosa, e que Caeiro esteja para Reis exactamente como Antínoo está para Adriano, como fui sugerindo, é hipótese que carece de demonstração adicional. É isso que pretendo fazer de seguida, trazendo à discussão quer a ode XII do Livro I, na qual Reis formula um convite amoroso a um rapaz, quer um conjunto de outras odes de natureza epicédica, e mostrando de que modo elas se relacionam entre si e de que modo se relacionam com os trenos dedicados a Caeiro que acabei de analisar.

IV. A Flor dada não se olha o Dente

A confissão com que Ricardo Reis começa uma ode que comentei no início do capítulo 3 (BNP 52-33r), a de que “eu nunca fui dos que a um sexo o outro / no amor ou na amizade preferiram” (RR 184), bem como a melhor das justificações para ela, a de que não tem preferência por homens ou mulheres porque, como se lê em três versos abandonados, “os deuses que nos deram este rumo / do amor a que chamamos a beleza / não na mulher só a

²⁴⁷ Segundo T. V. F. Brogan, Peter Sacks e Stephen F. Fogel, na entrada da *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* consignada à elegia, a elegia pastoril consiste essencialmente num canto fúnebre endereçado “a uma figura exemplar, originalmente associada às forças da fertilidade ou da criatividade (poética)” (Brogan, Sacks and Fogel, 1993: 322).

puzeram, nem / no fructo apenas” (RR 375), deveria pôr de sobreaviso todos aqueles que, iludidos pela presença iniludível de várias figuras femininas entre as interlocutoras das suas odes, tendem a tratar o tópico do amor pressupondo a heterossexualidade inegociável de Reis²⁴⁸. Os que assim desavisados o fazem têm por percalço inevitável a ode XII do Livro I, decerto o mais explícito convite amoroso, se não mesmo o único entre toda a obra, a que Reis dá expressão. Leia-se a ode, tal como publicada na revista *Athena*, em 1924:

A flor que és, não a que dás, eu quero.
Porque me negas o que te não peço?
Tempo ha para negares
Depois de teres dado.
Flor, sê-me flor! Se te colher avaro
A mão da infausta sphynge, tu perenne
Sombra errarás absurda,
Buscando o que não deste. (RR 69-70)

Uma leitura correcta da ode, como António M. Feijó mostrou, não só leva a reparar num “inconsequente afã erótico”, plenamente contido num apelo amoroso que é, “desde logo, objecto de uma negação explícita” (Feijó, 2015: 105), como conduz a entender a sintaxe atribulada com que ela se apresenta como “um modo de expor e esconder um conteúdo homoerótico” (Feijó, 2015: 107). Assim é porque é precisamente a sintaxe de Reis, geralmente um obstáculo à compreensão do “sentido completo e exacto de todos os seus dizeres”, como Campos explica numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano* a que já aludi (BNP 71A-34r), que leva a que, em particular na ode XII, se não repare “no pequeno ‘o’ que define a coisa”. O “pequeno ‘o’” a que Campos se refere é a marca de masculino do adjectivo “avaro”, no quinto verso, e a coisa que ele assim define é tanto a manobra deliberadamente traiçoeira do poeta quanto o sexo daquele a quem endereça o convite: como Campos defende, trata-se afinal de “um disfarce que é dirigido a um rapaz” (NR 43). É isso que justifica que aquilo a que Feijó começa por chamar “uma anomalia gramatical” (o adjectivo “avaro” não concorda com qualquer substantivo nas suas imediações e parece, por isso, convidar a que seja lido como advérbio) não consista senão no “deliberado fabrico de um sintoma, de uma malformação resultante do embate entre um *quantum* de energia, libidinal ou psíquica, e uma instância censória” (Feijó, 2015: 106). Enquanto descuido verbal forjado por Pessoa para que passasse por um sintoma do heterónimo, a aparente anomalia comprometeria ao de leve o disfarce alegadamente intencionado por Reis

²⁴⁸ É o caso flagrante, por exemplo, de Maria Irene Ramalho Santos, em “The Truant Muse and the Poet’s Body”, quando define Ricardo Reis como “ostensivamente heterossexual” (Santos, 2007b: 187).

(pressupõe-se, portanto, que Reis não quereria que o disfarce fosse notado), deixando ligeiramente a descoberto o que pretendia cobrir na íntegra.

É neste sentido que Feijó entende a “simultaneidade de exposição e encobrimento” (Feijó, 2015: 107) assegurada pela sintaxe, que Campos compara quer a um “veu de pudor”, quer a um “delgado sendal” que “cobre as partes do discurso” (NR 43). A mesma sintaxe de cuja complexidade fizera uso para cobrir a natureza homoerótica do convite amoroso acaba por trair Reis (na medida em que o adjetivo, não tendo substantivo com o qual concordar, solicita ostensivamente a interpretação), e “as partes do discurso”, veladas afinal por um sendal excessivamente delgado para o efeito, ficam inesperadamente à mercê da curiosidade e do despudor alheios. Como, aliás, se percebe analisando quer a versão original da ode, quer uma versão intermédia dos versos nos quais a coisa se define (experimentada logo abaixo, na mesma folha em que a primeira versão da ode se encontra dactilografada [BNP 51-40r]), o sendal da sintaxe não era inicialmente tão adelgado. Uma vez que o sujeito da acção de “colher” (na versão original e na versão intermédia, o verbo é “sorver”) não era inicialmente “a mão da infausta sphyngé” mas o “infausto abysmo”, o adjetivo no masculino (“esquivo” e não “avaro”, na versão original e na versão intermédia) não provocava qualquer perplexidade. Se Feijó tiver razão, a substituição de uma “perífrase erudita” (Feijó, 2015: 106) no masculino por outra no feminino (“infausto abysmo” por “a mão da infausta sphyngé”), na passagem para a versão definitiva da ode, é deliberada por Pessoa de maneira a tornar saliente uma ambiguidade. Sem essa deliberação, a “escuridão syntactica” seria muito mais impenetrável do que na versão definitiva da ode, as “partes do discurso” (NR 43) ficariam totalmente cobertas e o apontamento de Campos teria decerto menos credibilidade.

Como Feijó também faz notar, “a exposição que Álvaro de Campos faz da ambiguidade de género no poema de Ricardo Reis encobre e expõe, por seu turno, o passo camoniano a que a sua exposição recorre” (Feijó, 2015: 107), o momento particular do “incestuoso encontro” (Feijó, 2015: 108) entre Vénus e Júpiter em que, na estrofe 37 do Canto II d’Os *Lusíadas*, a filha tenta seduzir o pai cobrindo e descobrindo os órgãos genitais: “cum delgado cendal as partes cobre / de quem vergonha he natural reparo; / porem nem tudo esconde nem descobre / o veu, dos roxos lirios pouco avaro; / mas pera que o desejo accenda e dobre, / lhe põe diante aquelle objecto raro” (*Lus.*, II.37). Embora Feijó não deixe de notar igualmente que não é apenas o “delgado sendal” nem apenas “as partes do discurso” (neste caso, as partes íntimas) que derivam de Camões, que também o adjetivo “avaro”, usado no passo d’Os *Lusíadas* para qualificar o véu que tem a função de cobrir os “roxos lirios” de Vénus, passa para a ode de Reis, creio que podem ser retiradas outras ilações da relação entre os textos de Pessoa e a procedência camoniana. Se o passo de Camões é tão decisivo para exposição de Campos como para a ode de Reis (é a ele que o primeiro vai buscar a metáfora de que se serve para ilustrar a ineficácia da sintaxe no momento de cobrir as

“partes do discurso”, e é a ele que o segundo vai buscar o adjetivo com que descreve a recusa daquele a quem solicita os favores sexuais), o comportamento de Reis, no contexto da ode, talvez replique o de Vénus. E, de facto, o pudor com que procura cobrir o que, por descuido, deixa ligeiramente a descoberto, tem em Camões o equivalente da “vergonha” alheia que é função do véu não suscitar.

À semelhança de Vénus, Reis procura seduzir alguém. A avareza que, em Camões, é propriedade do véu e, portanto, parte importante na tática de sedução da deusa, é em Reis propriedade do seu interlocutor. É de certo modo esta discrepância que justifica o sucesso de Vénus diante de Júpiter, por um lado, e o fracasso de Reis, por outro. Sem a avareza, ou a possibilidade de usá-la taticamente, Reis não pode seduzir aquele a quem se dirige. E Reis não pode usar a avareza em seu favor porque, ao contrário do que acontece no poema de Camões, o prémio dos “roxos lírios” não lhe pertence. Se, no passo d’*Os Lusíadas*, os “roxos lírios” são o instrumento de sedução, em função dos quais o véu se posiciona de modo mais ou menos avaro, na ode XII são o objecto de desejo. Reis replica o comportamento de Vénus, portanto, apenas no sentido em que tenta persuadir amorosamente outra pessoa. Ao transformar a vergonha alheia em vergonha própria, o despudor de Vénus no pudor com que tenta disfarçar a natureza homoerótica do convite, Reis assume o papel de uma Vénus ineficiente. Ainda que o episódio da sedução de Júpiter seja aquele de que a ode XII directamente se serve, o episódio da vida da deusa que melhor o ilustra, quer pelo insucesso das investidas amorosas de Vénus, quer pelo sexo daquele que tenta seduzir, é decerto aquele em que Adónis a recusa sucessivamente: o modelo camoniano oculta, portanto, o modelo shakespeariano²⁴⁹. Antes de mostrar de que modo o longo poema de Shakespeare tematiza a relação de Reis com o rapaz a quem solicita os favores amorosos, coisa que farei apenas no capítulo 7, quero voltar à ode XII, mais concretamente agora à primeira versão dela, datada de 21 de Outubro de 1923 (BNP 51-40r):

A flor que és, não a que dás, eu quero.
Porque me negas o que te não peço?
Tão curto tempo é a mais longa vida,
E a juventude nella!

Flor vives, van; porque te flor não cumpres?

²⁴⁹ Sugiro que o mito de Vénus e Adónis implícito na ode XII tem por modelo o *Venus and Adonis* de Shakespeare e não, por exemplo, o modelo ovidiano, presente no Livro X d’*As Metamorfoses*, sobretudo pela ênfase dada em Shakespeare à inconsequência do afã erótico de Vénus, sistematicamente repellido pela austeridade de Adónis. Há, além disso, um antecedente importante desta ocultação de Shakespeare através de Camões: não obstante a superação camoniana implícita na ideia do supra-Camões anunciado nos três artigos que escreveu para *A Águia* em 1912, é sobretudo em Shakespeare, não em Camões, que Pessoa pensa quando vaticina a chegada desse grande poeta. Uma análise atenta desses artigos, a qual seria agora improdutiva, mostrá-lo-ia com clareza.

Se te sorver esquivo o infausto abysmo,
Perenne velarás, absurda sombra,
O que não dou buscando.

Na occulta margem onde os lírios frios
Da infera leiva crescem, e a corrente
Monotona, não sabe onde é o dia,
Sussurro gemebundo. (RR 70)

Os dois versos finais da primeira estrofe e toda a última estrofe (aquilo que, salvo as modificações na segunda estrofe, realmente desaparece da versão final), irão integrar, quase sem modificações, a ode VIII do mesmo livro I²⁵⁰. Significa isto que, mais do que a versão inicial da ode XII, esta ode está também na origem da ode VIII: as sobras do processo de depuração que a ode XII exigia foram reaproveitadas por Reis e acabaram por integrar uma ode diferente, composta aliás apenas três dias mais tarde, a 24 de Outubro de 1923. Quanto aos quatro versos da segunda estrofe, é possível acompanhar-lhes a evolução, desde esta versão até à versão definitiva, pois abaixo da ode dactilografada, escrita à mão, a caneta preta, Reis deixou uma versão intermédia deles: “Porque te flor não cumpres? Se te esquivo / sorver o infausto abysmo, tu perenne / sombra errarás absurda / buscando o que não deste” (BNP 51-40r). Como se percebe, esta versão é já muito mais próxima, em termos estruturais, da versão definitiva da ode. Os primeiros dois versos têm, aliás, alterações feitas a lápis que haveriam de fazer corresponder os quatro versos exactamente aos quatro versos finais da ode XII. De todas estas movimentações, há então apenas três dados que não passam para a ode VIII, ou não seguem tal e qual para a versão definitiva da ode XII: que 1) o interlocutor de Reis seja uma flor cuja vida é vã; que 2) a resistência que oferece ao apelo amoroso do poeta equivale a não se cumprir enquanto flor; e que 3) haverá de buscar, quando for demasiado tarde, aquilo que então o poeta não lhe dará.

Os primeiros dois dados denunciam, em larga medida, o mesmo (que uma existência que não se consagre ao amor é uma existência vã, ou uma existência que ainda não se cumpriu), o que é, aliás, corroborado pelo facto de Reis ter abdicado do primeiro deles logo na versão intermédia, e contêm implicitamente a mesma súplica amorosa que é tornada explícita na versão definitiva: realçar a inutilidade da castidade, ou o incumprimento de uma vida que nela persista, é só um modo menos frontal de pedir ao amado que se lhe entregue. O

²⁵⁰ Os dois últimos versos da primeira estrofe desta ode abrem, com pequenas alterações, a ode VIII, enquanto a última estrofe corresponde aos últimos quatro versos da mesma ode VIII. Leia-se essa ode VIII, composta a 24 de Outubro de 1923, três dias apenas depois da composição da versão inicial da ode XII: “Quam breve tempo é a mais longa vida / E a juventude nella! Ah, Chloe, Chloe, / Si não amo, nem bebo, / nem sem querer não penso, / pesa-me a lei inimplorável, doe-me / a hora invita, o tempo que não cessa, / e aos ouvidos me sobe / dos juncos o ruído / na occulta margem onde os lírios frios / da infera leiva crescem, e a corrente / não sabe onde é o dia, / sussurro gemebundo” (RR 68).

aviso premonitório em que consiste o terceiro dado é, porém, ligeiramente diferente daquele que haveria de ser fixado na versão definitiva: se, neste caso, Reis imagina o seu interlocutor a buscar ingloriamente, depois de morto, o amor que o próprio Reis oferece agora e que então já não lhe poderá oferecer, aquilo que ele buscará na versão definitiva da ode, quando morto, é “o que não deste” (RR 70), ou seja, os mesmos favores amorosos que lhe recusou enquanto vivia. A diferença é sutil, e talvez decorra apenas de uma hesitação estilística no momento de enunciar este lugar-comum do amante despeitado²⁵¹.

Antes de voltar à versão definitiva da ode XII, importa ainda, no entanto, fazer referência à dedicatória em latim que encabeça esta versão original, no manuscrito, e que omiti na transcrição que deixei acima: “ad juvenem rosam offerentem” (RR 70). Tal dedicatória torna saliente algo a que ainda não dei a devida atenção, mas que me parece decisivo para entender a complexidade da proposta amorosa que parece estar a ser negociada em qualquer das versões. Sendo a ode dedicada “ao jovem que oferece a rosa”²⁵², é legítimo pensar que, não obstante a evidente rejeição a que Reis é sujeito, há algo que lhe é oferecido. É preciso notar, a confirmá-lo, que a existência de tal oferta é uma das coisas que surge logo no primeiro verso. Voltemos, então, à versão definitiva da ode XII, começando por tentar perceber a importância dos dois primeiros versos, não por acaso os únicos que permaneceram inalterados desde a versão inicial:

A flor que és, não a que dás, eu quero.
Porque me negas o que te não peço?
Tempo ha para negares
Depois de teres dado.
Flor, sê-me flor! Se te colher avaro
A mão da infausta sphynges, tu perenne
Sombra errarás absurda,
Buscando o que não deste. (RR 69-70)

De modo muito claro, o que o primeiro verso sugere é que Reis não quer a flor que lhe é dada, signifique essa flor o que significar, mas a flor que a própria pessoa a quem se dirige é. A ode não dá conta, por isso, de uma simples proposta amorosa não-atendida, mas de uma

²⁵¹ O protótipo do aviso premonitório com que a ode termina, e que resulta do ressentimento de um poeta a quem o amor foi recusado, é um famoso fragmento de Safo: “Morta jazerás e de ti não haverá jamais memória / nem saudade no futuro: pois não participaste das rosas / da Piéria, mas invisível na mansão de Hades / andarás para trás e para a frente no meio dos mortos sombrios” (Lourenço, 2006: 39). Este fragmento foi traduzido e reciclado ao longo dos séculos (por exemplo por Swinburne, em “Anactoria”, ou por Thomas Hardy, em “Sapphic Fragment”). É no soneto 142 de Shakespeare, mais concretamente no dístico com que ele termina, que se encontra, no entanto, aquele que me parece ser o exemplo mais próximo do aviso emitido por Reis no final da sua ode: “if thou dost seek to have what thou dost hide, / by self-example mayst thou be denied” (*Son.*, 142).

²⁵² Devo agradecer à Joana Meirim e à Ana Margarida Assis a ajuda com a tradução desta dedicatória.

negociação na qual as duas partes não parecem entender-se. Embora o proponente não veja a sua proposta satisfeita, é irrefutável que alguma coisa lhe seja dada. A ode XII não é, por isso, simplesmente uma paráfrase do epigrama 235 do *Musa Puerilis* de Estratão de Sardes, que Pessoa sublinhou no seu exemplar da *Antologia Palatina*: “If beauty grows old, give me of it ere it depart; but if it remains with thee, why fear to give what shall remain thine?” (CFP 8-235, vol.4: 401) pelo que não é possível compreendê-la sem compreender exactamente tanto aquilo que é oferecido a Reis, e que ele rejeita, como aquilo que deveras pretende. Ora, a recusa peremptória em aceitar o que lhe é dado contrasta não só com a tendência estóica, presente em toda a obra de Reis, para aceitar o que lhe cabe em sorte, como também, muito especificamente, com a deliberação de aceitar de modo incondicional o amor que lhe é concedido, seja ele sincero ou fingido, numa ode de 12 de Setembro de 1930 (BNP 51-73r):

Não sei se é amor que tens, ou amor que finges,
O que me dás. Dás-m’o. Tanto me baste.
 Já que o não sou por tempo,
 Seja eu joven por erro.
Pouco os Deuses nos dão, e o pouco é falso.
Porém, se o dão, falso que seja, a dádiva
 É verdadeira. Aceito,
 E a te crer me resigno. (RR 167)

Como em muitas outras ocasiões, Reis combate o cepticismo comprazendo-se na ilusão. Não obstante a eventual falsidade de tudo o que nos é dado, a dádiva é verdadeira, pelo que deve ser aceite. Não há razão alguma para que nos comportemos de modo diferente a respeito do amor que nos é dado. Sincero ou não, ele é dado, devendo ser aceite como qualquer outra dádiva. Apesar de Reis já não ter a idade de um jovem, pode assim simular a ingenuidade da juventude, aceitando irreflectidamente aquilo que lhe é dado e comprazendo-se nisso. Que aquilo que lhe é dado, simplesmente por lhe ser dado, lhe “baste”, como nesta ode é sugerido, entra, por isso, em contradição com aquilo que diz no primeiro verso da ode XII. Que razão terá, neste caso, para rejeitar essa dádiva, contradizendo o hábito de não querer outra coisa que não aquela que lhe é oferecida? Antes de tentar solucionar este problema, note-se que o segundo verso (o outro que perdurou desde a versão inicial da ode), não é menos problemático: a pergunta que o constitui pressupõe a ideia de que Reis não está afinal a pedir aquilo que lhe é negado, o que parece entrar em flagrante contradição com a ideia, mais ou menos preconcebida, de que a ode consiste num simples convite amoroso.

Lidos em conjunto, os dois versos iniciais inviabilizam, aliás, aquela que seria talvez a hipótese explicativa mais óbvia, a de que as duas flores a que Reis se refere, a que rejeita e a

que deseja, correspondem respectivamente à amizade e ao amor do jovem rapaz. Se a flor que não lhe é dada equivalesse simplesmente ao amor de alguém disposto apenas a conceder-lhe a amizade, Reis teria diante de si, de facto, um rapaz que lhe nega o que lhe pede, um cenário que o segundo verso parece impossibilitar. Uma outra hipótese, a de Reis não ter diante de si o rapaz a quem dirige a ode, e de a enunciação não pressupor senão uma encenação solitária desse encontro²⁵³, também não parece convincente. Embora Reis não pedisse, nesse caso, aquilo que lhe é negado, na medida em que não estaria realmente diante daquele a quem poderia pedi-lo, também não estaria em condições de receber o que não quer ou de fazer avisos por despeito. A dificuldade parece estar, portanto, em perceber de que modo dizer a um rapaz que deseja uma coisa que ele lhe pode dar e pedir-lhe essa coisa são acções diferentes. A diferença entre o amor, propriamente dito, e a busca amorosa, estipulada numa ode datada de 16 de Junho de 1932 (BNP 52-24r), talvez ajude a percebê-lo:

Flores amo, não busco. Se aparecem
Me agrado ledo, que ha em buscar prazeres
O desprazer da busca.
A vida seja como o sol, que é dado,
Nem arranquemos flores, que, arrancadas,
Não são nossas, mas mortas. (RR 172)

As flores que interessam a Ricardo Reis são, como se percebe pelos primeiros três versos desta ode, aquelas que lhe “aparecem” sem que faça alguma coisa por isso, não as que se esforça por buscar (originalmente, a oração causal no segundo e no terceiro versos era “que buscar prazeres / tem o exforço da busca” [RR 359]). Da mesma maneira que a acção de arrancar flores, implicando a morte delas, faz com que flores arrancadas jamais possam ser “nossas”, o esforço que a busca dos prazeres exige implica um determinado desprazer que, por mínimo que seja, faz com que os prazeres que se buscam sejam inferiores, e por isso menos desejáveis, àqueles que não se buscam. Lidos à luz da distinção de prazeres, e de flores, apresentada nesta ode, os dois primeiros versos da ode XII tornam-se mais fáceis de compreender: aquilo que lhe é negado não são os prazeres carnavais, em geral, mas especificamente aqueles que pretende, aqueles que não pede e os quais, por conseguinte, não busca.

²⁵³ É esse o caso de um longo poema ortónimo de natureza homoerótica, datado de 5 de Julho de 1919, no qual o poeta, não ousando declarar-se ao seu amado, encena a divulgação do seu amor na própria elocução do poema: “Contigo nada ouso; calo, e fale / por mim a escrita voz □ / mas não tão pouco ouso que me cale / comigo, e em escrita voz me não rebele. // Por que vício da mente hei eu vergonha / em te cantar? Que influxo d’outrem vindo / faz com que eu core a sós, quer me suponha / amando-te ou dizendo-o, ou só sentindo?” (O-II 62).

A passividade subjacente ao tipo de prazeres que Reis privilegia é, de resto, esclarecedora. A flor que lhe é dada, e a qual rejeita, corresponde ao objecto do desejo que, no contexto da relação homoerótica em causa, pressupuser o seu papel activo; a flor que quer, e a qual faz coincidir com a pessoa do amado, corresponde àquilo cujo desejo, por sua vez, pressupuser o seu papel passivo. Em termos camonianos, Reis é assim o “amador” que deseja transformar-se na “cousa amada” (Camões, 1980: 265); aquilo que o interlocutor da ode XII lhe nega, e que ele não lhe pede, é a retribuição do seu desejo sexual. Ora, o desejo recíproco entre parceiros da mesma idade, como Kenneth James Dover explica em *Greek Homosexuality*, é “virtualmente desconhecido da homossexualidade grega”, pelo que “a distinção entre a actividade corporal daquele que se enamorou e a passividade corporal daquele de quem ele se enamorou é da mais alta importância” (Dover, 1980, 16). À luz desta distinção protocolar, a qual está subentendida na ode XII, na medida em que Reis age essencialmente como o *erastes* que procura a satisfação amorosa transigida pelo *eromenos*²⁵⁴ (é, aliás, à luz da homossexualidade na Grécia Antiga, como explicarei quando analisar as motivações de Pessoa nos textos que escreveu sobre António Botto, que a inclinação homoerótica de Reis deve ser compreendida), o desejo de reciprocidade ao qual Reis parece estar a dar expressão é, de certo modo, incongruente. Como Dover argumenta, não se espera do *eromenos*, numa relação homossexual, que “retribua o desejo sexual do *erastes*” (Dover, 1980: 52). Assim é porque a passividade do *eromenos*, aquilo que verdadeiramente o caracteriza enquanto tal, não pressupõe essa retribuição. É isso que justifica que “o pénis do *erastes* esteja por vezes erecto mesmo antes de qualquer contacto corporal ser estabelecido”, nas muitas pinturas de vasos que Dover analisa, mas que “o do *eromenos* permaneça flácido mesmo em circunstâncias nas quais se esperaria que o pénis de qualquer adolescente saudável respondesse espontaneamente” (Dover, 1980: 96). Ao esperar mais do que a passividade do *eromenos* a quem se dirige na ode XII, Reis age, portanto, como o *erastes* a quem não interessa apenas o papel activo que supostamente lhe competiria.

A flor que Reis quer não é, então, aquela que pode obter através da submissão do *eromenos* ao seu desejo sexual, mas a que teria se esse desejo fosse recíproco. É esta reciprocidade que lhe é negada, e são especificamente os favores sexuais que tal reciprocidade acarreta, não propriamente a satisfação sexual indiscriminada, que não lhe pede. Enquanto *erastes*, os únicos favores sexuais que Reis pode, de facto, pedir, são aqueles que o *eromenos* puder satisfazer submetendo-se-lhe. São esses favores que lhe são dados, e são esses favores que rejeita. Os favores que verdadeiramente deseja não dependem da sua

²⁵⁴ Dada a importância da distinção entre a actividade corporal do amante e a passividade corporal do amado, Dover decide adoptar o termo grego *erastes* para se referir ao parceiro que, no contexto da relação, está enamorado do outro e que, por conseguinte, assume um comportamento activo, de busca da satisfação sexual. Para designar aquele de quem o *erastes* está enamorado ou aquele por quem tem um desejo passional, adopta o termo *eromenos*. Faço uso desta terminologia.

vontade, nem podem ser pedidos; dependendo da sua absoluta passividade, requerem o desejo e a iniciativa sexual do *eromenos* e, portanto, uma inversão de papéis²⁵⁵. Eis o que a súplica no início do quinto verso também denota. Reis não quer que o amado lhe dê a flor, submetendo-a para que ele possa usufruir dela, mas sim que lhe seja a flor à qual ele se possa submeter: “Flor, sê-me flor!” (RR 69). O que Reis quer, no fundo, é o “cajado de oliveira brava” (Lourenço, 2006: 161) que Lícidas oferece a Simíquidas, no final do idílio VII de Teócrito, como reconhecimento pela excelência do que acabara de cantar²⁵⁶.

Reaproveitando a metáfora de que me servi no final do capítulo 4 para justificar o onanismo a que Reis parece querer consagrar toda a sua vida adulta, o que é desejado em concreto nesta ode é, pois, que haja um píncaro a que o poeta se alce. Tal desejo parece contradizer aquilo que defendi no final desse capítulo 4 a respeito dos “irrespiráveis píncaros” (RR 66) a que Reis, preferindo comprazer-se a sós, não queria ser alçado. Se Reis é privilegiadamente onanista, como então sugeri, como se explica que, pelo menos nesta ode, expresse abertamente não apenas a vontade de satisfazer os seus desejos sexuais com outra pessoa como também a vontade de satisfazê-los em concreto nos píncaros que, noutras ocasiões, parece rapidamente repudiar? Mais do que ajudar a resolver esta dificuldade, a resposta a esta pergunta conferirá ao rapaz a quem Reis se dirige um estatuto especial. É que o onanismo é a prática sexual a que Reis parece dar preferência, como tive oportunidade de referir, apenas na medida em que não pode ter diante de si aquele que ama. Se assim é, é

²⁵⁵ A inversão de papéis que Reis pretende está em absoluta conformidade, aliás, com a “mudança de sexo” que Campos diz ter ocorrido em Reis quando conheceu Caeiro: “(...) Ricardo Reis deixou de ser mulher para ser homem, ou deixou de ser homem para ser mulher – como se preferir – quando teve esse contacto com Caeiro” (NR 102). António M. Feijó também liga a ode XII à alegada mudança de sexo de Reis, mas fá-lo de modo diferente. Na sua opinião, o homoerotismo que a ode revela, ou que Campos de algum modo confidencia em “Carta-Resposta ao Inquérito de *A Informação*”, deve ser entendido, acima de tudo, como “função na génese dos textos e dos autores” (Feijó, 2015: 109). Entendido, portanto, como tópico geral da obra de Pessoa, mais do que enquanto característica particular dos heterónimos, o homoerotismo manifesto em cada um dos textos deve ligar-se quer ao relato da “mudança de sexo” de Reis acima mencionado, quer à revelação da virgindade que Campos readquiriu quando foi apresentado a Reis por Caeiro, tal como contado na primeira das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* publicada no número 30 da *presença*, e é indissociável do acesso à criação de Reis e Campos. O homoerotismo tornado pontualmente saliente quer na obra de Reis, quer na de Campos, parece ser assim sobretudo um indício do “engendramento xamanístico” (Feijó, 2015: 110) por meio do qual se tornaram poetas.

²⁵⁶ O principal assunto do canto de Simíquidas são os amores de Arato e Filino. É, aliás, interessante, para o argumento acerca da ode XII de Reis, que Filino seja descrito como um rapaz esquivo, que não se compadece dos amores de Arato, e que o poeta peça a Pã que o ponha nos braços do amante sem que este precise de pedi-lo: “Os amores espirram para Simíquidas. Pois o desgraçado / ama tanto Mirto como as cabras amam a Primavera. Porém Arato, homem em tudo muito meu amigo, / sente no coração o desejo por um rapaz. Aristis sabe-o, / homem valoroso, muito nobre, para quem nem o próprio / Febo desdenharia cantar de lira na mão junto das trípodes; / sabe que Arato está inflamado até ao tutano de amor pelo rapaz. / Ó Pã que obtiveste a agradável planície de Hómole, / põe-no sem ser chamado nos braços amantes do meu amigo, / quer seja o delicado Filino ou outro qualquer! / (...) Mas vós, ó Amores, deixai a suave corrente de Hiétis e Bíblis, / assim como o Ecunte, sede escarpada da loira Dione; / vós, ó Amores, semelhantes a maçãs rosadas! / Feri com vossos arcos o amável Filino, / feri-o! Pois o miserável não se compadece do meu amigo. / Na verdade está já mais maduro que uma pêra e as mulheres / ‘ai, ai!’ (dizem) ‘ó Filino, murcha a bela flor da tua beleza!’” (Lourenço, 2015: 163-164).

possível que esta ode se reporte a um momento anterior ao desaparecimento físico dessa pessoa, e que o jovem rapaz cujos píncaros afinal não dispensa seja justamente aquele que, ao morrer (essa morte é, aliás, ominosamente prognosticada nos últimos versos da ode), conduzirá Reis, como aliás Adriano depois da morte de Antínoo, à solidão masturbatória.

É, pois, possível que o adjectivo “esquivo” tenha sido substituído pelo adjectivo “avaro”, na versão definitiva da ode, não apenas para salientar uma ambiguidade, como sugerido atrás, mas também porque a esquivança é mais adequada a um amado que se caracteriza por repelir todas as investidas do amante do que propriamente, como afinal parece ser o caso, a um amado cujos favores amorosos concedidos não são aqueles que o amante deseja. Se isto fizer sentido, a avareza que lhe é imputada não advém de lhe recusar a satisfação sexual que cobiça enquanto *erastes*, mas antes de não ser suficientemente generoso a ponto de, aceitando-o como *eromenos*, lhe conceder os píncaros a que pretende alçar-se.

Quando Shakespeare, de modo análogo, acusa o jovem rapaz a quem dirige os seus sonetos de ser um “belo avaro”, concretamente no soneto 4, também não o faz simplesmente por ele não se entregar a outros e por conservar a sua beleza para usufruto próprio. Tal acusação é feita, de facto (“profitless usurer, why dost thou use / so great a sum of sums, yet canst not live? / For having traffic with thyself alone, / thou of thyself thy sweet self dost deceive”), mas apenas na medida em que é do interesse da espécie que a beleza que o rapaz obstinadamente não partilha, e que depressa estiolará, não se extinga. Resultando afinal de um empréstimo da Natureza²⁵⁷, a beleza que nem sequer pertence àquele em quem ela inere deve assim ser usada unicamente para gerar mais beleza: “Unthrifty loveliness, why dost thou spend / upon thyself thy beauty’s legacy? / Nature’s bequest gives nothing, but doth lend, / and being frank, she lends to those are free: / then, beauteous niggard, why dost thou abuse / the bounteous largesse given thee to give?”. O apelo à procriação, evidente ao longo de todo o soneto, é acentuado no final, quando o poeta adivinha a extinção da beleza que não for usada exclusivamente para esse fim: “then how, when nature calls thee to be gone, / what acceptable audit canst thou leave? / Thy unused beauty must be tombed with thee, / which used, lives th’executor to be” (*Son.*, 4). Podendo servir para descrever a castidade do jovem, censurar-lhe a avareza parece ser assim, em Shakespeare, sobretudo uma forma de salientar o uso irresponsável da beleza que possui: o que lhe interessa, ao fazê-lo, não é simplesmente denunciar uma opção sexual egoísta, mas as consequências dela²⁵⁸.

²⁵⁷ A ideia de que o jovem amado é apenas herdeiro da beleza que tem surge igualmente nos sonetos 1, 6, 11 e 13.

²⁵⁸ O mesmo se passa, de resto, no soneto 1. O que lhe interessa denunciar é o desperdício a que a avareza conduz, não o egoísmo que lhe é subjacente: “Thou that art now the world’s fresh ornament, / and only herald to the gaudy spring, / within thine own bud buriest thy content, / and, tender churl, mak’st waste in niggarding” (*Son.*, 1).

Tanto em Shakespeare como em Reis, a avareza do amado não decorre directamente da sua castidade. Se, em Shakespeare, a generosidade de que alegadamente carece não é sequer relativa a quaisquer restrições sexuais, mas antes às suas consequências, em Reis parece ser o resultado de uma entrega sexual insuficiente. É neste contexto que a premonição com que a ode XII termina deve ser lida. Se entendermos o aviso que Reis aí deixa como sendo o de que a eventualidade da morte do jovem que agora não lhe concede os píncaros a que se alce fará com que esse jovem, condenado nessa altura à mais extrema das formas de passividade, debalde busque quem quer que o possa alçar a píncaros, parece haver um lado ominoso em toda a ode. De certo modo, Reis parece estar a sugerir a existência de uma relação entre a avareza e a morte, como se a última fosse o resultado natural da insistência na primeira. A metaforização do jovem numa flor cuja vida, além de vã, fica por cumprir, na primeira versão da ode, é aliás muito significativa. Mais do que um aviso, lembrar a inutilidade de buscar certos prazeres depois de morto tem, portanto, a força de uma ameaça: recusar a concessão dos píncaros que Reis deseja é recusar o cumprimento da sua vida e, por conseguinte, antecipar a própria morte.

Como uma flor que não desabrocha, o *eromenos* que não retribui o desejo sexual do *erastes* está destinado a morrer jovem e, mais do que isso, a transformar-se nessa altura numa sombra que, errando absurda em busca do *erastes* que a acuda, se constitui perpetuamente como o *erastes* sem *eromenos* que encontre. A inversão de papéis que o *eromenos* rejeita – parece ser esta a premonição – acarreta não só a sua própria morte como também a inversão de papéis a que, depois de morto, não poderá esquivar-se. A equivalência entre aquilo em que o *eromenos* a quem Reis se dirige nesta ode fatalmente se tornará, quando “a mão da infausta sphyngé” (RR 70) o colher, e aquilo que o próprio Reis é na sua obra adulta (essencialmente um *erastes* irremediavelmente separado do *eromenos*) permite sugerir, acrescentando ao que dissera antes, que Reis é, no fundo, a virilidade de que este mesmo rapaz foi a juventude. Se morrer é passar a ser a pessoa interior de quem se alheia a pessoa exterior que passa então a viver-lhe a vida, como defendi atrás aquando da análise do texto “Ambiente”, é possível que o *eromenos* e o *erastes* desta ode correspondam pura e simplesmente à pessoa que assim morre, recolhendo-se ao interior de quem lhe prossegue a existência exterior, e à pessoa de quem assim se alheia nesse momento, ao lado interior e ao lado exterior, respectivamente, da mesma criatura antes una²⁵⁹.

²⁵⁹ Parece ser exactamente isso que está a ser dito num texto solto (BNP 66b-69), cuja transcrição de Jerónimo Pizarro aproveito, em que o sujeito da enunciação se dirige a um impenitente: “Não eramos doismente dois, ó Impenitente. Tínhamo-nos regenerado da vida em /outro/... Tu perderas a alma – tu que nunca tiveras alma – eu perdera o corpo – eu que sempre o desprezei. E tornamo-nos um – eu a alma, tu o corpo... E eu possuía-te por de dentro, como uma pessoa que nenhum sonho sonha, porque não tem sentidos por onde se sinta sonhando-o. És o meu corpo no sonho, onde de meu tenha a alma □” (Pizarro, 2012: 71).

Mais do que um simples convite amoroso rejeitado, parece-me que a ode XII serve para justificar, portanto, a metamorfose que, tal como argumentado anteriormente, determinou a existência de Ricardo Reis a partir da de Alberto Caeiro. Ao estabelecer a coincidência, no instante da enunciação, entre a forma primitiva e a forma em que a primeira se há-de transformar, o que a ode XII faz é contar a história dessa metamorfose desrespeitando a sucessão dos acontecimentos que a determina. Condensados no mesmo hiato temporal, os três acontecimentos fundamentais (a consciência da irreversibilidade do processo, a morte da forma primitiva e a sobrevivência da nova forma) são assim reproduzidos sob a forma de um encontro amoroso cuja consumação não pode concretizar-se. Ao tomar consciência de si, a criatura una que Caeiro era deu existência exterior a uma segunda criatura cujo instinto é tentar readquirir a unidade primitiva de que proveio. Nos termos da ode XII, tal instinto materializa-se no desejo de reciprocidade a que Reis dá expressão. A irreversibilidade da cisão entre Caeiro e Reis é caracterizada, por sua vez, por uma rejeição sexual muito específica: ainda que Caeiro possa conceder os favores sexuais que competem ao *eromenos*, não pode, de modo algum, deixar de ser o lado de dentro da criatura dual da qual Reis é o lado de fora e não pode, portanto, conceder os favores sexuais que competem especificamente ao *erastes*. Não poder conceder tais favores torna a sua existência desnecessária, razão pela qual morrerá, como o poeta ominosamente antecipa, passando a existir sob uma forma diferente, equivalente à do próprio poeta a quem é recusado o que deseja.

Admitindo que o *eromenos* a quem Reis se dirige nesta ode é Caeiro, como estou a propor, a ode reporta-se, portanto, a um momento em que este repele as investidas amorosas de Reis. Sabendo que Caeiro haveria, de facto, de enamorar-se, e que isso haveria de vitimá-lo, é no mínimo curioso que o final do primeiro poema d'*O Pastor Amoroso*, a série que dá conta desse estado de enamoramento, de alguma forma confirme a premonição de Reis. Com efeito, Caeiro confessa que não se arrepende daquilo que fora até então (pressupõe-se que esteja a falar da pessoa desprovida de consciência de si que fora até ao final d'*O Guardador de Rebanhos*), mas que se arrepende de não ter amado antes quem agora ama: “Não me arrependo do que fui outrora / porque ainda o sou. / Só me arrependo de outr’ora te não ter amado” (AC 67). Tanto o arrependimento por não ter amado antes como o amor presente assinalam uma mudança na pessoa de Caeiro. Se, como tentarei mostrar no capítulo 8, a pessoa que Caeiro é n'*O Pastor Amoroso* for o lado de dentro da pessoa que fora n'*O Guardador de Rebanhos*, a sombra nocturna da figura diurna de antes, o sono de alguém que antes estivera desperto, o que mudou foi precisamente o que Ricardo Reis, na ode XII, avisara que mudaria²⁶⁰.

²⁶⁰ Há ainda um outro dado a justificar a presença de Reis na descrição da descoberta do amor em que consiste o poema de Caeiro. A seguir a estes três versos, os quais concluem o poema, encontram-se

Se Caeiro não é apenas o defunto chorado por Reis em qualquer dos três louvores fúnebres que analisei anteriormente, ou apenas o modelo de juventude que Reis lamenta ter perdido ao longo de toda a sua obra adulta, se, mais do que isso, é também o jovem rapaz cujos favores sexuais, em vida, buscava, como estou a propor, algum indício haverá que estabeleça uma relação mais evidente entre o jovem defunto desses trenos e o jovem amado desta ode. Note-se, a esse respeito, que Caeiro é descrito, na quarta estrofe da ode “Antes de ti era a Mãe Terra scrava” (o primeiro dos três trenos comentados antes), como uma sombra que erra entre outras sombras (“sombra □ / erras nas sombras frias” [RR 196]). Mesmo sem o adjectivo cuja falta se adivinha, a semelhança entre a descrição do morto que Caeiro é, nesta ode, e a descrição daquilo que o jovem rapaz da ode XII será depois de morrer é inegável. A alteração dessa descrição, da primeira versão desta ode para a versão definitiva, parece aliás salientar a intenção de aproximar a descrição do que este rapaz será depois de morto à descrição de Caeiro: se, na primeira versão, Reis optara por descrevê-lo como uma sombra absurda a quem a morte forçará a velar perenemente (“perenne velarás, absurda sombra” [RR 70]), decide descrevê-lo, na versão definitiva da ode XII, como uma sombra absurda cujo suplício é, em rigor, a mesma errância de Caeiro: “sombra errarás absurda” (RR 70).

É possível objectar que uma sombra cuja agonia é a errância eterna é uma descrição válida de qualquer morto, e que, portanto, a semelhança entre as duas descrições não indicia rigorosamente nada. Com efeito, é recorrendo a esses mesmos dois termos que Reis descreve o que espera um cristão após a morte, na ode “Feliz aquelle a quem a vida grata” (BNP 51-29r), datada de 11 e 12 de Setembro de 1916: ao contrário do pagão, que depois de morto “gosar poderá o alto premio / de errar no Averno grato abrigo / da convivencia”, o cristão vive a eternidade da sua blasfémia “abandonado / na fria expiação” e “erra, sombra inquieta, incertamente” (RR 119). Esta objecção não deve fazer esquecer, no entanto, a referência ao “abyssmo” (RR 196) em que a errância de Caeiro supostamente se realiza, na estrofe seguinte da mesma ode “Antes de ti era a Mãe Terra scrava” (BNP 52-7), o qual reaparecerá, enquanto “infausto abyssmo” (RR 70), na primeira versão da ode XII. Mais importante do que reparar nessa referência é, porém, reparar que ela recorre na ode XIV do Livro I, o último dos trenos dedicados a Caeiro que discuti, justamente para indicar que Caeiro não mais torna do “infecundo abyssmo, / que mudo sorve o que mal somos” (RR 71). Dado que é num abyssmo

ainda dois versos riscados: “Põe as tuas mãos entre as minhas mãos / e deixa que nos calemos acerca da vida” (BNP 67-56r). Podendo ler-se como uma tentativa de encorajar à consumação desse amor, as duas exortações, a de que devem enlaçar as mãos e calar-se, parecem remeter para a ode “Vem sentarte commigo, Lydia, á beira do rio” (BNP 51-12r). Se, no princípio da ode, ao verificar que não está de mãos enlaçadas com Lydia, Reis sugere, de facto, que “enlacemos as mãos”, tudo o resto é uma apologia da mudez. Ainda que sugira logo de seguida que “desenlacemos as mãos”, o que propõe é que passem o resto da vida apenas “sentados ao pé um do outro / ouvindo correr o rio e vendo-o” (RR 98). É, pois, possível pensar que os versos foram riscados precisamente porque, no final do poema, era a voz de Reis, não a de Caeiro, que o enunciava.

que a morte é metaforizada no segundo verso da segunda estrofe da primeira versão da ode XII, e que esse abismo, não já infecundo mas infausto, se caracteriza precisamente por sorver os mortais (“se te sorver esquivo o infausto abysmo” [RR 70]), e dada também a semelhança observada no parágrafo anterior entre a sombra errante que Caeiro é e aquela que o rapaz será, parece-me razoável pensar que era em Caeiro que Reis pensava no momento de descrever a aflição reservada ao jovem rapaz da ode XII depois de morrer.

V. O jovem que perdeu

Se Caeiro for, de facto, o jovem rapaz a quem Reis prognostica, na ode XII do Livro I, a agonia da errância eterna, buscando depois de morto os mesmos favores sexuais que lhe recusou dar em vida, e se toda a obra de Reis se caracterizar essencialmente, como tenho estado a propor, pela ternura elegíaca com que recorda o jovem rapaz que Caeiro era, é de algum modo expectável que haja na obra de Reis outros lugares onde essa ternura concreta, especificamente motivada pela figura desaparecida de um jovem que amou, possa ser surpreendida. É o que acontece no conjunto de odes de natureza epicélica, todas elas pertencentes à produção tardia de Reis, de que me ocuparei de seguida²⁶¹. Uma das mais antigas é uma das três odes que fez publicar no nº6 da revista *presença*, em Julho de 1927, juntamente com as odes “Não só vinho, mas nêlo o olvido, deito” e “Quanta tristeza e amargura afoga”, e que, no dactiloscrito (BNP 51-57r), está datada de Maio de 1927:

A nada imploram tuas mãos já coisas,
Nem convencem teus lábios já parados,
 No abafa 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. (RR 80)

²⁶¹ Ao referir-me à natureza epicélica destas odes, pretendo sublinhar em específico a proximidade entre o poeta e o cadáver daquele cuja morte lamenta. Segundo Procope S. Costas e T. V. F. Brogan, na entrada da *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* consignada ao epicédio, o epicédio é um lamento fúnebre cantado em particular na presença do cadáver, o que o distingue do treno, o qual não tem restrições de tempo ou espaço (Costas and Brogan, 1993: 375). Uma vez que, nas odes que me preparo para analisar, a presença do corpo amado já sem vida (fisicamente ou em lembrança) é muito relevante, creio que é útil usar esta distinção genérica. Há, de resto, vários exemplos na obra de Pessoa de epicédios, desde logo *Antinous* ou o quarto soneto dos *35 Sonnets*.

Ainda que não haja qualquer motivo para que Caeiro detenha a exclusividade dos louvores fúnebres prestados por Reis na sua obra, parece-me importante ter em mente que, à semelhança do que acontece nos trenos dirigidos explicitamente a Caeiro, o interlocutor desta ode é, de novo, um defunto que, antes de as suas mãos se tornarem “coisas” e de os seus lábios ficarem “parados”, se caracterizava por implorar e convencer. Ora, a eloquência e a persuasão são, precisamente, as qualidades que Reis mais enaltece em Caeiro, nos diferentes elogios fúnebres que lhe endereça. Na ode “Antes de ti era a Mãe Terra scrava” (BNP 52-7), por exemplo, anuncia o seguinte: “ao ouvir-te os povos com que auroras / abysmo os íncolas as tristes fronte / erguem e sentem deuses / caminhar pelas sombras” (RR 196). Na ode XIV do Livro I, essas mesmas competências, ou competências análogas, são elevadas, por sua vez, a uma categoria divina, e Caeiro é retratado como “um deus entre os que cantam” (RR 71). Quanto à terceira característica distintiva deste defunto, o “sorriso com que [amava]”, é digno de nota lembrar a ênfase dada por Campos precisamente ao sorriso de Caeiro, no final do retrato detalhado que faz do mestre na primeira das *Notas para a Recordação do meu mestre Caeiro* publicadas em 1931, no número 30 da revista *presença*. Assim, já depois de afirmado, de passagem, que “o sorriso era como era” (NR 93), e depois de se referir à voz, ao olhar, à brancura e às mãos de Caeiro, Campos declara que “a expressão da bôca (...) era a de um sorriso como o que se atribui em verso às cousas inanimadas belas, só porque nos agradam – flores, campos largos, águas com sol –, um sorriso de existir, e não de nos falar” (NR 94). A afinidade entre o corpo inanimado deste defunto anónimo, cujo embalsamamento na memória de Reis se deve justamente ao “sorriso com que [amava]” (note-se, aliás, que é precisamente o sorriso do defunto que “a ode grava”), e “as cousas inanimadas belas” às quais é comparável o sorriso de Caeiro, segundo Campos, não deve ser negligenciada.

Outro motivo para suspeitar de que o defunto a quem Reis se dirige nesta ode, o qual não nomeia, é na verdade Caeiro é a expressão utilizada no quarto verso para designar a terra sob a qual se encontra sepultado: “húmida imposta terra” (RR 80). É que essa mesma expressão, não exactamente como aparece nesta ode, mas como é reaproveitada na ode “Nada fica de nada. Nada somos” (BNP 51-88r), é citada por Campos numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-38r) precisamente para estipular uma distinção entre Reis e Caeiro. Segundo Campos, o simples facto de Reis pensar faz com que, apesar de encarar a vida e a morte tão naturalmente como Caeiro, os seus versos sejam “de uma materialidade angustiante”, parecendo que “antecipa ser enterrado vivo”, e que se considere “nada, excepto para o efeito dispensavel de sentir sobre si a ‘humida terra imposta’, e outras maneiras igualmente suffocantes de dizer a mesma coisa” (NR 134). Que Campos se sirva de uma expressão que, nesta ode, Reis usa para descrever a morada eterna

do defunto anónimo cujo sorriso pretende gravar, e que o faça justamente para explicar aquilo que fundamentalmente distingue Reis de Caeiro, é razão suficiente para considerar que “o nome inútil” (RR 80) omitido na ode possa ser o de Alberto Caeiro. Mais ainda, Campos termina a sua distinção declarando duas coisas: que “o sentimento que em Caeiro é um campo sem nada é em Reis um tumulto também sem nada” e, finalmente, que Reis “adoptou o nada de Caeiro mas não tinha a sciencia de o não deixar apodrecer”. (NR 134) O “cortiço apodrecido” (RR 80) em que hoje consiste o defunto da ode parece, uma vez mais, confirmar a relação entre os dois textos e, por conseguinte, autorizar a que se pense na figura omissa de Caeiro.

O simples facto de Reis salientar, nos últimos versos, a inutilidade do nome²⁶² que o “corpo morto” (RR 80) daquela pessoa teve parece, de resto, um convite a adivinhá-lo. E, de facto, ninguém melhor do que Caeiro poderia ser descrito como um “corpo morto” que, quando estava “vivo, na terra”, era “como uma alma”. Se, de acordo com o “Penúltimo Poema” de Caeiro, os deuses se caracterizam essencialmente pela absoluta coincidência entre alma e corpo (a alma “nos deuses tem o mesmo tamanho / e o mesmo espaço que o corpo / e é a mesma cousa que o corpo” [AC 103]), e se o mestre era um “deus inconsciente” (RR 197) ou alguém “que foi como um deus entre os que cantam” (RR 71), como Reis o define em dois dos trenos anteriormente comentados, a alma de Caeiro equivalia em absoluto ao seu corpo. Que Reis prefira manter o anonimato daquele a que se refere na ode, desculpando-se quer com a inutilidade do nome que usara em vida, quer com a falta de memória (aliás, o argumento principal da ode parece ser, precisamente, a desculpa de que a única coisa que preservou na memória, e que pôde assim gravar na ode, foi o sorriso dele), não é, pois, motivo para que se não possa identificá-lo.

À margem dos argumentos que acabo de apresentar para proceder à identificação do cadáver, parece-me, pelo menos, possível defender que o “corpo morto” velado por Reis é o de um homem. É verdade que o adjectivo “anónimo”, no último verso, pode servir para qualificar quer o “cortiço apodrecido” em que consiste esse defunto, quer o “corpo morto” antes mencionado, e é igualmente verdade que, à luz da sintaxe traiçoeira de Reis, é difícil garantir que não possa qualificar o próprio “sorriso” (RR 80), surgindo por hipérbato, e por necessidade de acerto métrico, antes do substantivo e do artigo indefinido. É desta última maneira, por exemplo, que o adjectivo é interpretado por Óscar Lopes, para quem,

²⁶² A atenção dada por Silva Bélkior às fontes latinas de Reis leva-o a sugerir, entre várias sugestões (Bélkior, 1983b: 55), que a origem deste “nome inútil” seja o “*nomen inutile*” de que Horácio se serve, na ode I.14, para se referir ao navio a que recomenda cautela: “Embora feito de pinheiro do Ponto, / filho de nobre floresta, // te vanglories de tua origem e inútil nome, / não confia o medroso nauta nas pinturas de tua popa” (*Od.*, I.14). Mais relevante, porém, é a segunda dessas fontes, também sugerida por Silva Bélkior, um passo do segundo livro da *Eneida* em que Virgílio descreve o cadáver de Príamo: “Ali jaz, tronco enorme sobre a margem, / de espáduas a cabeça separada, / um corpo já sem nome para sempre” (*En.*, II.557-558).

coerentemente, a ode é um epitáfio a uma “morta” (Lopes, 1978: 601). Dada a ênfase colocada no anonimato que advém da inutilidade do nome usado em vida, três versos antes, creio, contudo, que o adjectivo corresponde ao vocativo da frase que encerra a ode, designando, portanto, o próprio defunto. Esta interpretação conduz a considerar, em sentido inverso, que o adjectivo “remota”, no sexto verso, tem uma função adverbial, não servindo para descrever a distância a que a eventual defunta fora remetida na sequência da morte (interpretar o adjectivo como uma qualidade da pessoa a quem a ode se dirige obrigaria a considerar que se trata de uma mulher), mas simplesmente a acção de permanecer embalsamada na memória a que o sorriso dessa pessoa a sujeita. Podendo parecer arbitrária, a opção que proponho, a de considerar que Reis se refere ao corpo de um homem, não só é coerente com a ideia, apresentada antes, de que o anonimato do defunto oculta propositadamente a identidade de Caeiro como o é, sobretudo, com aquilo que acontece na segunda das odes que quero apresentar (BNP 51-58r), escrita poucas semanas depois da anterior, a 6 de Julho de 1927:

Aqui, dizeis, na cova a que me chego,
Não stá quem eu amei. Olhar nem falla
Se escondem nesta leiva.
Ah, mas olhos e bocca aqui se escondem!
Mãos apertei, não alma, e aqui morrem.
Homem, um corpo chóro. (RR 157)

A natureza epicédica desta ode, realçada pela inegável proximidade do poeta ao cadáver depositado na cova a que se chega, retoma a feição lúgubre da ode anterior: mais do que uma memória de alguém querido, o que está em causa, tanto num caso como no outro, é a descrição de um corpo, mais ou menos apodrecido, numa cova. Tal como antes, a estratégia descritiva, nesta ode, passa por acentuar o contraste entre as diferentes partes do corpo inerte do defunto e os usos específicos que lhes dava, quando vivo. Se, na ode anterior, Reis destaca a diferença entre coisas incapazes de gestos e mãos capazes de implorar, bem como a diferença entre lábios imóveis e lábios capazes de convencer, nesta ode põe a ênfase na diferença entre os órgãos sensoriais e a sua função: embora o morto que jaz na cova sobre que se debruça já não seja capaz de olhar ou de falar como antes, continua a ter olhos e boca. As semelhanças entre as duas odes são evidentes, e não se ficam, aliás, por esta estratégia descritiva. O mesmo amor que, na ode anterior, podia apenas ser conjecturado a partir da ternura que o poeta manifestava ao lembrar “o sorriso com que” (RR 80) defunto costumava amar é agora declarado: na cova a que se abeira, Reis só não vê quem amou porque o que lá encontra é o cadáver da pessoa amada.

A ode é, de resto, uma resposta a uma tentativa de consolação tipicamente cristã. Contra a ideia de que o cadáver naquela cova não corresponde verdadeiramente à pessoa amada, que o objecto do seu amor não fora nunca aquele corpo morto, mas a alma que lhe dava vida, Reis responde afirmando que apertara as mãos daquela pessoa, não a alma dela. Ainda que os olhos, a boca e as mãos daquele corpo não pudessem produzir olhar, fala e gestos sem uma alma, era os olhos, a boca e as mãos que Reis amava, não o princípio vital que os animava. Não parece interessar muito a Reis, portanto, a eventual imortalidade da alma que animara o corpo do amado entretanto falecido. O que é lamentável na morte daquela pessoa, do seu ponto de vista, não é a separação entre corpo e alma, mas o apodrecimento a que o corpo, sem a alma, está destinado. Como faz questão de explicar, no último verso, o que chora é aquele corpo àquela cova confiado²⁶³.

Aquilo que mais interessa ao argumento que estou a ensaiar, nesse verso final, é porém o substantivo “homem” (RR 157). Podendo ser tomado como aposto de sujeito, referindo-se ao próprio poeta, ou como aposto do objecto directo, informando acerca do corpo chorado, tal substantivo expõe uma ambiguidade difícil de resolver. Ora, abaixo desse verso final, no manuscrito da ode (BNP 51-58r), Reis testou duas versões diferentes do mesmo verso, as quais entretanto riscou. Em qualquer uma delas, a ambiguidade exposta na versão definitiva do verso é, pelo menos, atenuada. Na primeira, aliás, é totalmente dissolvida, pois o substantivo colocado antes da vírgula só pode ser entendido como aposto de sujeito: “Corpo, outro corpo choro” (RR 333). Neste caso, o pronome indefinido “outro” torna inequívoco que o primeiro “corpo” não é o mesmo que o corpo chorado. A intenção de Reis parece ser, pois, a de acentuar a ideia de que somos acima de tudo corpos, não almas, pelo que é a finitude dos corpos, não a partida das almas, que é deplorável. Ainda que a intenção de Reis não pareça muito diferente, não é tão fácil de decidir acerca da interpretação da segunda versão: “Homem, o humano choro” (RR 333). Sem o pronome indefinido usado na primeira versão alternativa, é sempre possível entender o substantivo “homem” como aposto do objecto directo, servindo para reforçar a natureza humana daquele que é chorado. A interpretação mais óbvia é, contudo, a de que o substantivo designa a natureza humana do próprio poeta, servindo, como na primeira versão alternativa, para destacar a materialidade comum ao poeta e ao defunto. Entendendo-o então como aposto de sujeito, o substantivo “homem” sublinharia assim a humanidade do próprio poeta, similar à humanidade do cadáver que tem diante de si e distinta da divindade pela qual eventualmente se define a sua alma. Que

²⁶³ Reis parece, aliás, responder a Shakespeare, que no soneto 74 conjectura a própria morte sugerindo, contrariamente ao que Reis faz nesta ode, que a morte e o apodrecimento do seu corpo não implicam que o amado perca o seu espírito, que era a sua melhor parte, pois esse espírito fica preservado naqueles versos: “(...) The earth can have but Earth, which is his due, / my spirit is thine, the better part of me; / so then thou hast but lost the dregs of life, / the prey of worms, my body being dead, / the coward conquest of a wretch’s knife, / too base of thee to be remembered: / the worth of that, is that which it contains, / and that is this, and this with thee remains” (*Son.*, 74).

qualquer uma destas versões tenha sido preterida por uma na qual a ambiguidade é evidente justifica-se, a meu ver, precisamente pela intenção de preservar essa ambiguidade. Uma vez que o substantivo “homem”, além de poder evidentemente reportar-se ao próprio poeta, pode com igual probabilidade reportar-se ao defunto chorado, Reis convida o leitor a considerar a possível masculinidade daquele que é chorado por si. Ainda que a decisão do leitor leve a interpretar o substantivo como aposto do sujeito, é decerto irrefutável que a ambiguidade consegue, pelo menos, semear a dúvida. Na ode “Nem da herva humilde se o Destino esquece” (BNP 51-65r), datada de 20 de Novembro de 1928, não pode, no entanto, haver quaisquer dúvidas de que é a um homem que Reis se dirige:

Nem da herva humilde se o Destino esquece.

Seiva a lei o que vive.

De sua natureza murcham rosas

E prazeres se acabam.

Quem nos conhece, amigo, taes quaes fomos?

Nem nós nos conhecemos. (RR 163)

Embora não pareça dirigir-se declaradamente a um defunto, nem pareça ter diante de si o cadáver insepulto dele, como acontece nas odes anteriores, Reis trata novamente do tópico da morte, nesta ode, lembrando que tudo o que vive, mesmo a erva mais humilde, está destinado a morrer. Uma vez que associa tal fatalidade a uma outra, a de terem igualmente fim certos “prazeres”, é legítimo pensar que o “amigo” a quem se dirige corresponda uma vez mais a um defunto amado. O simples facto de os prazeres que assim “se acabam” serem comparados a rosas murchas (não apenas a flor de que Reis se serve, de um modo genérico, para sugerir a ideia de amor como a flor em causa na proposta amorosa encetada na ode XII do Livro I, tal como justificado aquando da análise da dedicatória latina que encabeça a versão inicial dessa ode) é suficiente para sustentar a natureza amorosa desses prazeres e, por conseguinte, a natureza amorosa da perda a que Reis está a tentar dar expressão. A pergunta que lança, no penúltimo verso, parece, aliás, remeter para qualquer furtividade antiga: que ninguém os conheça presentemente tais quais foram, nem mesmo eles próprios, indicia uma existência passada distinta da actual e da qual ninguém tem conhecimento. À luz dos diferentes pronunciamentos aforísticos dos primeiros quatro versos, a ruptura entre esse passado ignoto e o presente da enunciação releva decerto da morte de qualquer coisa, e da cessação dos prazeres que essa morte implicou. O “amigo” a quem Reis endereça a sua pergunta é assim, como anteriormente, um defunto, e a ode dá conta das saudades daquilo que os dois eram antes de morrer. Leia-se agora a seguinte ode não-datada (BNP 52-34r):

Como este infante que alourado dorme

Fui. Hoje sei que ha morte.
Lydia, há largas taças por encher
Nosso amor que nos tarda.
Qualquer que seja o amor ou as taças, breve
Ajamos. Teme e desfruta. (RR 184)

É menos interessante, para o argumento em questão, aquilo que Reis quer persuadir Lydia a fazer, a partir do terceiro verso desta ode, do que a comparação ensaiada antes, pelo que me cingirei aos dois primeiros versos. Em larga medida, o que Reis faz nesses dois versos é distinguir a pessoa do “infante que alourado dorme”, à qual compara a pessoa que ele próprio foi em tempos, da pessoa que ele próprio é actualmente. O critério de distinção, como se percebe pela explicação aditada logo de imediato, é só um: o facto de hoje saber “que ha morte”. Ainda que o termo de comparação de Reis possa ser, de facto, uma criança a dormir, é difícil não ver neste “infante que alourado dorme”, tendo em conta a sequência de odes apresentadas antes, o mesmo defunto, cujo corpo umas vezes lembra e outras vezes tem diante de si, sobre o qual tenho estado a falar. E, de facto, estar a dormir parece ser aqui apenas um eufemismo. Reis utilizara, aliás, o mesmo verbo, com essa mesma intenção eufemística, na primeira versão dos dois versos finais, entretanto abandonada: “Qualquer que seja o amor ou as taças, cedo / acaba, e dormiremos” (RR 373). Se estar a dormir, aqui, não for diferente de estar embalsamado na memória ou de estar deitado numa cova, como proponho, Reis não está apenas a estipular uma diferença entre si e uma criança qualquer. Mais do que isso, o que está a sugerir é que foi, em tempos, exactamente igual ao jovem rapaz que amou e que entretanto morreu.

Esta identificação entre a pessoa que Reis foi e a pessoa que Reis ama, tal como a extraio do que, nesta ode, se relaciona com as odes anteriores, não só recupera a ideia de que a pessoa que foi no passado, e que morreu no momento em que se tornou na pessoa presente, é alguém que ama (é esse o corolário da análise da ode “Pequena vida consciente, sempre” [BNP 52-13r]) como serve de argumento à tese de que Caeiro, de cuja existência Reis é a continuação, como explicado antes, é o jovem rapaz a quem Reis endereça as súplicas amorosas na ode XII e o luto em quaisquer das últimas odes comentadas. E, de facto, qualquer das quatro características da pessoa a quem Reis compara a sua pessoa passada nesta ode serve igualmente para caracterizar a pessoa de Caeiro: que Caeiro se trate, de facto, de um “infante”, é coisa que fui insinuando subtilmente, ao descrevê-lo como a juventude de que Reis é a virilidade, e é coisa sobre a qual direi mais no capítulo 7; que se trate, de facto, de um infante “alourado”, é coisa que sabemos quer seja Pessoa, Campos ou o

próprio Caeiro a dizê-lo²⁶⁴; que se trate, de facto, de um “infante que alourado dorme”, é coisa que, entendendo o sono como a morte, dispensa outra explicação que não as muitas referências à morte de Caeiro que fui fazendo; e que se trate, de facto, de alguém que não sabe “que ha morte” é coisa que decorre daquilo que essencialmente caracteriza Caeiro, o esforço de não pensar.

Como expliquei anteriormente, a cisão fundamental da qual Ricardo Reis procede não só garante identidade própria à pessoa que passa a ser como aniquila a pessoa que fora até então. Ao adquirir consciência de si, aquilo que essencialmente protagoniza essa cisão, Reis separa-se do infante alourado que, sem essa consciência de si, não sabia “que ha morte”, e deixa-o a dormir. É sistematicamente à pessoa que foi antes de ser o que é agora, seja essa pessoa metaforizada num jovem rapaz a quem solicita o apetite sexual, num defunto que chora ou numa criança cujo sono vigia, que Ricardo Reis se dirige, portanto, em todas estas odes. Como defendi ainda, essa pessoa que foi corresponde igualmente à metade imaterial do que é agora, à alma da qual é o corpo. Em certo sentido, Reis é aquele que, aprendendo a olhar para a sua alma como uma pessoa distinta da pessoa que é, vê dentro de si, como que a dormir, um jovem rapaz que ama e que, ao morrer para que ele próprio pudesse existir, não pode retribuir o seu amor.

A melhor imagem que poderia apresentar, para ilustrar este argumento, surge no epigrama 62 do Livro VII (volume 2) da *Antologia Palatina*, consagrado a epigramas sepulcrais. Nesse epigrama, aliás sublinhado por Pessoa no seu exemplar, enceta-se o seguinte diálogo: “A. ‘Eagle, why standest thou on the tomb, and on whose, tell me, and why gazest thou at the starry home of the gods?’ B. ‘I am the image of the soul of Plato that hath flown away to Olympus, but his earth-born body rests here in Attic earth’.” (CFP 8-235, vol.2: 39). Tomando Platão por Caeiro, a atitude de Reis é exactamente a da águia deste epigrama: diante do berço, do túmulo, ou mesmo do cadáver insepulto do mestre, Reis é a imagem (o equivalente material) da alma daquele que se encontra ali. Enquanto tal, compete-lhe permanecer eternamente diante da parte corpórea a que sucedeu e, em simultâneo, fitar eternamente o Olimpo (menos a morada celeste dos deuses, neste caso, do que o abismo que há dentro do próprio Reis) para onde alma de Caeiro se recolheu e onde dorme. No mesmo

²⁶⁴ Na famosa carta a Casais Monteiro, a 13 de Janeiro de 1935, Pessoa diz: “Cara rapada todos – o Caeiro louro sem cor, olhos azuis” (C-II 345). Ao fazer a descrição física de Caeiro, na primeira das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* publicada em 1931 no número 30 da revista *presença*, Campos diz: “O cabelo, quási abundante, era louro, mas, se faltava luz, acastanhava-se” (NR 93). Ao destacar a sua voz a falar de si mesmo, num dos poemas d’*O Pastor Amoroso*, Caeiro traslada as suas próprias características para a pessoa em que essa voz passa a inerir, e diz: “Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa, / e a minha voz falla d’ella como se ella é que fallasse. / Tem o cabelo de um louro amarello de trigo ao sol claro, (...)” (AC 69). De modo mais directo, refere-se ao seu cabelo louro num terceto pertencente aos *Poemas Inconjuntos*: “Patriota? Não: só portuguez. / Nasci portuguez como nasci louro e de olhos azues. / Se nasci para fallar, tenho que fallar uma lingua” (AC 106).

manuscrito da ode “Como este infante que alourado dorme” (BNP 52-34r), encontra-se uma outra ode, inacabada, que me parece validar esta interpretação:

Amanhã estas letras em que te amo
Serão vistas, tu morta.
Corpo, eras vida para que o não foras,
Tam bella! Versos restam.
Quem o □ □ □ □ □ □ □ □ □ (RR 201)

Embora os adjectivos “morta” e “bella” pareçam indiciar que Reis se dirige, desta vez, a uma mulher, não creio que, também aqui, seja esse o caso. Há, desde logo, duas formas de interpretar aquilo a que se reportam as letras diante das quais o pronome demonstrativo do primeiro verso estipula que Reis esteja. A primeira consiste em supor que correspondem às letras desta mesma ode, e Reis estaria então a dizer que os seus versos tratarão de immortalizar a futura “morta”. Foi essa, com toda a certeza, a intenção inicial de Reis, já que, originalmente, os primeiros versos da ode eram os seguintes: “Amanhã estes versos que te escrevo / serão vivos, tu morta” (RR 391). A segunda forma de interpretar o referente dessas “letras” consiste, pelo contrário, em supor que elas foram escritas precisamente pela “morta” a quem Reis se dirige. De acordo com essa suposição, Reis estaria a sugerir que, apesar da morte dessa pessoa, que a partir do terceiro verso já aconteceu (ao passo que os primeiros dois versos prevêem um acontecimento futuro, os versos seguintes referem-se a um acontecimento passado), os versos que escrevera subsistem. Apesar de divergentes, estas duas interpretações são conciliáveis.

Se a versão original dos dois primeiros versos parece servir de argumento à primeira suposição, a decisão de alterá-los, e a ambiguidade declarada que essa alteração produz, parece, de certo modo, suportar a segunda. A ser assim, a pessoa a quem a morte interromperá a vida (ou a quem interrompeu já) é, como Reis, um poeta, e o que está em causa é sobretudo a relação entre a pessoa que foi e a obra poética que deixou. Ainda que a versão original dos dois primeiros versos não deixe de se constituir como uma forte evidência a favor da primeira suposição, é de notar, em favor da segunda, que Reis dá conta da relação entre Caeiro e a obra poética deixada pelo mestre no início da quarta estrofe da ode “Joven morreste, porque regressaste,” (BNP 51-33v), o segundo treno anteriormente analisado: “sós ficamos, mas não abandonados, / porque a obra, que deixaste, és tu ainda” (RR 197). Se Caeiro for a pessoa morta a que o poeta se reporta na ode agora em análise, e se as letras que refere forem os versos de Caeiro e não os seus, é possível que Reis esteja a dar expressão a esta mesma ideia. Assim se justificariam, igualmente, as duas principais alterações na passagem da versão original dos dois primeiros versos à versão definitiva: as letras a que Reis alude passariam a ser “vistas”, em vez de “vivas” (na versão inicial, os versos escritos

seriam “vivos”), não só porque, mantendo a tangibilidade que o corpo do autor delas não mantém, ao morrer, se manteriam naturalmente visíveis, mas sobretudo porque o principal legado de Caeiro, como expliquei anteriormente, é um determinado modo de ver; e aquilo que se mantém visível passaria, por sua vez, a ser “letras em que te amo”, em vez de “versos que te escrevo”, porque, de facto, a obra de Caeiro inspira o amor de Reis. Como mostrei atrás, Reis é, aliás, muito claro a este respeito quando diz o seguinte: “amo a obra de Caeiro” (PR 160).

A hipótese interpretativa que acabo de sugerir, que advém de supor que o autor dos versos que “restam” após a morte a que Reis se refere é o morto e não o poeta, colide evidentemente com os dois adjectivos femininos que, como comecei por dizer, parecem exigir que o destinatário da ode seja uma defunta e não um defunto. Não creio, contudo, que os adjectivos “morta” e “bella” qualifiquem uma pessoa. Originalmente, o vocativo com que começa o terceiro verso não era dado pelo substantivo masculino “corpo”, mas pelo substantivo feminino “carne” (RR 391). É com esse substantivo que ambos os adjectivos concordam: quem estará “morta”, no futuro, e quem antes era “bella”, é a “carne” assim invocada. A própria decisão de invocar antes um “corpo” do que uma “carne”, manifesta na alteração do verso, parece sinalizar a masculinidade da pessoa a quem um e outro pertencem. Aceitando, para fins de argumento, que essa pessoa, como propus acima, é de novo Alberto Caeiro, e lembrando que Reis, de acordo com a tese que tenho estado a expor, se constitui como um prolongamento de Caeiro, a forma adulta de que o mestre fora a forma jovem, é plausível sugerir que o interlocutor de Reis seja o próprio Reis, ou melhor, a forma primitiva a que deu continuação. Nesse sentido, as letras a que se reporta são tanto aquelas que escreve por amor a essa pessoa como aquelas que, escritas por essa pessoa, lhe sobrevivem. Se a pessoa com quem Reis dialoga é, de algum modo, o próprio Reis, a necessidade de escolher uma das duas suposições acima descritas (a de que as letras pertencem ao poeta ou a de que pertencem à pessoa morta) não se coloca.

Segundo esta leitura, Reis dirige-se nesta ode inacabada àquilo que ele próprio era antes da cisão fundamental que, ao mesmo tempo que haveria de originar a criatura dual que é, haveria de remeter a essência corpórea, ou carnal, da unidade que o constituía antes dessa cisão ao interior insondável de si próprio. Ao dizer desse corpo, ou dessa carne, no terceiro verso, que existiu apenas para que deixasse de existir (“corpo, eras vida para que o não foras”), Reis não só torna saliente o contraste entre a insubsistência desse mesmo corpo, ou dessa mesma carne, e a subsistência dos versos que de certa maneira lhe continuam a vida como estipula que a inexistência material de tal corpo, ou de tal carne, fosse a verdadeira finalidade da sua existência anterior. Sendo que aquilo que melhor caracteriza o defunto a quem Reis se dirige é a vida que teve apenas para que deixasse de tê-la, como o verso sugere, é legítimo pensar que esse defunto é, como tenho estado a insistir, a pessoa cuja existência

precede a sua própria existência e cuja morte torna possível a sua vida, isto é, a pessoa agora morta que o próprio Reis deixou de ser no momento em que, adquirindo consciência de si, passou a ser o que é agora. É essencialmente por isso que, em Reis, a acção de deplorar a juventude perdida tem sempre o alcance elegíaco assinalado anteriormente; excedendo a simples lamúria nostálgica, o que recorda é a beleza de um jovem amado na ausência de quem teve a fatalidade de existir²⁶⁵. A coincidência entre o jovem que foi e o jovem que ama é especialmente evidente, a meu ver, numa ode escrita no dia do trigésimo oitavo aniversário de Pessoa, a 13 de Junho de 1926, e publicada no número 10 da revista *presença*:

Já sôbre a fronte vã se me acinzenta
O cabelo do jóven que perdi.
Meus olhos brilham menos.
Já não tem jús a beijos minha bôca.
Se me ainda amas, por amor não ames:
Trahiras-me commigo. (RR 81)

²⁶⁵ Esse alcance elegíaco coloca Reis na exacta posição em que Pascoaes se encontra, na segunda parte de “Elegia do Amor”, o poema central da poesia de Teixeira de Pascoaes, para Pessoa. Nessa segunda parte, o poeta lamenta a morte da amada que na primeira parte do poema o acompanhava. Essa amada, de quem todas as coisas exteriores o fazem lembrar-se, é aliás equivalente à alma do poeta: “Como adivinho, em tudo, / a alma que perdi!” (Pascoaes, 1998: 152). Os versos que Pessoa destaca, sempre que fala deste poema (“A folha que tombava / era alma que subia...” [Pascoaes, 1998: 148]) ocorrem na primeira parte, e servem de prenúncio da morte da amada. Num certo sentido, a relação amorosa entre Reis e Caeiro, tal como a fui expondo ao longo deste capítulo, é uma expansão do amor metafísico descrito no poema de Pascoaes: ao morrer, como folha que tomba, Caeiro transforma-se no interior da pessoa que lhe continua a existência exterior e, como alma que sobe, naquilo que Reis deplora já não ter diante de si. Dada a proximidade entre o amor metafísico de que o poema de Pascoaes dá conta e o próprio projecto heteronímico, assim descrito à luz da complexa relação entre o mestre e o discípulo primogénito, não admira que Pessoa elogiasse tanto esse poema e o colocasse no centro da produção poética da Pascoaes. É o que faz, por exemplo, num texto em inglês publicado pela primeira vez na revista *Tricórnio*, a 15 de Novembro de 1952: depois de observar que Pascoaes “tem passado o resto da sua vida literária a pedir desculpa, em má poesia, por ter escrito um dos maiores poemas de amor do mundo” (PIA 191-192), concretiza a observação afirmando que Pascoaes “escreveu uma ‘Elegia’ que se eleva acima de ‘Last Ride Together’, de Browning, como poema de amor metafísico, e a seguir vários poemas que ficam abaixo de tudo o que se queira sugerir e que são uma elegia à inspiração de Pascoaes” (PIA 192-193). Tal observação reitera uma opinião transmitida num rascunho de uma carta de 1912 a Boavida Portugal: “Quando ele era poeta puramente do presente, interpretando o espírito da sua raça, produziu a *Vida Etérea*, que contém a, realmente insuperável, *Elegia*. O sonhador do *saudosismo* e futuros brumosos (...) não nos dá mais que as complexas falências do *Maranus* e *Regresso ao Paraíso*” (C-I 67). Numa carta a um editor inglês, datada de 1916, Pessoa volta a sugerir que o poema de Pascoaes “transcende certamente o ‘Last Ride Together’ de Browning como poema de amor, e que pertence ao mesmo nível metafísico do amor-emoção, embora menos religiosamente panteísta” (C-I 238). Ainda que Reis, ao contrário de Pessoa, pareça repudiar, na poesia de Pascoaes em geral e, presumivelmente, na “Elegia na Sombra” em particular, “a perpétua confusão entre o físico e o psíquico e entre os vários sentidos”, pois isso “denota uma perigosa e doentia falta de atenção às representações que na *psique* se formam dos dois distintos ‘mundos’” (PR 231-232), toda a sua poesia é, em rigor, uma manifestação da mesma elegia amorosa a que Pascoaes alude. Ainda que a dicção de Pascoaes seja doentia (tanto para Reis, aliás, como para Caeiro), as figuras de Reis e Caeiro são, de certo modo, o resultado em poetas da tensão amorosa de que o poema de Pascoaes especificamente fala.

A leitura mais óbvia desta ode consiste em tomar metonimicamente o “jóven” a que se refere o segundo verso pela qualidade que o distingue enquanto tal, e em assumir que aquilo que Reis afirma ter perdido é a juventude antiga. É, aliás, natural que, sem essa juventude, o cabelo se lhe acinzente, assim como parece ser natural que os seus olhos, sem a beleza de outrora, lhe brilhem menos e que a sua boca, menos apeteçada, já não tenha direito a beijos. Lida deste modo, a ode parece ser a constatação do declínio físico de um poeta envelhecido a quem, por isso, não deve ser consagrada qualquer afeição amorosa. É isso que pede, no quinto verso, a alguém que não nomeia, advertindo-o de seguida para a eventual traição que resultaria de não lhe obedecer²⁶⁶. Aliás, a traição consumir-se-ia com o próprio Reis (“trahiras-me commigo”) porque continuar a ser amado, do ponto de vista do jovem que foi outrora, equivaleria a ser traído com a pessoa velha que é agora.

Não obstante a singeleza e a economia desta leitura, é relativamente incompreensível que a velhice de que Reis se queixa justifique a abstinência sexual a que parece disposto e que, de certo modo, exige àquele a quem se dirige. Do facto de alguém se queixar de que a sua boca já não motiva o apetite sexual de antes não se segue, à partida, senão o pessimismo acerca da possibilidade de continuar a ser amado. Não creio, por isso, que Reis esteja aqui simplesmente a queixar-se da sua velhice, nem creio que a ideia de que o atraiça quem quer que lhe conceda o amor decorra de uma atitude autopunitiva motivada por essa velhice. A ode deve ser lida, a meu ver, como um epicédio em tudo idêntico àqueles que estive a analisar anteriormente. Que a juventude perdida de Reis seja figurada num jovem concreto que perdeu tem como implicação que a relação com essa juventude deva ser entendida à luz

²⁶⁶ A formulação do penúltimo verso da ode de Reis (“se me ainda amas, por amor não ames”) deriva do primeiro verso (“se me amas, não me ames”) da segunda parte de um poema incompleto de 1919 intitulado “Juliano em Antioquia”. Na primeira parte do poema, Juliano observa a dificuldade em resistir à sedução de Cristo: “quem vê os ‘spinhos na tua rósea ‘strada / não menos segue a ‘strada que vê ser / da perdição, esquecendo-a por te ver”. Mesmo que perceba o erro em que consiste seguir o caminho sugerido pelo Cristianismo, Juliano parece ser incapaz de rejeitá-lo: “Vã loucura buscar te resistir! / Inútil força querer não ser teu servo! / sem força ou arte sabes conseguir”. Cristo é, pois, descrito como um sedutor contra o qual a razão nada pode: “contra Vénus Minerva não construe / armaduras que durem mais que um beijo. / Não tem Jove justiça que subdue / a revolta insolente do desejo. / Se a tua boca fala, tudo cala / em nós saber o que em nós ouve a tua fala” (O-II 56). Juliano, o “regente inútil de um império extinto” (O-II 51), como Pessoa o descreve noutro fragmento, associa a fraqueza que se apodera dele no momento de afrontar Cristo à semelhança de uma fraqueza amorosa. Enquanto “símbolo eterno da imperfeita vida” (O-II 57), Cristo é, pois, irresistível. E é-o, principalmente, pelo amor concedido à humanidade. É por isso que Juliano, no começo da segunda parte do poema, pede para que não o ame a ele: “Se me amas, não me ames. Deixa só / quem não quer mais que a glória e a imortal vida / busca quem possa querer-te, tendo dó / que mal te fiz para que tu me ames, / que ódio me tens à minha vida para amar-me / □” (O-II 57). Ao usar a mesma fórmula que o imperador Juliano neste poema, é, pois, possível que Reis esteja a exprimir um sentimento parecido. A natureza traiçoeira do amor que o amado lhe possa ter é, aliás, análoga à do amor de Cristo a Juliano. Shakespeare faz um pedido análogo, de resto, nos sonetos 71 e 72. Antecipando a sua própria morte, no soneto 71, o poeta pede ao rapaz para não se comover por se lembrar dele ao ler aqueles versos e exorta para que o seu amor apodreça com o seu corpo: “O if (I say) you look upon this verse, / when I, perhaps, compounded am with clay, / do not so much as my poor name rehearse, / but let your love even with my life decay” (*Son.*, 71). A mesma exortação é repetida no soneto 72: “After my death (dear love) forget me quite, / for you in me can nothing worthy prove” (*Son.*, 72).

de uma perda amorosa. Mais do que meras consequências da velhice, os olhos de Reis “brilham menos” e a sua boca “já não tem jús a beijos” (RR 81), portanto, porque já não pode ver nem beijar o jovem que perdeu.

É também essa perda que justifica o pedido do quinto verso, o qual é dirigido, aliás, ao próprio jovem. Não lhes sendo possível consumir o amor como antes, dada a separação em que necessariamente consiste essa perda, mais vale que não se amem de todo. Esta conclusão não manifesta um desejo de abstinência, como parecia, nem é especialmente autopunitiva. Pelo contrário, é um apelo à actividade sexual, tanto à do parceiro quanto à própria. Uma vez que aquilo que Reis pede é que o outro canalize o amor que ainda lhe tiver para a acção de não o amar (“se me ainda amas, por amor não ames”), a eventual traição que resulta de não lhe obedecer não corresponde à quebra do pacto amoroso mas à insistência absolutamente improfícua em não quebrá-lo. Aquele a quem Reis pede que deixe de amá-lo atraiçoa-o, portanto, ao cultivar a castidade ou a abstinência que resultam da impossibilidade de consumação de um amor que insiste em preservar não obstante a fatalidade da separação. Assim se justifica também a curiosidade, decorrente da escolha do pronome oblíquo “commigo”, de o poeta ser simultaneamente a pessoa traída e a pessoa com a qual o trai quem quer que o traia: é a primeira na medida em que subjaz à opção pela castidade uma renúncia ao amor, e é a segunda por ser ele a causa dessa opção. A consumação amorosa imaginada em que consiste o onanismo é a única actividade sexual a que pode recorrer quem quer que persista num amor que não pode consumir realmente e queira em simultâneo escapar à traição da castidade. Sendo a essa actividade que o “epicurismo triste” de Reis o remete, tal como sugerido no final do capítulo 4, parece ser igualmente a ela que convida o seu interlocutor, nesta ode, a consagrar-se.

O jovem que Reis perdeu é, como fui argumentando, Alberto Caeiro. No momento em que, ensinado pelo mestre a reparar na fronteira entre aquilo que há fora de si e aquilo que há dentro de si, Reis voltou o olhar para o seu interior, e, como “Orpheu volvendo á vinda esposa / o olhar algoz” (RR 149), pôde ver um jovem que imediatamente amou e imediatamente perdeu. Sendo que, nesse mesmo momento de enamoramento e perda, Reis passou a ter a singularidade que não tinha antes e passou a ser “organicamente poeta” (NR 102), a relação entre essa afeição amorosa particular e a sua capacidade criativa é evidente. É, portanto, natural que toda a poesia de Reis acuse esse pecado original. A absoluta coincidência entre Caeiro e a pessoa que Reis era antes desse pecado dependia da interioridade que caracterizava essa criatura. A partir do momento em que essa criatura una adquire consciência de si, perde a interioridade que lhe garantia a unidade, pois passa a ser exterior a essa consciência de si. É, de certo modo, isto que António Mora procura explicar, num texto sobre os “Fundamentos do Paganismo” (BNP 144X-84r a 86v):

Longe de os objectos estarem dentro das minhas sensações, as minhas sensações é que estão dentro dos objectos. As minhas sensações são radiações dos objectos. Eu não tenho consciencia de mim-proprio. A consciencia é *de mim*; ha consciencia de mim. A consciencia é igual de todos os seres. Não ha consciencia *em* ninguém, *em* nada; ha consciencia *de* todos, *de* tudo. A consciencia é *de*, não *em*. Eu não tenho consciencia de mim, porque senão seria exterior á minha consciencia. Quando digo *tenho consciencia*, supponho-me anterior (pelo menos no pensamento) á consciencia. Sinto-me anterior, mas é *materialmente*; tenho consciencia no sentido de que *do* meu cerebro *ha* consciencia. (AM 292)

A tese materialista de que as imagens (radiações, nos termos de Mora) que os objectos emitem são aquilo a que vulgarmente chamamos sensações²⁶⁷ implica que a consciência de si, entendida aqui como uma sensação, não pertença propriamente à criatura em que ela ocorre. É por isso que Mora declara que, embora haja consciência de si, ele não a tenha. Tal como aquilo que vemos pertence ao objecto visto, no sentido em que é desse objecto que é emitida a sensação visual dele, a consciência pertence ao objecto do qual temos consciência, não a nós. A consciência não deve assim ser entendida, segundo Mora, como algo que haja na pessoa (ou nas coisas), mas como algo que é emitido da coisa que essa pessoa é. Não se trata, por isso, de uma faculdade da pessoa, mas de uma sensação exterior a ela, provinda do que quer que seja de que se tem consciência. A consciência de si é, pois, uma sensação provinda da coisa material que se é (do corpo correspondente), não uma coisa que haja dentro de si. Se assim não fosse, explica Mora, seríamos forçosamente exteriores à nossa consciência.

Ao olhar para dentro de si, Reis assume a exterioridade que a consciência da interioridade o força a assumir, e destaca-se da criatura una que coincidia com essa interioridade inviolada. A separação a que é forçado acarreta então quer a perda da criatura cuja interioridade assim viola, quer o impulso de reavê-la. É esse impulso reactivo que, traduzido num desejo amoroso cujo objecto do desejo é o jovem que perdeu, define toda a poesia de Ricardo Reis. Num passo importante das “Comunicações Mediúnicas” (BNP 133J-3r a 5r), o amor é justamente definido como aquilo que “devolve cada homem a si próprio”. Segundo o mesmo passo, “o homem só é ele próprio quando, por força do amor, se torna maior do que ele próprio, exterior a si próprio, sem participar na ilusão de ver o exterior como exterior” (PIA 280). Ter a capacidade de não ver o exterior como exterior, ou melhor, de não vê-lo como exterior a si e, por conseguinte, de não estipular, por contraste, a interioridade da sua própria existência, parece ser exactamente aquilo que define Alberto

²⁶⁷ As sensações, à luz do materialismo de Lucrécio, são produzidas, precisamente, quando os nossos sentidos são atingidos pelos simulacros finos que os objetos emitem, num feixe contínuo e em todas as direcções (*Rer.Nat.*, IV-26-378).

Caeiro. Foi essa capacidade que Reis perdeu, quando se separou da pessoa que Caeiro era, e é essa perda original que motiva o impulso de natureza amorosa que o define. Um pouco antes, no mesmo passo das “Comunicações Mediúnicas” a que estou a aludir, é sugerido que o homem só fica “completo quando está monadicamente casado com aquela parte dele que foi perdida antes de este mundo ter começado” e que são raros “os homens que encontraram assim a sua parceira divina, isto é, a porção monádica deles próprios sem a qual não eram mais do que aquilo que um homem é quando visto *daí*” (PIA 279). De acordo com o argumento central deste capítulo, Alberto Caeiro é a “parceira divina” de Ricardo Reis, a “parte dele que foi perdida”, a “porção monádica” com a qual Reis deve ficar “monadicamente casado” de modo a completar-se.

Capítulo 7

Plantador de Mestres a Haver

I. Adultismo pra Brinquedos

Tanto a natureza simultaneamente elegíaca e amorosa de toda a poesia de Reis, tal como apresentada no capítulo anterior, como a reiterada apologia da velhice passada junto à lareira a contar histórias, tal como exposta no capítulo 4, permitem definir Reis como um velho enamorado do jovem que foi. Apesar de particularmente apta para definir o heterónimo pessoano, esta mesma ideia é, para Teixeira de Pascoaes, definidora da espécie: “o homem é sempre um velho enamorado da infância original” (Pascoaes, 2002: 110). E, em certo sentido, Ricardo Reis parece ser, de facto, o nome próprio dado por Pessoa à tendência muito frequente para fazer coincidir a poesia, ou a arte em geral, com o meio de que os adultos dispõem para voltarem a ser as crianças inocentes que já não são. É o caso, muito especificamente, de um verso da “Saudação a Walt Whitman” de Álvaro de Campos: “o que é o desejo de fazer arte senão o adultismo pra brinquedos?” (AdC+ 179)²⁶⁸ Que a arte equivalha, no adulto, aos brinquedos das crianças é também o que Pessoa parece sugerir na longa divagação com que termina uma carta a Ronald de Carvalho de 29 de Fevereiro de 1915. Dando em comentar as qualidades e os defeitos de um livro do destinatário intitulado *Luz Gloriosa*, Pessoa descreve a imaginação de Ronald de Carvalho como “uma princesa que olha das janelas o luxo longínquo dos tanques” e fantasia uma realidade antiga em que ele e o seu destinatário, ambos crianças, se tinham encontrado e tinham dito “um ao outro em segredo o nosso comum horror à Realidade” (C-I 151). É sobre esse horror que divaga de seguida, explorando a hipótese de assim se terem encontrado:

Tinham-nos tirado os brinquedos, porque nós teimávamos que os soldados de chumbo e os barcos de latão tinham uma realidade mais precisa e esplêndida que os soldados-gente e os barcos que são úteis no mundo. Nós andámos animados longas horas pela quinta. Como nos tinham tirado as coisas onde púnhamos os nossos sonhos, pusemo-nos a falar delas para as ficarmos tendo outra vez. E assim tornaram a nós, em sua plena e esplêndida realidade – que paga de seda para os nossos sacrifícios! –, os soldados de chumbo e os barcos de latão; e através das nossas almas continuaram sendo, para que nós brincássemos com eles. (C-I 151-152)

²⁶⁸ O verso, cuja transcrição de Teresa Rita Lopes adopto, encontra-se no segundo texto do documento BNP 71-8r. Cleonice Berardinelli adopta aquela que parece ser a última lição do verso: “O que é o desejo de fazer arte senão o ser adulto p’ra brinquedos?” (AdC 137).

Privadas dos soldados de chumbo e dos barcos de latão cuja realidade sonhavam, as duas crianças fantasiadas por Pessoa trataram assim de sonhar a presença dos mesmos para que, continuando a brincar com eles, pudessem continuar a sonhar-lhes a realidade²⁶⁹. O artifício mental de falar dos brinquedos levados não é, de resto, diferente em espécie do artifício mental, do qual tinham sido privadas, de imaginá-los tão ou mais reais do que aquilo de que são brinquedos, pois parecem servir ambos para substituir a realidade em vigor: da mesma maneira que os soldados de chumbo e os barcos de latão substituem os soldados e os barcos reais, os brinquedos imaginados substituem os brinquedos reais. Não obstante, existe uma diferença de grau relevante entre os brinquedos reais que lhes levaram e os brinquedos que continuaram a existir “através das nossas almas”. Como se perceberá pela continuação do devaneio, o momento em que os brinquedos foram levados (supõe-se que por adultos impacientes) equivale ao momento em que, forçadas a imaginar a existência dos brinquedos e, por conseguinte, a formar uma ideia abstracta do que antes era concreto, as crianças deixaram propriamente de ser crianças²⁷⁰. Leia-se, pois, o que Pessoa diz de seguida, tendo em conta que esse momento corresponde à cisão fundamental na sequência da qual, tal como expliquei no capítulo 6, Reis se separou da criança que foi:

Foram belas essas horas tristes que vivemos juntos. Nunca tornaremos a ver essas horas, nem esse jardim, nem os nossos soldados e os nossos barcos. Ficou tudo embrulhado no papel de seda da nossa recordação de tudo aquilo. Os soldados – os pobres deles – furam quase o papel com as espingardas eternamente ao ombro. As proas das barcas estão sempre para romper o invólucro. E sem dúvida que todo o sentido do nosso Exílio é este –

²⁶⁹ É exactamente esta privação, e o inconformismo com que se lhe reage, que, num texto dactiloscrito que Rita Patrício analisa detalhadamente (Patrício, 2012: 36-44), caracteriza o homem moderno, descendente de Rousseau, o “primeiro que no mundo moderno tomou consciencia da vida e do isolamento em que cada ser tem de decorrer a sua alma”. Leia-se o princípio do texto: “Todos nós, meu presado confrade, somos discipulos de Rousseau. Todos nós temos no fundo da alma aquella creança indisciplinada que só desejaria ver no mundo um brinquedo muito grande. Desde que que as nossas almas fazem a descoberta que é impossivel examinar por dentro a vida, como se examina o miolo de um boneco, de que é impossivel dar corda ás pessoas e pô-las a tocar pratos toda a vida, para servirem para qualquer cousa – desde que descobrimos que os vapores que andam no mar não levam dentro quem nós queremos mas apenas a gente que lá vae, desde que vemos que ninguem nos faz as vontades, que tudo é regido por leis naturaes, tão implacavelmente certas, – desde que adocemos n’esta reflexão, deixa de ter interesse para nós a vida. Realmente a vida só valeria se fôsse possivel dar-lhe o valor que queremos. Ter de se subordinar aos factos da existencia, ter de estar de acordo com os outros pelo lado de fora dóe tanto, diminue tanto! Mas a alma filha de Rousseau não se subordina. Magoa-se com a vida, mas não a aceita. Brinca com ella ou foge d’ella. Nunca pertence a ella, nem a ama” (BNP 14¹-8). Dada a natureza epistolar do texto, notória no facto de Pessoa se dirigir a um “presado confrade”, não é de excluir, de resto, que seja um esboço (ou uma parte entretanto preterida) da mesma carta de 29 de Fevereiro de 1915 a Ronald de Carvalho. Devo a referência ao texto, e a relação entre o que nele é dito e a carta a Ronald de Carvalho, justamente a Rita Patrício.

²⁷⁰ A diferença entre os brinquedos e a noção abstracta deles surge numa entrada de diário de 25 de Julho de 1907, em inglês (BNP 28-91r e BNP 28-90r): “(...) é o mesmo que me acontecia brincando com soldadinhos de chumbo aos sete e aos catorze anos de idade; no primeiro caso eles eram coisas, no segundo, coisas e brinquedos ao mesmo tempo; todavia, o impulso para brincar com eles persistia, e esse era o estado psíquico real, fundamental” (PIA 52-53).

o terem-nos embrulhado os brinquedos de antes da vida, terem-nos posto na prateleira que está exactamente fora do nosso gesto e do nosso jeito. Haverá uma justiça para as crianças que nós somos? Ser-nos-ão restituídos por mais que cheguem aonde não chegamos, os nossos companheiros de sonho, os soldados e os barcos?... sim, e mesmo nós, porque nós não éramos isto que somos... Éramos duma artificialidade mais divina... Parecíamos estar destinados a coisas menos tristes do que a alma. (C-I 152)

A alusão ao exílio a que estão condenadas as crianças que afinal ainda são deve ser assinalada: tal como Reis se descreve amiúde como um pagão exilado, um adulto é, à luz desta ideia, uma criança exilada. Se, no caso de Reis, esse exílio se justifica pela inadequação da sensibilidade pagã com que nasceu à época moderna, o exílio é aqui motivado pelos brinquedos que, embrulhados “no papel de seda da nossa recordação de tudo aquilo” e postos “na prateleira que está exactamente fora do nosso gesto e do nosso jeito”, jamais podem alcançar. Como no caso de Reis, cujo exílio não impede o comprazimento na ilusão da calma, da liberdade e da felicidade pagãs, também as crianças exiladas a que Pessoa se refere na carta a Ronald de Carvalho podem, de certo modo, reaver os seus brinquedos, e mesmo as crianças que foram, através de uma ilusão. Ainda que a ilusão que consiste em sonhar a presença dos brinquedos concretos não substitua exactamente esses brinquedos, como se percebe pela decepção manifestada no final do passo citado, é algo minimamente satisfatório; ainda que tais crianças não sejam já de uma artificialidade tão divina quanto antes e, ao contrário do que então parecia, não estejam afinal destinadas senão à tristeza da alma, a artificialidade da alma que lhes resta é já qualquer coisa.

As crianças exiladas e tristes que Pessoa descreve, e que fará coincidir, no final da carta, com os poetas que ele e o destinatário alegadamente são, equivalem assim em larga medida às “creanças adultas” (RR 98) que Reis recomenda a Lydia que sejam, na ode “Vem sentar-te commigo, Lydia, á beira do rio” (BNP 51-12r). O que justifica o oxímoro na expressão de Reis é, pois, tanto a tristeza que advém de um adulto já não ser uma criança como a necessidade de continuar a sê-lo. Uma vez que o artifício da alma que permite a estas crianças exiladas fingir a presença dos brinquedos que já não podem voltar a ter, e que é triste na medida em que é menos divina do que o artifício que veio substituir, é análoga à filosofia prática de índole epicurista de Reis, cuja tristeza decorre precisamente do facto de, já não podendo ser a criança que em tempos foi (um pagão numa época pagã), poder apenas comprazer-se na ilusão de que ainda pode voltar a sê-lo, a atitude filosófica que orienta toda a poesia de Reis equivale ao mesmo “adultismo pra brinquedos” (AdC+ 179) de que Campos fala.

Como Pessoa explica no final da carta a Ronald de Carvalho, esclarecendo a fantasia, os dois foram crianças felizes “quando o Mundo não tinha criado ainda a necessidade de ter sido criado por Deus” e ficaram os poetas tristes que agora são: “ficou-nos a alma, como um exílio inevitável, e nós escrevemos versos para nos lembrarmos de que fomos”. Algumas linhas

antes, porém, Pessoa sublinhara a natureza trágica desta inevitabilidade: “a tragédia foi esta, mas não houve dramaturgo que a escrevesse...” (C-I 153). Assumindo o papel desse dramaturgo em falta, Pessoa dedicar-se-ia a essa tragédia ao escrever a obra heteronímica²⁷¹. Se bem que a “partida ao Sá-Carneiro” (C-II 342) que, segundo o que Pessoa diz a Casais Monteiro, esteve na origem da obra heteronímica pressupõe, desde logo, uma prática de criança²⁷², é na relação entre Reis e Caeiro, tal como a tenho estado a tentar expor, que me parece verificar-se a inevitabilidade de um exílio que consiste em não termos senão uma alma cuja principal qualidade é possibilitar que escrevamos versos para nos recordarmos das crianças que fomos. Em certa medida, Reis mais não é do que o adulto que, por lhe terem tirado os brinquedos em criança, se compraz na ilusão da presença deles, e os versos que escreve servem para se lembrar da “creança que brincava” (AC 81) que o próprio Caeiro diz ter sido toda a vida²⁷³. Em cada uma das suas odes, Reis não só assume o papel do avô no

²⁷¹ Este exemplo de engenho aguçado pela necessidade é, aliás, análogo àquele que surge no início da quinta cena do quinto acto de *Richard II* de Shakespeare, num monólogo do antigo rei, agora deposto e confinado à clausura. Lamentando a impossibilidade de tornar a sua prisão comparável ao mundo, dada a solidão em que se encontra, Richard determina fazer da sua imaginação uma forja (“I have been studying how I may compare / this prison where I live unto the world, / and for because the world is populous / and here is not a creature but myself, / I cannot do it. Yet I’ll hammer’t out”) ou uma incubadora capaz gerar os mais diversos pensamentos: “My brain I’ll prove the female to my soul, / my soul the father, and these two beget / a generation of still-breeding thoughts; / and these same thoughts people this little world / in humours like the people of this world”. Esta forma de brincar aos mundos, criando pensamentos com os quais pudesse conviver, permite-lhe fingir ser muitas pessoas numa só: “Thus play I in one person many people” (*Ric.*, V.v.1-41). A deposição e o enclausuramento de Richard são os equivalentes do exílio a que as crianças de que Pessoa dá conta na carta a Ronald de Carvalho estão condenadas e, já agora, do exílio de Reis. Sem acesso ao mundo populoso de antes, o equivalente aos brinquedos das crianças ou ao paganismo de Reis, resta a Richard simular a sua companhia.

²⁷² A importância da brincadeira, na concepção da heteronímia, é salientada, por exemplo, por Abel Barros Baptista: “há, assim, uma origem fendida para a heteronímia: a da brincadeira e a do êxtase, a do poeta brincalhão que fabrica e a do poeta inspirado que veicula, a do menino que prega partidas aos colegas e a do visionário que recebe em casa a visita do mestre, a do mestre que se impõe e a dos discípulos que reagem à imposição... Arte e entusiasmo, brincadeira e êxtase, ensino e aprendizagem, inextricáveis até quando uma reclama corrigir a outra – a própria poesia, ‘em qualquer espécie de realidade’, é sempre uma partida de espécie complicada” (Baptista, 2008: 119). Essa importância é também observada por Miguel Tamen, ao mostrar que, na descrição que Pessoa faz da génese dos seus heterónimos, na carta a Casais Monteiro, as causas orgânicas para a concepção da heteronímia são sistematicamente perturbadas por causas mais mundanas: “Alberto Caeiro aparece primeiro porque, diz Pessoa, ‘lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro’. E, ‘aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos’. Não é importante que a primeira tentativa de inventar Alberto Caeiro tenha falhado para ser substituída pela descrição épica do dia 8 de Março de 1914, que pode ser ligada às explicações orgânicas já referidas. O que é importante é que, mesmo que a ‘partida’ não resulte, faça parte da história do aparecimento do heterónimo” (Tamen, 2002b: 91).

²⁷³ Caeiro di-lo na terceira estrofe de um dos *Poemas Inconjuntos*, datado de 7 de Novembro de 1915 e publicado mais tarde no número 5 da revista *Athena* (BNP 67-51; ATH 202-203): “Se eu morrer muito novo, oiçam isto: / nunca fui senão uma creança que brincava” (AC 81). Este não é, de resto, o único poema em que Caeiro se descreve como uma criança. Querendo descrever a sua morte futura com o máximo de indiferença, num poema escrito no dia seguinte e igualmente publicado no número 5 da *Athena*, Caeiro diz: “um dia deu-me o somno como a qualquer creança” (AC 85). E, noutra descrição sumária da sua vida, diz num dístico isolado: “Como uma creança antes de a ensinarem a ser grande, / sou verdadeiro e leal ao que vejo e ouço” (AC 106).

poema ortónimo “O Avô e o Neto”²⁷⁴, recordando uma idade na qual se entretinha despreocupadamente com brinquedos como o faz o neto que observa, como encoraja a que nos comportemos sempre como o neto.

Se Reis e Caeiro correspondem ao avô e ao neto do poema, como proponho, a diferença de idades do par amoroso é significativa. Ora, como K. J. Dover explica, a diferença entre a actividade corporal dos dois parceiros numa relação homossexual na Grécia Antiga implica também que o *erastes*, o parceiro a quem compete buscar o amor do jovem, seja tendencialmente mais velho do que o *eromenos*, o parceiro passivo. Assim é porque, como Dover argumenta, as relações homossexuais (e as heterossexuais também) eram essencialmente um produto da “procura dos cidadãos de estatuto inferior encetada pelos de estatuto superior” (Dover, 1980: 84). Significa isto que as qualidades apreciadas num *eromenos* coincidiam com as qualidades que as pessoas desse estatuto superior (tendencialmente, homens adultos) aprovavam nos de estatuto inferior (mulheres e jovens rapazes). Se Reis é o velho enamorado e Caeiro é o jovem rapaz que amou e perdeu, o homoerotismo que define a relação dos dois, como aliás o argumento de Dover leva a concluir a respeito da homossexualidade grega em geral, pressupõe igualmente a pederastia. Que assim seja permite pensá-la quer à semelhança da relação entre Shakespeare e o rapaz a quem dirige os seus sonetos, quer evidentemente à semelhança da relação entre o imperador Adriano e Antínoo, no longo poema em inglês que Pessoa publicou em 1918 (em folheto e juntamente com *35 Sonnets*) e posteriormente em 1921 (integrado em *English Poems I-II* e publicado na *Olisipo*), mas cuja primeira versão terá sido escrita em 1915, precisamente o ano que haveria de estipular como o ano da morte de Alberto Caeiro²⁷⁵.

Não creio que tenha alguma vez sido notado que a estrutura dramática de *Antinous* assenta em dois momentos, ou actos, muito distintos. Essa distinção resulta essencialmente de uma mudança de estado de espírito de Adriano, que, sensivelmente a meio do poema, deixa de prantear a morte do rapaz cujo cadáver tem diante de si para passar a planear a posteridade dele e do amor que os unia. Como mostrarei de imediato, esses estados de espírito tão distintos não implicam, porém, dois pontos de vista distintos sobre o mesmo assunto: a decisão de se tornar o estatuário de Antínoo é o resultado directo da principal consequência da perda do rapaz, a de ter ficado sem o parceiro sexual. De um modo cru,

²⁷⁴ Leia-se o poema “O Avô e o Neto”, datado de 1926: “Ao ver o neto a brincar, / diz o avô, entristecido: / ‘Ah, quem me dera voltar / a estar assim entretido! // ‘Quem me dera o tempo quando / castelos assim fazia, / e que os deixava ficando / às vezes p’ra o outro dia; // ‘E toda a tristeza minha / era, ao acordar p’ra vê-lo, / ver que a criada já tinha / arrumado o meu castelo’. // Mas o neto não o ouve / porque está preocupado / com um engano que houve / no portão para o soldado. // E, enquanto o avô cisma, e triste / lembra a infância que lá vai, / já mais uma casa existe / ou mais um castelo cai; // e o neto, olhando afinal / e vendo o avô a chorar, / diz, ‘Caiu, mas não faz mal: / torna-se já a arranjar” (O-II 257-258).

²⁷⁵ Além de *Antinous*, há na produção em inglês desse ano pelo menos quatro poemas de índole explicitamente homoerótica (PII+ 62-64; PII+ 90; PII+ 72-74; PII+ 74-76).

Adriano consagrar-se-á às sucessivas erecções futuras por já não poder consagrar-se às erecções passadas, as quais recorda privilegiadamente na primeira parte do poema. Não é, aliás, outro o tópico dessa primeira parte: Adriano não lamenta simplesmente a morte de Antínoo; lamenta em particular a impossibilidade de repetir as práticas sexuais do passado. Como Jorge de Sena observa, corrigindo a leitura conservadora de João Gaspar Simões, de acordo com a qual o erotismo de *Antinous* denotaria “uma serena e bela *abstracção*” (JGS 452), as alusões eróticas no poema são tão concretas quanto explícitas: “além do dramatismo emprestado à desesperada frustração erótico-sexual de Adriano ante o cadáver do amante (não são cenas de ternura e paixão as que ele evoca, mas as habilidades sexuais do favorito), as evocações são bem pouco ‘abstractas’” (Sena, 2000: 290).

A cena de masturbação a que aludi no final do capítulo 4 está, por isso, longe de ser exemplo único dessa explicitação sexual. Logo na quarta estrofe, o imperador começa por recordar, de forma até algo singela, a beleza física do jovem, (“O hands that once had clasped Hadrian’s warm hands, / whose cold now found them cold! / O hair bound erstwhile with the pressing bands! / O eyes half-diffidently bold! / O bare female male-body such as a god’s likeness to humanity!”), mas depressa direcciona as recordações para as proezas sexuais de que era capaz, muito concretamente com os lábios (“O lips whose opening redness erst could touch / lust’s seats with a live art’s variety!”), com os dedos (“O fingers skilled in things not to be told!”), e com a língua (“O tongue which, counter-tongued, made the blood bold!”). O que Adriano realmente lamenta, percebe-se assim, é o fim dos prazeres sexuais que aquele rapaz era capaz de lhe propiciar: “O complete regency of lust throned on / raged consciousness’s spilled suspension! / These things are things that now must be no more” (PI-I 41). O mesmo acontece na sexta estrofe, quer no momento de sugerir que beijar-lhe delicadamente os mamilos não o devolve à vida (“No careful kisses on that nipped point / covering his heart-beats’ silent place restore / his life again to ope his eyes and feel her / presence along his veins Love’s fortress hold”), quer no momento de notar a excitação sexual que já não promove (“No warmth of his another’s warmth demands”), quer ainda, e de modo flagrante, na postura passiva que não mais adoptará, e com a qual, unindo as mãos atrás da cabeça, se entregava totalmente ao parceiro: “Now will his hands behind his head no more / linked, in that posture giving all but hands, / on the projected body hands implore” (PI-I 42).

As lembranças eróticas de Adriano são apenas interrompidas, na primeira metade do poema, pelas repetidas descrições da cena. Assim, depois de uma pequena estrofe que consiste em reiterar a imobilidade de Adriano diante do corpo do amado, enquanto continua a chover, e a irreversibilidade da morte de Antínoo, logo ressurgem, na oitava estrofe, a lembrança dos prazeres eróticos que não voltaria a ter: “Now are thy nights widowed of love and kisses; / now are thy days robbed of the night’s awaiting; / now have thy lips no purpose for thy blisses, / left but to speak the name that Death is mating / with solitude and sorrow

and affright” (PI-I 42). A ideia de que os lábios de Adriano já não têm um propósito carnal, devendo, por isso, servir apenas para invocar tristemente o nome de Antínoo, é aliás sintomática daquilo que liga as duas partes do poema: a tentativa de imortalização de Antínoo (seja pela invocação sistemática do seu nome, seja pela produção em série de representações em mármore do seu corpo) é um sucedâneo da união carnal findada no momento da sua morte.

As alusões sexuais vão sendo, de resto, progressivamente mais explícitas. Na nona estrofe, a cena sofre uma ligeira alteração. Com o cessar da chuva lá fora, Adriano reergue a cabeça e dirige o olhar para o corpo desnudo de Antínoo (“To hear that the rain ceases lift thy head, / and thy raised glance take to the lovely boy. / Naked he lies upon that memoried bed; / by thine own hand he lies uncoverèd”). A nudez disposta naquela cama de tantas memórias faz com que Adriano recorde, muito especificamente, a excitação sexual que o rapaz era capaz de motivar: “There was he wont thy dangling sense to cloy, / and uncloy with more cloying, and annoy / with newer uncloying till thy senses bled” (PI-I 42). A referência ainda não muito explícita ao órgão sexual de Adriano, aqui designado como um “sentido pendente” de cuja saciação Antínoo se encarregava, é tornada clara na estrofe seguinte: “His hand and mouth knew games to reinstal / desire that thy worn spine was hurt to follow”. A habilidade com que a mão e a boca de Antínoo estimulavam o desejo que a “espinha desgastada” de Adriano não procurava era tal que, mesmo quando pareciam exauridas todas as suas forças, conseguia despertar novas sensações: “Sometimes it seemed to thee that all was hollow / in sense in each new straining of sucked lust. / Then still new turns of toying would he cal / to thy nerves’ flesh, and thou wouldst tremble and fall / back on thy cushions with thy mind’s sense hushed” (PI-I 43).

É no seguimento destas recordações puramente carnis que, na décima segunda estrofe, ocorre a cena de masturbação a que me reporteí atrás. O apetite sexual readquirido pela lembrança de práticas passadas faz com que Adriano se masturbe enquanto imagina Antínoo a erguer-se da cama e a vir ter com ele, para acariciá-lo, e com que, logo a seguir, não resista a percorrer o cadáver com os lábios até os fixar nos dele: “He runs his cold lips all the body over. / (...) Then his lips cease on the other lips’ cold sloth”. Percebe-se que a excitação sexual de Adriano provocara uma suspensão momentânea da sua razão porque a décima quarta estrofe mostra o imperador a tomar conhecimento do estado inanimado de Antínoo: “Ah, there the wanting breath reminds his lips / that from beyond the gods hath moved a mist / between him and this boy” (PI-I 43). A imaginação de Adriano, certamente fortalecida pelo grau de excitação a que chegara, leva-o a tomar o cadáver de Antínoo pelo seu corpo vivo, e só a expectativa gorada de sentir a respiração do amado nos seus lábios o faz perceber a neblina intransponível que os separa agora. Que esse reconhecimento se efective através do sentido do tacto, num poema em que o erotismo é profundamente tátil,

não é, de resto, acidental. Apesar de a respiração de Antínoo não se fazer sentir nos lábios de Adriano, a incredulidade persiste, e o imperador apalpa o corpo do amado em busca de qualquer sinal vital: “His finger-tips, / still idly searching o’er the body, list / for some flesh-response to their waking mood. / But their love-question is not understood: / the god is dead whose cult was to be kissed!” (PI-I 43-44). À exceção do aspecto divino a que é assemelhado o corpo simultaneamente masculino e feminino de Antínoo logo na quarta estrofe do poema (“O bare female male-body such / as a god’s likeness to humanity” [PI-I 41]), é esta a primeira alusão àquilo que será decisivo na segunda metade do poema: a natureza divina do rapaz. Antes, porém, de se decidir pela sublimação da actividade sexual que não mais se repetirá (o que acontecerá apenas sete estrofes mais à frente), o imperador suplicará aos deuses pela devolução daquele deus morto cujo culto era ser beijado e recordará, de forma ainda mais explícita do que antes, as actividades sexuais favoritas do par de amantes. É o caso, por exemplo, da décima sétima estrofe:

He was a kitten playing with lust, playing
 with his own and with Hadrian’s, sometimes one
 and sometimes two, now linking, now undone;
 now leaving lust, now lust’s high lusts delaying;
 now eyeing lust not wide, but from askance
 jumping round on lust’s half unexpectance;
 now softly gripping, then with fury holding,
 now playfully playing, now seriously, now lying
 by th’ side of lust looking at it, now spying
 which way to take lust in his lust’s withholding. (PI-I 44)

A repetição exaustiva do substantivo “lust” nesta estrofe não é inocente: ainda que seja amplamente usado, no sentido mais normal de “desejo sexual”, ao longo do poema, significa aqui, muito especificamente, e por uma torção metonímica, o órgão sexual masculino²⁷⁶. Antínoo é, portanto, comparado a um pequeno gato e lembrado a brincar com o pénis de Adriano e com o seu próprio, e a divertir-se infantilmente enquanto o faz. Apesar da infantilidade das actividades sexuais a que esta estrofe dá expressão, não é de desconsiderar, contudo, a impetuosidade e a seriedade com a qual, por vezes, alterna. Essa mesma

²⁷⁶ Trata-se da mesma estratégia retórica que Shakespeare usa, por exemplo, nos sonetos 135 e 136, servindo-se da palavra “will” quer para designar o seu nome, quer o desejo sexual em geral, quer ainda os órgãos sexuais masculinos e femininos. Leia-se, como exemplo, o soneto 135: “Whoever hath her wish, thou hast thy Will, / and Will to boot, and Will in overplus; / more than enough am I, that vex thee still, / to thy sweet will making addition thus. / Wilt thou, whose will is large and spacious, / not once vouchsafe to hide my will in thine? / Shall will in others seem right gracious, / and in my will no fair acceptance shine? / The sea, all water, yet receives rain still, / and in abundance addeth to his store; / so though, being rich in Will, add to thy Will / one will of mine, to maky thy large Will more: / let no unkind, no fair beseechers kill; / think all but one, and me in that one Will” (*Son.*, 135).

versatilidade contamina a estrofe seguinte, a qual dá conta justamente da transferência de papéis entre os dois amantes, e Antínoo assume ora uma postura passiva, ora uma postura activa: “Now were his arms dead leaves, now iron bands; / now were his lips cups, now things that sip; / now were his eyes too closed and now too looking; / now were his uncontinuing frenzy working; / now were his arts a feather and now a whip” (PI-I 44). Esta alternância de papéis tem repercussões, na estrofe seguinte, na descrição das brincadeiras favoritas dos dois. Conferindo à sexualidade um carácter religioso, Antínoo representava um papel divino qualquer, umas vezes feminino e outras vezes masculino, umas vezes subjugando-se a Adriano e outras vezes subjugando-o:

That love they lived as a religion
Offered to gods that come themselves to men.
Sometimes he was adorned or made to don
Half-vestures, then in statued nudity
Did imitate some god that seems to be
By marble’s accurate virtue men’s again.
Now was he Venus, white out of the seas;
And now was he Apollo, young and golden;
Now as Jove sate he in mock judgment over
The presence at his feet of his slaved lover;
Now was he an acted rite, by one beholden,
In ever-repositioned mysteries. (PI-I 45)

Que as recordações eróticas que imediatamente antecedem o momento fulcral do poema, a partir do qual o imperador perceberá de que forma elas podem ser preservadas, realcem deste modo tão flagrante o aspecto lúdico da intimidade entre os dois amantes é tudo menos fortuito. O verdadeiro assunto da primeira metade do poema é o brinquedo que Adriano perdeu. Antínoo é o soldado de chumbo, ou o barco de latão, nos termos da carta a Ronald de Carvalho (a qual é, aliás, contemporânea do poema), cuja ausência condena ao exílio aquele que com ele brincava antes de o levarem. A tragédia em que isso consiste é, aliás, observada praticamente no início de *Antinous*, no momento de posicionar o amor de Adriano num palco universal: “His love is on a universal stage; / a thousand unborn eyes weep with his misery” (PI-I 41). E, tal como expliquei a respeito da tragédia referente às crianças exiladas da carta, a qual é de certo modo mitigada pelos versos através dos quais se lembram das crianças felizes que foram, cabe a Adriano mitigar a sua. É dessa possibilidade que se apercebe de seguida. E, como no caso das crianças fingindo a presença dos brinquedos, erigir estátuas a um amado morto não é senão uma forma de “adultismo pra brinquedos” (AdC+ 179). A relação entre o brinquedo erótico que Adriano perdeu e o

erotismo adulto em que consiste a erecção de estátuas através das quais pode conferir imortalidade a esse brinquedo será tornada evidente, de resto, nos dois primeiros versos da vigésima oitava estrofe: “Thy death has given me a higher lust – / a flesh-lust raging for eternity” (PI-I 47). A luxúria antiga dá assim lugar a uma luxúria superior, a um desejo carnal pela eternidade.

A vigésima estrofe, a última daquilo que considero ser a primeira metade do poema, começa por estabelecer uma distinção rigorosa entre o que Antínoo era e o que é agora (“Now he is something anyone can be. / O stark negation of the thing it is!”), salientando assim a ausência actual por contraste com a presença antiga, e termina com a sugestão de que a única forma de tê-lo presente, dada essa ausência irremediável, é invocando a sua imagem, mero simulacro da forma original, através de um golpe imaginativo: “And now calls on his name and bids him come, / and now is smiling at his imaged coming / that is i’th’ heart like faces in the gloaming - / mere shining shadows of the forms they had” (PI-I 45). Ficando reduzido ao mesmo artifício da alma a que as crianças exiladas da carta a Ronald de Carvalho ficam, não resta a Adriano senão contentar-se com simulacros de Antínoo. É nessas circunstâncias que se dá o êxtase com que principia a segunda metade do poema. Ao mesmo tempo que a chuva regressa, o imperador como que sai do seu corpo, observa o quarto de um ponto de vista exterior (“Suddenly did the Emperor suppose / he saw this room and all in it from far”), vê a cama, o rapaz e a sua própria figura (“He saw the couch, the boy, and his own frame / cast down against the couch”) e torna-se uma presença mais clara para si mesmo: “(...) and he became / a clearer presence to himself”. É, de resto, importante que o momento em que a consciência de Adriano desperta seja dado por este género de desdobramento, pois aquilo que dirá de seguida tem como destinatário exclusivo a sua própria alma apavorada: “(...) and said / these words unuttered, save to his soul’s dread” (PI-I 45). Leia-se, então, o que começa por dizer:

‘I shall build thee a statue that will be
to the continued future evidence
of my love and thy beauty and the sense
that beauty giveth of divinity.
Though death with subtle uncovering hands remove
The apparel of life and empire from our love,
Yet its nude statue, that thou dost inspire,
All future times, whether they will’t or not,
Shall, like a gift a forcing god hath brought,
Inevitably inherit. (PI-I 45-46)

É aqui que a “unidade dual” (PI-I 50) de Antínoo e Adriano começa a ser definida. Se o imperador tem como destinatário a sua própria alma, dirigindo-se-lhe de um ponto de vista exterior, os pronomes de segunda pessoa, alusivos à pessoa representada pela estátua que promete erigir, referem-se tanto a Antínoo como à alma à qual fala: a pessoa a quem se dirige é aquela pessoa compósita que vê ao sair do seu corpo, o rapaz morto na cama unido ao imperador cabisbaixo a seu lado. Assinala-o, por exemplo, o facto de a estátua servir de evidência futura quer do amor de Adriano, quer da beleza de Antínoo, como é sugerido no segundo e no terceiro versos. Ao morrer, Antínoo passa assim a coincidir com a parte mais divina de Adriano, e é essa parte divina de si, na qual ele e o seu favorito são um só, que a estátua que promete erguer, e a qual será inevitavelmente herdada pelo futuro, pretende representar. Tal estátua não é, por isso, apenas uma forma de perpetuar a memória da pessoa que nela é representada; é antes o lado terreno da natureza divina que essa pessoa tem agora. Isso é especialmente evidente a partir da vigésima nona estrofe: “Love, love, my love! thou art already a god. / (...) Ay, what I wish thee to be thou art now / already. Already on Olympic ground / thou walkest and art perfect, yet art thou, / for thou needst no excess of thee to don / perfect to be, being perfection” (PI-I 47). Como se percebe, Adriano compreende que aquilo que deseja, a divinização de Antínoo através do mármore, é já o que ele é no Olimpo. Ao morrer, o jovem rapaz transformara-se num dos deuses cuja nudez marmórea costumava imitar em vida (“then in statued nudity / did imitate some god that seems to be / by marble’s accurate virtue men’s again” [PI-I 45]), e é dessa nova condição divina, não da antiga forma humana, que a estátua que pretende erigir será um exemplar. A erecção da estátua de Antínoo não é, deste ponto de vista, apenas uma forma de Adriano sublimar o seu desejo sexual. Mais do que isso, é a face divina da união carnal dos dois amantes de cujos jogos sexuais antigos (durante os quais Antínoo só poderia ser um deus por imitação) eram a face mundana.

Se os quatro versos da trigésima primeira estrofe dão conta da continuidade entre a existência mundana de Antínoo e a sua nova existência no Olimpo (“My love, my love, my god-love! Let me kiss / on thy cold lips thy hot lips now immortal, / greeting thee at Death’s portal’s happiness, / for to the gods Death’s portal is Life’s portal”), os primeiros versos da estrofe seguinte deixam claro que essa continuidade depende do amor de Adriano: “Were no Olympus yet for thee, my love / would make thee one, where thou sole god mightst prove, / and I thy sole adorer, glad to be / thy sole adorer through infinity” (PI-I 47). Se é o amor de Adriano que é capaz de fabricar um Olimpo no qual Antínoo seja o único deus, e se é por ele que pode garantir-lhe a adoração eterna, o que é digno de divinização e de culto não é propriamente o rapaz, enquanto criatura agora morta, mas o rapaz enquanto objecto desse amor. Mais uma vez, o deus que Antínoo é agora resulta da aliança carnal entre o defunto e o imperador. É esse o argumento da trigésima terceira estrofe:

'But this is true and mine own art: the god
 thou art now is a body made by me,
 for, if thou art now flesh reality
 beyond where men age and night cometh still,
 'tis to my love's great making power thou owest
 that life thou on thy memory bestowest
 and mak'st it carnal. Had my love not held
 an empire of my mighty legioned will,
 thou to gods' consort hadst not been compelled. (PI-I 48)

A divindade de Antínoo é assim, de certo modo, fabricada por Adriano, e não seria possível sem o amor dele. Tal como sugeri a respeito da relação entre Caeiro e Reis no capítulo 6, o deus que Antínoo passa a ser parece corresponder à substância de que Adriano é os atributos, a alma que cabe a Adriano materializar corporalmente. Antes de se afogar, Antínoo equivalia exactamente ao corpo desalmado, ao corpo no qual a alma, no fundo, “é a mesma cousa que o corpo” (AC 103), aquilo que sugeri que Caeiro era antes de morrer. A semelhança de Antínoo com Caeiro é, de resto, iniludível. A brancura enfatizada sobretudo na descrição física que Campos faz do mestre aparece, em *Antinous*, logo na sétima estrofe, quando se sugere que a roubou a Apolo: “Now is Apollo sad because the stealer / of his white body is for ever cold” (PI-I 42). O cabelo louro aparece, por sua vez, e de novo a par da sua brancura, no momento de Adriano suplicar aos deuses pela devolução do rapaz: “this boy and his white body and golden hair” (PI-I 44). A divinização da sua figura humana, tão importante nas descrições de Caeiro feitas por Reis, por exemplo, e flagrante na descrição do Menino Jesus que desce à Terra para ensinar Caeiro a ver, no poema VIII d’*O Guardador de Rebanhos* (“e a criança tam humana que é divina” [AC 40]), e que de certo modo coincide com o que o próprio Caeiro será para os seus discípulos, é observada logo à quarta estrofe, como corolário das características simultaneamente masculinas e femininas do corpo de Antínoo: “O bare female male-body such / as a god’s likeness to humanity!” (PI-I 41).

Mesmo a inocência e a felicidade de Antínoo, sugeridas por exemplo no momento de compará-lo a um pequeno gato que brinca exactamente como aquele a quem Pessoa inveja a sorte no conhecido poema “Gato que brincas na rua”²⁷⁷, são qualidades constitutivas de Caeiro. O poema ortónimo de Janeiro de 1931 funciona, aliás, como inesperado elo de ligação entre Antínoo e Caeiro: ainda que o gato do poema ortónimo brinque concretamente na rua, e não na cama e com órgãos sexuais próprios e alheios, como o faz o gato que Antínoo é (“he

²⁷⁷ “Gato que brincas na rua / como se fosse na cama, / invejo a sorte que é tua / porque nem sorte se chama. // Bom servo das leias fatais / que regem pedras e gentes, / que tens instintos gerais / e sentes só o que sentes, // és feliz porque és assim, / todo o nada que és é teu. / Eu vejo-me e estou sem mim, / conheço-me e não sou eu” (O-III 14-15).

was a kitten playing with lust, playing / with his own and with Hadrian's" [PI-I 44]), na verdade brinca na rua "como se fosse na cama", como se lê no segundo verso. Os dois gatos, o que brinca na cama e o que brinca na rua como se brincasse na cama, fazem parte de um conjunto de entidades que, na poesia de Pessoa, são elogiadas precisamente pela inocência e pela felicidade que advêm de não pensarem ou de não terem consciência de si mesmas (note-se que a felicidade do gato do poema depende, em rigor, de só ter "instintos gerais" e de "sent[ir] só o que sente" [O-III 15]), entre as quais se destacariam a ceifeira de "Ela canta, pobre ceifeira" ou o Esteves sem metafísica da "Tabacaria", e das quais o arquétipo é, obviamente, Alberto Caeiro. Ao invejar o "nada" que o gato é, e ao distinguir-se dele por se ver a si próprio, o poeta coloca-se em relação ao gato exactamente como Adriano se coloca em relação a Antínoo e, já agora, como Reis se coloca em relação a Caeiro. Os dois últimos versos do poema ortónimo ("eu vejo-me e estou sem mim, / conheço-me e não sou eu") são, aliás, uma descrição perfeita do momento do êxtase de Adriano a que me referi anteriormente e com o qual começa a segunda parte de *Antinous*: ver-se e estar sem si é exactamente o que acontece a Adriano quando sai do seu corpo e vê quer a sua figura prostrada contra a cama, quer aquela parte de si sem a qual ficou, que é Antínoo ("he saw the couch, the boy, and his own frame / cast down against the couch" [PI-I 45]); e conhecer-se e não se ser é, por sua vez, a expressão da dualidade irredimível que resulta dessa visão extasiada.

O cabelo louro, a brancura da pele (quase sempre comparável à brancura do mármore de uma estátua representativa do corpo desnudo de um deus), as formas divinas do corpo, a juventude eterna e a beleza que a ela se associa, a inocência, a ingenuidade, a inconsciência e a felicidade constitutivas, a fatalidade da morte precoce, tudo aquilo que, em suma, Antínoo e Caeiro partilham, são características distintivas de qualquer *eromenos*. Antínoo é, aliás, comparado a dois dos principais *eromenoi* da mitologia clássica: é comparado a Adónis no momento em que Vénus, comiserando-se de Adriano, decide emprestar ao imperador a antiga dor causada pela morte do seu amado ("Venus herself, that was Adonis' lover, / seeing him, that newly lived, now dead again, / lends her old grief's renewal to be blent / with Hadrian's pain" [PI-I 42]), e é comparado a Ganimedes quando Adriano, dirigindo-se a Júpiter no final da sua súplica, conjectura que o pai dos deuses lhe levou o rapaz precisamente para substituir o anterior favorito ("Maybe thy better Ganymede thou feel'st / that he should be, and out of jealous care / from Hadrian's arms to thine his beauty steal'st" [PI-I 44]). Ao conceber Caeiro à imagem de Antínoo, ou à imagem de qualquer outro *eromenos*, Pessoa não poderia deixar de conceber-lhe o respectivo Adriano: o *eromenos* só é *eromenos* em relação ao *erastes* correspondente.

Embora o meu argumento consista em fazer corresponder o *erastes* de Alberto Caeiro a Ricardo Reis, como fui tornando claro, Reis existe somente enquanto *erastes* póstumo. O

paralelismo com Adriano não é, por isso, perfeito, na medida em que Reis é apenas o que Adriano é a partir do afogamento de Antínoo. É possível, porém, que esta diferença seja absolutamente irrelevante. Isto porque, em larga medida, o que Adriano era antes de Antínoo morrer esgotava-se no amor que lhe tinha (como o comprova o facto de as descrições dos hábitos passados dos dois amantes se cingirem às práticas sexuais a que os dois se entregavam e à união carnal por elas sugerida), e esse amor não só o unia ao rapaz como coincidia em absoluto com o corpo amado do rapaz. É isso que é explicitado no início da trigésima quarta estrofe: “My love that found thee, when it found thee did / but find its own true body and exact look”. Que Antínoo coincida aqui com o verdadeiro corpo, ou com o aspecto exacto, do amor de Adriano, e não com a sua alma, não contradiz o meu argumento, na medida em que é apenas com a morte de Antínoo, e com a cisão que essa morte provoca, que o rapaz passa a equivaler à alma do imperador. Antes de morrer, Antínoo coincidia, de facto, com o corpo amado por Adriano, e é a aliança entre esse corpo e esse amor que ficará preservada postumamente no mármore em cima da coluna: “Therefore when now thy memory I bid / become a god where gods are, I but move to death’s high column’s top the shape it took / and set it there for vision of all love” (PI-I 48).

A dualidade contida na estátua de Antínoo é, na parte final do poema, abertamente declarada. Servindo para corrigir a separação física dos dois amantes, um deles o mais recente dos deuses no Olimpo e outro o construtor da imortalidade terrena do primeiro (“be thou there / the latest god, (...) / while I on earth do make / a statue for thy deathlessness’ seen sake”), a estátua tem uma pretensão unificadora: “One side of that is thou, as gods see thee / now, and the other, here, thy memory” (PI-I 48). Ao unificar o deus que Antínoo passou a ser com a memória que deixou em Adriano, a estátua não representa, como fui defendendo, o defunto, mas o amor que o liga àquele que lhe sobreviveu: “All that thou art now is thyself and I. / Our dual presence has its unity / in that perfection of body which my love, / by loving it, became, (...)” (PI-I 49). Agora que morreu, Antínoo pode apenas continuar a existir enquanto parte de Adriano. É por isso que tudo o que ele é agora é ele-próprio e o imperador, unificados no corpo perfeito de Antínoo em que o amor de Adriano, ao amá-lo, encarnou. É esse corpo dual, Antínoo encarnado por Adriano, que constitui o molde da estátua cuja erecção é prometida. Não é, portanto, surpreendente que o imperador se refira paradoxalmente a ela, mais à frente, como a “tua estátua de nós” (“thy statue of us” [PI-I 49]).

As duas partes de *Antinous*, tais como as expus, distinguem assim dois tipos de relação entre o rapaz e o imperador. A primeira parte, anterior à morte de Antínoo na medida em que consiste em remissões constantes para as aventuras sexuais do passado, apresenta Adriano entretido com o seu brinquedo predilecto (para voltar aos termos da carta a Ronald de Carvalho). A presença corpórea do rapaz, a cópula que constantemente concretiza com o

imperador e, inclusivamente, o reduzido protagonismo erótico de Adriano, nas diversas actividades sexuais a que se entregam, permitem estipular a unidade corporal e concreta entre Antínoo e Adriano. Em certa medida, Adriano existia apenas no corpo de Antínoo. Não tendo existência externa a esse corpo, não tendo propriamente identidade exterior à identidade corpórea dentro da qual se encontrava, tinha uma existência una: ele e Antínoo eram, num sentido preciso, um só. Essa unidade é quebrada com a morte de Antínoo. A segunda parte do poema, posterior ao afogamento, apresenta Adriano a tentar convencer-se de que se entreterá daí em diante a construir simulacros não apenas do brinquedo que perdeu, mas do entretenimento que esse brinquedo lhe propiciava. A actividade de estatuário a que Adriano se dedicará é uma forma de tentar recuperar o brinquedo que Antínoo era, mas também a unidade que estabelecia com ele. Apesar de remetido ao exílio da dualidade (no sentido em que passa a estar longe da unidade com que se entretinha), Adriano pode simular a unidade antiga.

Estes dois tipos de unidade (a unidade genuína, coincidente com o corpo de Antínoo, e a unidade artificial assegurada pela unificação de uma entidade divina com o seu equivalente material numa estátua) correspondem respectivamente àquilo que Caeiro é e àquilo que Reis procura lograr em cada uma das suas odes. A obra de Reis é uma tentativa constante de erigir a estátua onde a sua “presença dual” (Reis é, como expliquei atrás, o que Caeiro era mais a consciência disso) tenha a sua unidade. Toda a produção artística, e todo o “adultismo pra brinquedos” (AdC+ 179) em que ela afinal consiste, tem por finalidade, portanto, uma cópula entre o artista e qualquer coisa que perdeu. Numa carta de 1928 que não terá chegado a enviar a Teixeira de Pascoaes, Pessoa defende precisamente que qualquer obra de arte é o produto da cópula entre determinadas faculdades maternas e determinadas faculdades paternas. Às primeiras faz corresponder a intuição, mas também as qualidades intelectuais e emotivas, as quais reconhece em Pascoaes; às segundas faz corresponder, por sua vez, “um pensamento formativo, que esculpe a matéria bruta da emoção (impensada ou pensada)”, ou “uma emoção intensa, que orchestra em unidade a dualidade essencial do pensamento” (C-II 144). Tanto a inclinação escultórica dessas faculdades paternas como a competência para unificar a “dualidade essencial do pensamento” permitem a analogia com o “adultismo pra brinquedos” (AdC+ 179) em que consiste o empenho estético de Adriano e de Reis. Mais do que as musas inspiradoras das obras de cada um deles, Antínoo e Caeiro correspondem ao instinto materno dessas mesmas obras, e é com esse instinto que o imperador e o heterónimo procuram estabelecer a cópula. É assim plenamente justificável que “o esteta agudo”, como Pessoa observa num pequeno apontamento manuscrito (BNP 75-23r), seja “em geral invertido sexualmente” (PIA 445).

II. Ricardo Reis e o Ideal Estético em Portugal

Não é, decerto, surpreendente que Reis possa ser descrito como um esteta. Afinal, não há ideia que se preocupe em advogar com mais frequência do que a total inutilidade da acção, e a atitude filosófica que prescreve é profundamente influenciada, como sugeri nos capítulos 1 e 3, pelo esteticismo de Walter Pater²⁷⁸. Que Pessoa considere António Botto “o único português, dos que hoje conhecidamente escrevem, a quem a designação de esteta se pode aplicar sem dissonância” (CEAE 173), em “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922), ou o “único poeta português, dos que sabemos que existem, a quem a designação de esteta se pode aplicar distintivamente” (CEAE 442), em “António Botto e o Ideal Estético Criador” (1932) introduz, porém, uma dificuldade. Tentarei resolvê-la de seguida, no decurso da análise dos argumentos que Pessoa expõe quer no texto de 1922, que publicou no terceiro número da revista *Contemporânea*, dois meses depois de a editora Olisipo ter publicado a segunda edição das *Canções* de António Botto (a primeira edição é de 1920), quer no estudo crítico de 1932, integrado no livro de Botto *Cartas que me foram Devolvidas*.

A primeira coisa a dizer é que, não obstante as evidências em contrário, nenhum destes dois textos é sobre António Botto. Os primeiros críticos de Pessoa ofereceram desde logo alguma resistência, aliás, àquilo que era dito no texto de 1922. Para João Gaspar Simões, por exemplo, Pessoa não se identifica “com o ‘esteticismo’ que atribui a António Botto” (Simões, 1987: 458), já que, apesar de esteta, “nunca o foi, nem nunca o seria, porém, no plano em que afirmava que António Botto o fora: o plano da mera sensualidade” (Simões, 1987: 459). Para Gaspar Simões, Pessoa contradiz-se, ao publicar o artigo “António Botto e o Ideal Estético em Portugal”, assim como se contradiz ao proclamar, aquando da publicação da revista *Athena*,

²⁷⁸ Quatro testemunhos textuais validam, de resto, esta hipótese. Em primeiro lugar, as indicações parentéticas incluídas numa lista de “Obras atlânticas a publicar” (BNP 48B-33r). Entre as cinco publicações respeitantes a uma “Reconstrução pagã”, nesse mesmo projecto, encontram-se “O Guardador de Rebanhos” de Caetano de Almeida, “Odes” de Reis e três obras de António Mora (a “Dissertação a favor da Alemanha”, os “Prolegomenos a uma reforma do Paganismo” e “Os Fundamentos do Paganismo”). Os apontamentos feitos entre parêntesis, à frente de cada uma destas obras a publicar, descrevem sumariamente a função de cada uma delas. Para o caso, é relevante comparar apenas o que aparece associado às obras de Caetano de Almeida e Reis. Assim, se *O Guardador de Rebanhos* significa uma “reconstrução da *sensibilidade* pagã”, as odes de Reis têm como objectivo, de acordo com tais apontamentos, uma “reconstrução da *esthetica* pagã” (AM 160-161). O segundo testemunho, um dos fragmentos do prefácio à obra dos heterónimos intitulado *Aspectos* (BNP 20-70r a 72r), evidencia, aliás, a necessidade de entender estas duas finalidades sequencialmente: a ideia de que Ricardo Reis tenha “intensificado e tornado artisticamente ortodoxo o paganismo descoberto por Caetano de Almeida” (PIA 144) implica que a reconstrução da *esthetica* pagã que competia a Reis só se poderia realizar depois de reconstruída a *sensibilidade* pagã por Caetano de Almeida. No terceiro testemunho, um texto consignado ao prefácio às *Ficções do Interlúdio* (BNP 20-78r), título que veio substituir o título *Aspectos*, a mesma influência de Caetano de Almeida sobre Reis é exposta nos seguintes termos: “operando sobre Reis, que ainda não havia escrito alguma coisa, fez nascer nele uma forma própria e uma pessoa *estética*” (PIA 154). O conjunto destes testemunhos parece assim indicar que a obra Reis se constitui como o empenho de tornar esteticamente apresentável o paganismo bruto difundido por Caetano de Almeida. Finalmente, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano de Almeida* (BNP 71A-20r a 23r) Campos sugere que a filosofia de Reis “é a de Caetano de Almeida, falsificada pela *estylização*” (NR 130). O desenvolvimento de uma filosofia estilizada é, como nos restantes testemunhos, prenúncio de uma inclinação *estética* assinalável.

pouco tempo depois, “a superioridade sobre quaisquer outros ideais do ideal grego ou helénico”. Assim é porque Pessoa “nunca deixa de afirmar que a realidade é aparência e ele próprio um fantasma” (Simões, 1987: 460), o que corresponde a um ideal diferente. Para Georg Rudolf Lind, por sua vez, a defesa de António Botto nesse texto de 1922 foi um equívoco de Pessoa. Perplexo com aquilo que considera ser um louvor imerecido a um poeta medíocre, e convencido de que a censura elaborada por Álvaro de Campos no número seguinte da *Contemporânea* documenta o reconhecimento do falhanço em que tal louvor consistira, Lind propõe que o texto de Pessoa deve ser entendido como uma paródia involuntária das suas próprias teorias neoclássicas (Lind, 1981: 158).

Tanto a leitura de Gaspar Simões como a de Lind padecem, no entanto, de um defeito original: ambas assumem sem hesitar que Pessoa quer dizer exactamente aquilo que diz, tanto a respeito de ideais de vida como a respeito do valor da poesia de António Botto. A honestidade de Pessoa e a genuinidade da argumentação de que se faz valer são também assumidas por Manuela Parreira da Silva, para quem o texto de 1922 é, de facto, “muito elogioso” (Silva, 2008: 92). A incompatibilidade de tais elogios com o conteúdo de uma carta de 23 de Abril de 1924 a Adriano del Valle, na qual Pessoa faz muito mais do que denunciar “algumas fragilidades” (Silva, 2008: 93) na obra de Botto, como Manuela Parreira da Silva reconhece, é, porém, evidente:

Os *Motivos de Beleza* do António Botto – para lhe falar a verdade que se fala aos amigos de verdade – não prestam para nada; em resumo, não são motivos senão de lástima. Assim o disse – moderando um pouco mais a expressão – ao autor. (...) Não tome isto como maledicência: não uso esse perfume psíquico. Ele é deveras um artista, e, sobretudo um espírito estético, mas nunca foi notável – nem será – pelas verdades que disse, ou que possivelmente venha a dizer. E, quanto aos *Motivos de Beleza*, não me explico esse malefício artístico; como amigo, prefiro esquecer que essa autocalúnia se publicou. Ainda a este respeito, e referindo-me à opinião, que me cita, de seus amigos de Espanha sobre os livros do António e da Judith Teixeira, nem estranho essa opinião, nem dela inteiramente me afasto. Tudo isso pode ser belo, mas vive a vida-perfume do episódio, desfolha-se, como uma flor pequeníssima e absurda, sob o olhar sereno do céu sem fim. Sim, tudo isso, de Verlaine aos futuristas, passou na noite, quase sem sombra... Depois, as grandes forças originárias, que criam Homeros e Shakespeares, Dantes e Miltons (não muitos), retomam triunfalmente o seu caminho divino. Uma reserva: quando assim trato do caso-trânsito dos episódicos, penso nos maiores; mal penso no António Botto, que não tem lugar entre eles, e não penso, de todo, na Judith Teixeira, que não tem lugar, abstracta e absolutamente falando. (C-II 39-40).

Não obstante as declarações desta carta de 1924, Pessoa elogiara as qualidades poéticas de Botto no prefácio que escrevera a *Motivos de Beleza*, o livro de António Botto publicado

em 1923: ainda que tivesse defendido que as *Canções* são “sem dúvida melhores, tanto por novidade como em perfeição” do que os vilancetes experimentados em *Motivos de Beleza*, não se absteria de afirmar, por exemplo, que “na feitura das suas cantigas em vilancete António Botto dificilmente pode ser superado”, uma vez que “a elegância espontânea de seu pensamento, a dolência latente de sua emoção asseguram-lhe facilmente, conjugando-se, a mestria nesta subespécie de lirismo” (CEAE 210). A opinião privada de Pessoa não coincide de todo, portanto, com o que publicamente faz saber. Que Botto não tenha sequer lugar entre aqueles que não têm senão um lugar provisório na História, como se depreende pelo final da passagem da carta a Adriano del Valle citada acima, obriga a repensar o artigo de 1922.

Um primeiro modo de justificar a incongruência entre o que é dito nesta carta e o tom laudatório com que a poesia de Botto é descrita em “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922) seria interpretar o artigo de Pessoa como “uma exibição patológica do desejo de fazer escandalo” (Maia, 1922: 34), que é como Álvaro Maia justifica para si próprio a posição crítica de Pessoa, que considera vergonhosamente pejada de imundícies e imoralidades indesculpáveis²⁷⁹. Não subscrevendo a repugnância e a indignação de Álvaro Maia, cujo conservadorismo fazia aliás com que sustentasse a falsidade da ideia implícita no argumento de Pessoa de que os gregos deveras tolerassem as relações homossexuais, João Gaspar Simões concorda com essa justificação dizendo que a intervenção de Pessoa na “vida literária da pacata capital portuguesa não era isenta” (Simões, 1987: 466) dessa vontade de escandalizar. Este género de justificação é da família de um outro, mais abrangente, que consiste em considerar que o artigo, sob o disfarce de uma finalidade crítica séria, é regido por uma manobra irónica qualquer ou pelo simples ensejo da facécia. É assim, por exemplo, que Mark Sabine o entende: “é tentador considerar o ensaio de Pessoa menos como uma apologia da homofilia das *Canções* do que como uma piada faceta partilhada no círculo da *Contemporânea*” (Sabine, 2013: 133). Que aquilo que é dito no texto não equivalha àquilo que Pessoa realmente pensa da obra de António Botto não implica, contudo, que os seus argumentos não tenham validade. Se essa opinião era tão negativa quanto o comunica a Adriano del Valle, a insistência em defender publicamente a obra de Botto talvez se explique

²⁷⁹ O artigo “Literatura de Sodoma: o Sr. Fernando Pessoa e o Ideal Estético em Portugal” foi publicado no quarto número da *Contemporânea*, em Outubro de 1922, em resposta ao artigo de Pessoa no número anterior, e constitui um ataque violentíssimo quer a António Botto, quer ao próprio Fernando Pessoa. A resposta pública de Pessoa limitou-se a um breve apontamento na primeira página do número seguinte da revista que, servindo para assinalar apenas o mau domínio da língua de Álvaro Maia, não deixa de denotar o desprezo que lhe merece: “pede-nos o sr. Fernando Pessoa que indiquemos que houve um lapso ou erro de citação no trecho de Winckelmann, na forma que lhe deu o sr. Alvaro Maia ao transcrever-o do estudo *Antonio Botto e o Ideal esthetico em Portugal*, em que aparece traduzido. Onde o sr. Alvaro Maia transcreve “tem **de** ser concebida”, está na tradução transcrita “tem **que** ser concebida” – exactamente como em portuguez” (CONT 1). Como José Barreto observa em “Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923” (Barreto, 2012: 241), Pessoa terá ponderado responder a Álvaro Maia de outro modo, e existe no espólio um extensa carta inacabada a José Pacheco, que permanece inédita, sobre o artigo de Álvaro Maia (BNP 14¹-61r a 80v).

pior tentando acomodar essa opinião numa descrição que justifique essa defesa (como é o caso da hipótese do escândalo e da facécia) do que tentando compreender o porquê de essa insistência recorrer sistematicamente ao pretexto do esteticismo que alegadamente orienta essa obra. É isso que proponho fazer de seguida.

Numa carta endereçada a Isaac del Vando-Villar a 14 de Novembro de 1924, Pessoa deixa claro, de resto, que o artigo de 1922 sobre António Botto não tem a finalidade crítica que aparentemente julgaria ter quem o lê: “publiquei, é certo, em *Contemporânea* um artigo aparentemente crítico. Esse, porém, não o é realmente; tem um fito estranho” (C-II 46). Esta confiança corrobora a desconfiança generalizada acerca das verdadeiras intenções do artigo, mas não ajuda a esclarecê-las. Que “fito estranho” pode ser esse, afinal, que não o de escandalizar ou o de gracejar? Para Jorge Uribe, o artigo foi motivado, pelo menos em parte, por um desejo de superação oportunamente criado pelas palavras de Pascoaes que prefaciavam a edição de 1922 das *Canções* (Uribe, 2014: 216). Como Uribe observa, a apreciação de Pascoaes acentua sobretudo o carácter sintético da poesia de Botto (a coexistência de elementos espontâneos com elementos artificiais) coisa que Pessoa rejeita no final do seu artigo, ao ensaiar uma distinção entre génio e talento. De acordo com Pessoa, o desvio patológico equilibrado que caracteriza o esteta equivale a “génio quando é sintético, talento quando é analítico; génio quando resulta da fusão original de vários elementos, talento quando procede do isolamento original de um só elemento”. Ao contrário de Pater e Winckelmann, cujos desvios patológicos equivalem ao génio “porque a tendência para a realização cultural imanente no seu estetismo ingénito é, por sua natureza, sintética”, Botto “representa o talento”, na opinião de Pessoa, “porque o ideal estético, dada a sua estreiteza e vacuidade, representa já o senso estético isolado de todos os outros elementos psíquicos” (CEAE 185).

A explicação exaustiva do ideal estético, a qual ocupa praticamente todo o artigo, leva a pensar, contudo, que o “fito estranho” não se esgota neste ensejo de superar um rival. Tal explicação é, aliás, pouco condizente com o ideal estético que Botto cultivava, segundo aquilo que o próprio Botto diz num ensaio intitulado “Sobre o ensaio António Botto e o Ideal Estético de Fernando Pessoa”, a saber, que as ideias de Pessoa “não foram mais do que simples literatura literária”, pois “o ideal estético defendido nessa minha obra através da Poesia, não parte da minha disciplina”(Botto, 2010: 20). Pessoa teria, portanto, reconhecido na sua poesia “a sua grandeza espiritual, a sua originalidade como lição, como ritmo e como linguagem, mas não o soube explicar” (Botto, 2010: 21). Como sugeri acima, não creio que a inadequação entre os elaboradíssimos argumentos de Pessoa e o objecto que é suposto descreverem se explique depositando a atenção nessa inadequação, ora assumindo-a como produto de um falhanço crítico, ora justificando-a com a ironia e a facécia do autor. Nos últimos dois parágrafos do prefácio que escreveu a *Motivos de Beleza*, Pessoa desenvolve

uma ideia que, tendo em conta a falta de vocação de Botto para a verdade e a pouca consideração que a sua poesia afinal lhe merecia, como manifestado na carta a Adriano del Valle já comentada, não pode senão suscitar a mais justificada apreensão. Segundo aí diz Pessoa, a arte de António Botto “foge da complicação com o mesmo ardor com que se esconde da intenção directa” (CEAE 210). Dizendo de outro modo, Botto é tão simples quanto secreto.

Quando Pessoa declara, como o faz logo de seguida, que “é em verdade singular que se seja simples para dizer exactamente outra coisa, e se vá buscar as palavras mais naturais para por meio delas ter entendimentos secretos” (CEAE 210), está menos a pensar na arte de Botto, a meu ver, do que na arte com que, no seu artigo de 1922, visara dizer “exactamente outra coisa” sob a dissimulação de uma simples apreciação crítica. Tais palavras apontam assim tanto para o ideal estético que Pessoa quer à força associar a Botto como para o artigo em que o propusera detalhadamente. A ser assim, o último parágrafo deste prefácio, no qual Pessoa persiste em denunciar a natureza secreta das palavras de Botto, é pouco mais do que uma sugestão de leitura do seu próprio artigo: “certo é que o que António Botto escreve, em verso ou em prosa, há que ser lido sempre com a atenção posta em o que não está lá escrito. Pode também ser lido com a atenção posta em o que está lá escrito. De qualquer das formas se é leitor” (CEAE 211). Se estiver certo a este respeito, a segunda forma de ser leitor é puramente ociosa. Para que se perceba o artigo de Pessoa, há que pôr a atenção no que não está lá escrito. Ou, sendo algo tendencioso, justificar o que lá está escrito com o que não está lá escrito.

Intuindo que Pessoa procede deste modo em muita da sua crítica, Mark Sabine defende que aquilo que escreve sobre Botto “oferece menos iluminação acerca do seu assunto ostensivo do que acerca das próprias preocupações de Pessoa – filosóficas e pessoais – e do que dos objectivos artísticos, e da lógica dramática inerente, do conceito de heteronímia”. Assim, o artigo de Pessoa publicado no número 3 da *Contemporânea* e a carta de Campos publicada no número seguinte não devem ser lidos isoladamente. Segundo Sabine, a relação entre os dois textos configura “uma afirmação quasi-Nietzschiana da tensão harmónica entre os princípios apolíneos e dionisíacos em arte” (Sabine, 2013: 129). De acordo com esta hipótese, caberia a Pessoa, para quem a arte é essencialmente intelectual, a defesa do aspecto apolíneo e a Campos, em conformidade com a estética não-aristotélica que propõe, a defesa do aspecto dionisíaco. Quando lidos em conjunto, os dois textos exemplificariam, pois, o modelo organicamente antitético da heteronímia pessoana.

Apesar de me parecer muito persuasiva a aproximação das ideias de Campos a uma estética dionisíaca, é muito discutível que o artigo de Pessoa seja simplesmente uma defesa de uma estética apolínea (essa defesa faz parte de um argumento maior, que consiste em justificar o homoerotismo que tal estética necessariamente implica). O temperamento

apolíneo é, como expliquei no capítulo 2, aquilo que distingue Ricardo Reis de todos os pseudo-pagãos contra os quais se insurge, pelo que é a Reis, não a Pessoa, que se deve tentar ajustar o ideal distintamente apolíneo dos gregos que, no artigo, é condição necessária ao impulso criador de todo e qualquer artista. Apesar de não pôr em causa as supostas intenções críticas de Pessoa, Georg Rudolf Lind é especialmente arguto quando adverte a respeito da obsessão de Pessoa em considerar Botto um “protótipo do neopagão exilado”. Como Lind declara mais frontalmente, “soa a ironia ouvi-lo afirmar que Botto amava a pátria grega perdida com a devoção intensa de quem sabe que lá não pode regressar. Isto talvez condiga com Ricardo Reis, mas Botto, esse gostava simplesmente de jovens mancebos e a Grécia era-lhe indiferente” (Lind, 1981: 158).

O subterfúgio de falar de um determinado poeta em determinados termos menos para falar desse poeta do que para falar de si próprio não é invulgar em Pessoa (pense-se nos artigos de 1912 publicados n’*A Águia*). E não é sequer caso único que o faça para falar, muito especificamente, da poesia de Reis. Numa carta dirigida a João de Castro Osório em finais de 1932, Pessoa acusa a recepção de um exemplar de um livro de poemas de Paulino de Oliveira, pai do destinatário, e, esboçando uma apreciação a esse livro, diz o seguinte: “Seu pai era organicamente um pagão”. A afirmação com que principia a análise do caso poético do pai do destinatário a que, como explica, não pode furtar-se remete de chofre para a figura do heterónimo pessoano a quem o paganismo era mais caro, e a quem o contacto com Caetano, como mostrei anteriormente, fez “saber que era organicamente poeta” (NR 102). A justificação que Pessoa apresenta de imediato para esta afirmação é em tudo idêntica, aliás, às justificações de que Ricardo Reis se serve para distinguir o seu paganismo orgânico do pseudo-paganismo dos seus contemporâneos: Paulino de Oliveira não é nem “um pagão por poesia (como os pseudoclássicos do século XVIII)” nem “um pagão por política poética (como os que, então ou depois, achavam que falar em Vénus era uma maneira hábil de deserdar a Virgem Maria)”, mas antes “um pagão verdadeiro, sanguíneo, sentindo o paganismo vitalmente, vivendo-o no espírito, como qualquer pagão dos tempos pagãos o viveria” (C-II 276). Este paganismo inato enferma ainda do mesmo mal do paganismo inato de Reis, que é o de viver deslocado de uma época pagã: “Sucede, porém, que Paulino de Oliveira viveu em nosso tempo, que não no de Horácio”. Tal como é a inadequação entre a sensibilidade pagã de Reis e a época em que nasceu que justifica a tristeza subjacente ao epicurismo particular de Reis, é a “discordância entre o homem e a época” que explica “dois dos característicos” da poesia de Paulino de Oliveira. O “tom, mais ou menos audível de angústia – a angústia do exílio nato, da íntima expatriação” (C-II 276), o primeiro desses aspectos, é o mesmo tom elegíaco, aliás motivado pelo mesmo sentimento de exílio ou expatriação, que perpassa por toda a obra de Reis, como expliquei essencialmente nos capítulos 3 e 4.

Ao analisar a obra de Paulino de Oliveira, Pessoa usa Ricardo Reis, portanto, como padrão de referência. No seguimento da análise, Pessoa acrescenta que o “estorvo poético” que acaba de assinalar não é simplesmente causado por o poeta “não ter nascido no tempo de Augusto” (C-II 276). Bastaria ter nascido em Inglaterra, “onde a cultura é greco-romana com predominância do espírito grego”, e não em Portugal, onde “qualquer sinceridade, como o paganismo de seu Pai, estava condenada de nascença a estiolar ou calar” (C-II 277), para que tudo fosse diferente. O problema da poesia de Paulino de Oliveira, percebe-se então, decorre de não ter tido “contacto algum profundo com um ambiente cultural estrangeiro, que, ainda que menos perfeitamente do que o inglês, em certo modo o libertasse para dentro” (C-II 277). É essencialmente aqui que Paulino de Oliveira se distancia de Ricardo Reis. Ao contrário do poeta em análise, Reis não só teve esse contacto profundo (precisamente com Caeiro, que era “mais grego que os gregos” [PR 141]), como esse contacto possibilitou que se libertasse para dentro, como explicado no capítulo 5, aí encontrando o paganismo que tivera sempre instintivo em si. O assunto desta carta, não obstante a constante referência a Paulino de Oliveira, é menos a apreciação crítica a que Pessoa confessadamente se consagra do que o exercício inconfessado, a pretexto dessa apreciação e sob o disfarce que ela lhe ocasiona, de esboçar um retrato de Ricardo Reis. É precisamente este modo enviesado de falar de um determinado assunto que subjaz aos artigos críticos sobre a poesia de António Botto.

O artigo de 1922 (e também o de 1932) é principalmente uma explicação detalhada do que seja um ideal estético. Embora todo o poeta seja “forçosamente esteta”, já que “esteta significa, primariamente, cultor da beleza” (CEAE 442), o esteta que concretamente interessa a Pessoa definir é o homem que, abdicando da criação e concentrando-se exclusivamente na contemplação da beleza, não admite no seu ideal de vida “nem elementos intelectuais, nem elementos morais, nem, enfim, elementos de qualquer ordem que não seja a contemplativa” (CEAE 442-443). Esta definição de esteta, que surge apenas em “António Botto e o Ideal Estético Criador” (1932), ajuda a destacar o esteta perfeito de outro género de poetas, com preocupações artísticas que não a simples contemplação do objecto, mas introduz um problema. É que a passividade contemplativa que alegadamente caracteriza o esteta perfeito tem por implicação que ele não seja sequer um criador. Pessoa admite a dificuldade, mas defende que o interesse do caso de António Botto reside precisamente no facto de se consubstanciar, enquanto criador, com o tipo de esteta cuja passividade contemplativa dispensa a actividade criadora. Por tudo o que fui dizendo ao longo da tese, tal consubstanciação é aplicável a Ricardo Reis: é ele que, sendo poeta e criador, adopta simultaneamente a postura contemplativa da qual decorre a inutilidade de toda e qualquer acção.

O primeiro grande argumento do texto de 1922 é o de que, havendo “só três conceitos possíveis de imperfeição” (a vida ser imperfeita em si, insuficiente ou errada), é possível

conceber três ideais de vida distintos: 1) o “ideal helénico”, que corresponde a “um conceito de perfeição que se apoie na mesma vida”; 2) “o ideal a que poderemos chamar cristão”, que corresponde a um conceito de perfeição superior à vida e, portanto, equivalente a Deus, ou à “alma, que ele criou e se lhe assemelha”; e 3) o “ideal índio”, que corresponde a um conceito de perfeição contrário à vida, que é “mera aparência, absolutamente aparência” (CEAE 174-175). Em “António Botto e o Ideal Estético Criador” (1932), estes mesmos três ideais apresentam subgéneros do segundo e do terceiro. Assim, a terceira forma de conceber a imperfeição da vida conduz à formação de um ideal caótico ou de um ideal búdico; a segunda conduz à formação de um ideal dionisíaco ou de um ideal cristão; e a primeira conduz à formação de um ideal apolíneo²⁸⁰. Dado o argumento ensaiado no capítulo 2, o enaltecimento do aspecto apolíneo deste ideal faz imediatamente pensar em Reis. E, de facto, entre os exemplos dados por Pessoa para explicá-lo, neste artigo de 1932, há dois que, surgindo um a seguir ao outro, condensam boa parte da explicação do “epicurismo triste” (PR 280) de Reis: “quiséramos que aquela mocidade, sem ser outra espécie de mocidade, durasse assim tal qual é; que aquele prazer, sem parar nem ser outro, tivesse por eterno o momento em que é um prazer que passa” (CEAE 444). A possibilidade que estou a sugerir, a de que o ideal helénico ou apolíneo, tal como exposto nos artigos sobre António Botto, corresponde ao ideal de vida de Ricardo Reis, é, de resto, comprovada no primeiro parágrafo de um texto assinado por Reis e justamente intitulado “O Ideal Pagão” (BNP 52A-11r a 12r):

²⁸⁰ Explicando mais pormenorizadamente, a terceira forma de conceber a imperfeição da vida (a de tomá-la como errada) resulta de “a compararmos com uma vida, a verdadeira, inteiramente, substancialmente, diferente dela”. Tal concepção conduz a achar uma de duas coisas: ou que “não há senão morte, e a mesma vida é morte”, ou que aquilo a “que chamamos morte é a verdadeira vida”. Se 1) “a vida é vida só por aparência”, o ideal de vida é “o não haver ideal possível” ou, como Pessoa sugere, “o *ideal caótico*”; se 2) “aquilo que chamamos morte, ou seja, a negação da vida, é que verdadeiramente é a vida, então teremos por ideal uma vida que é a negação desta”, um “*ideal búdico*” que, contrariamente à vida material, consciente e formada de coisas separadas, “será espírito e inconsciência” (CEAE 447-448). A segunda forma de conceber a imperfeição da vida (a de tomá-la como insuficiente) resulta de “a compararmos com uma vida maior”, e não ser, portanto, “vida bastante”. Visto que há duas maneiras de conceber como suficiente aquilo que não o é (aumentando-a em quantidade ou em qualidade) dois são os géneros da insuficiência: de acordo com a primeira, “a vida é pouca” ou “simplesmente estreita” e só será ideal “em qualquer expansão, violenta ou desvairada, em que, sem se esquecer de si, se exceda”; de acordo com a segunda, “a vida é pouco” ou “vil”, e o ideal corresponde a “uma vida que transcenda esta em qualidade, e que, por isso mesmo, em natureza se lhe oponha”. A estes dois subgéneros do mesmo ideal Pessoa chama “dionisíaco” e “cristão”. Além de idênticos pela “igual origem”, estes dois ideais “desarmónicos e místicos” são idênticos “também pelo modo igual em que se diferenciam do ideal apolíneo” (CEAE 445-446), aquele que advém da primeira forma de conceber a imperfeição da vida (a de tomá-la como imperfeita em si). Conceber a vida como imperfeita em si, como qualquer coisa que não é perfeita na sua essência, implica ter por ideal de vida essa mesma vida com a perfeição que não pode ter. Uma vez que tal ideal resulta da “absoluta identificação” da vida “com a sua própria substância”, trata-se de um “ideal harmónico” ou, como foram “os gregos os que não só criaram este ideal, mas mais intimamente o incarnaram, e como era o deus Febo, ou Apolo, quem para eles o figurava na vida (pois na inteligência o figurava Atena)”, um “*ideal apolíneo*” (CEAE 444).

O ideal é a noção de que a Vida não basta. Pode considerar-se a vida como não bastando por uma de 3 razões: (a) por ser falsa, (b) por ser vil, (c) por ser imperfeita. São os modos [...] metafísico, ético e estético de encarar a vida e o ideal. São os conceitos budista, cristão (judaico) e pagão da existência. (PR 191)

Ao reelaborar o texto de 1922 em “António Botto e o Ideal Estético Criador” (1932), Pessoa introduz oito parágrafos (entre a explicação destes três ideais de vida e aquilo que se segue) que contêm uma explicação psicológica que importa perceber. Para Pessoa, os homens não formam o mesmo ideal de vida porque não respondem do mesmo modo à dualidade que os caracteriza (o homem tem “uma vida de sentidos, que o liga, por processos que vão desde a percepção até à vida social, ao mundo, inumano e humano, que o cerca” e, ao mesmo tempo, “uma vida de inteligência, que o fecha em si mesmo, e assim o separa desse mundo”) e que se forma, de um modo geral, a partir do momento em “que no homem desperta e vive o pensamento abstracto” (CEAE 448). A ideia que Pessoa aqui defende a respeito da espécie humana em geral aplica-se, muito concretamente, ao caso de Ricardo Reis, em quem o despertar do pensamento abstracto provocou, de facto, a formação de uma dualidade. Foi assim que expliquei, de resto, de que modo a criatura dual que era se originou da criatura uma que Caeiro era, e foi assim que expliquei também, aplicando o mesmo raciocínio, a dualidade que se formou no momento em que António morreu. Ora, sendo o homem, por contraste com o animal, uma criatura necessariamente dual, uma criatura que não pode “furtar-se à vida dos sentidos” nem pode “negar-se a vida da razão”, o ideal de vida não é senão o produto do esforço que o homem, cedendo à sua parte animal, emprega para anular ou resolver essa dualidade, o que cumpre ao “estabelecer em si uma nova unidade, que, visto que é homem, deverá ser uma unidade superior” (CEAE 449). Se, no caso de *Antinous*, essa unidade ideal é explicitamente associada à estátua a erigir, no caso de Reis tem expressão na atitude filosófica com que pretende encarar a imperfeição da vida.

Em abono da verdade, a distinção entre as três formas de idealizar a vida com que ambos os textos começam serve apenas a Pessoa, em qualquer dos casos, para justificar a tese de que toda a arte é caracteristicamente helénica. Segundo o que é dito de seguida em “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922), “fazer arte é querer tornar o mundo mais belo” (CEAE 175). Dado que “a obra de arte, uma vez feita, constitui beleza objectiva, beleza acrescentada à que há no mundo”, todo o artista deve necessariamente guiar-se por “um critério objectivo de beleza ou de perfeição” (CEAE 175-176), coisa que só se verifica no critério de perfeição correspondente ao ideal helénico. “Que impulso natural pode ter para criar obras de arte, formas que pertencem ao mundo e à vida”, argumenta Pessoa, “quem, como o cristão, tem o mundo por pó e mal, a vida por vileza e pecado, ou quem, como o místico da Índia, tem toda a Aparência por ilusão absoluta, flor que nasceu murcha na haste

da Mentira?” (CEAE 176). A relação de exclusividade entre o ideal helénico e o impulso para a beleza é, aliás, defendida pelo próprio Ricardo Reis, no mesmo texto intitulado “O Ideal Pagão” a que aludi acima (BNP 52A-11r a 12r):

O ideal tem 3 formas: na sua relação com o universo – a Verdade; na sua relação com os homens – a Virtude; na sua relação consigo próprio – a Beleza. A Beleza é o Ideal Puro; é superior à Verdade e ao Bem porque é a própria substância do ideal, inaplicado e irrefracto. A Beleza é *o que se prefere à vida* sem razão outra do que a preferência. (PR 191)

A este argumento a favor da coincidência entre o impulso para a criação artística e o ideal helénico Pessoa acrescenta um outro, o de que a vida espiritual daqueles que têm por ideal de vida o ideal helénico é mais triste do que a vida espiritual daqueles que têm outro ideal de vida. Ao contrário do cristão e do índio, que são metafisicamente felizes porque têm por ideal de perfeição algo que está para além da vida, o heleno “não rejeita a vida, porque é na mesma vida que tem postos os olhos”, e é por não rejeitá-la que o seu ideal é “humanamente o mais trágico e profundo” (CEAE 176-177). Em “António Botto e o Ideal Estético Criador” (1932), esta distinção entre aqueles cujo ideal se encontra para além da vida e aqueles cujo ideal se encontra nela é ainda mais esclarecedora. Assim, para o dionisíaco, o ideal “está em mais-vida ou em toda a vida”, consistindo a perfeição na “intensidade” ou “na força”; para o cristão, o ideal “está em vida, mas outra vida”, e a perfeição “consistirá na espiritualidade”; para o caótico, o ideal “está em não existir”, pelo que a perfeição “consistirá na inconsciência”; para o budista, por fim, o ideal “está no abandono da vida”, sendo a perfeição equivalente à “renúncia” (CEAE 452). Ao contrário destes, o ideal apolíneo “está na mesma vida, mas perfeita”, o que se traduz, sendo a vida “por natureza imperfeita”, numa “vida o menos imperfeita possível” (CEAE 452-453). Como demonstrado no capítulo 3, o próprio Reis esboça argumentos muito semelhantes ao tentar justificar a maior tristeza do paganismo, quando comparado com o cristianismo. O ideal helénico que Pessoa procura agora associar à vocação artística é exactamente o ideal de vida professado pelo heterónimo.

Uma vez que, para o heleno, a vida é imperfeita por natureza, não admitindo como modo de aperfeiçoamento a “consolação espiritual”, resta aperfeiçoar a própria vida de maneira a que “a sua imperfeição lhe doa menos”. Visto que “a acção humana sobre o universo é menos que limitadíssima”, tal aperfeiçoamento não pode ser objectivo. A imperfeição da vida só é passível de ser apaziguada, para aquele que tem por ideal de vida o ideal helénico, “aperfeiçoando o conceito e o sentimento dela”, e isso só a arte pode garantir: “a consolação e o repouso, no que podem atingir-se, só a Arte, portanto, os pode dar. A Arte é, com efeito, o aperfeiçoamento subjectivo da vida” (CEAE 177). Ora, como defendi no final do capítulo 3, a consolação e o repouso não só são os efeitos propiciados pelas melhores

experiências estéticas (na opinião de Ricardo Reis e de António Mora, é isso que a leitura de Alberto Caeiro providencia) como são os efeitos esperados pelo exercício da filosofia prática de Reis. A propensão para a arte do ideal helénico, tal como exposta por Pessoa em qualquer dos dois ensaios, é assim um atributo constitutivo do heterónimo.

Até esta fase de qualquer dos dois artigos, o argumento cingira-se apenas à distinção entre ideais de vida e à afinidade entre um deles (o helénico ou apolíneo) e o temperamento artístico. Pessoa começara, no entanto, o artigo de 1922 por anunciar que António Botto era um esteta porque seguia “o ideal a que se tem chamado estético” com “um perfeito instinto” e, mais importante do que isso, que tal ideal era “uma das formas, se bem que a ínfima, do ideal helénico” (CEAE 173). É, pois, sobre as três diferentes formas que o ideal helénico pode assumir que importa a Pessoa falar agora: a mais alta dessas formas, a forma “intelectual e construtiva”, corresponde àquela em que o heleno procura o aperfeiçoamento “substituindo a arte à vida” e incluindo “em cada obra, para que a substituição seja perfeita, ou toda a vida ou um aspecto supremo da vida”; a forma intermédia, a forma “emotiva e dolorosa”, corresponde àquela em que o heleno procura esse aperfeiçoamento “em si próprio”, “vivendo de dentro, com o espírito, a essência do transitório e do imperfeito”; a forma ínfima, aquela que verdadeiramente corresponde ao ideal estético, corresponde àquela em que o heleno, não tendo a força espiritual para construir aquilo que substitua absolutamente a imperfeição da vida, como acontece na forma mais alta, nem a força espiritual “para se consubstanciar emotivamente com a sua imperfeição”, como acontece na forma intermédia, decide aceitar a imperfeição das coisas “como se fossem perfeitas, escolhendo em cada uma aquele momento, aquele gesto, aquela passagem que de tal modo encheu a nossa capacidade de sensação que naquele momento, naquele gesto, naquela passagem, a sentimos perfeita” (CEAE 178).

Assumindo que o ideal helénico se verifica em Ricardo Reis, é através desta forma ínfima que ele se manifesta. De acordo com o que ficou dito atrás, não há em Reis qualquer ímpeto construtivo (a reconstrução do paganismo é, como mostrei no capítulo 4, impossível) nem se pode dizer que haja uma preponderância significativa de aspectos emotivos, sobretudo os dolorosos. A sua tristeza, como se viu, não o impele à correcção dela nem ao desespero, mas ao ténue comprazimento nela. Não sendo Reis um pagão nem profundamente optimista nem profundamente pessimista, o ideal helénico que possui não se manifesta nem propriamente através do intelecto e das faculdades construtivas, nem propriamente através das emoções e das dores. A forma do seu ideal corresponde, no vocabulário de Pessoa, à “forma sensual”. Uma vez que não provém de “uma reacção da inteligência” e a emoção “não lhe dá corpo”, essa forma é “débil” e “vazia”. Porque é “estética e mais nada”, tal forma é “classificável de ideal estético, sem qualificação” (CEAE 178). Tal como é sob esta forma sensual ou puramente estética que supostamente se manifesta o ideal helénico de António Botto, como Pessoa explica de seguida, assim se manifesta o de Reis. Recuperando a ideia,

defendida um pouco antes, de que o esteta exemplar sente “vagamente a imperfeição das coisas” e não possui a “força espiritual” (CEAE 178) dos helenos com uma propensão construtiva ou emotiva, Pessoa sugere então que a vagueza com que o esteta considera “que a vida é imperfeita, e que só é perfeita, num momento feliz, a nossa sensação dela”, impõe que “não atinja um alto grau de absorção metafísica ou moral”. Assim é porque, se tal consideração “for altamente metafísica, haverá consciência de mais para poder haver ilusão, e, se for altamente moral, haverá dor de sobra para que a ilusão possa agradar” (CEAE 179). Ora, um prazer fingido (ou uma ilusão agradável, para usar os termos de Pessoa neste texto) é exactamente a finalidade do “epicurismo triste” (PR 280) de Reis, tal como explicado nos capítulos 3 e 4: a vagueza com que o esteta concebe a possibilidade de aperfeiçoar a vida equivale, em rigor, à vagueza com que Ricardo Reis concebe a possibilidade de buscar “a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade” (PR 280).

Tendo definido detalhadamente o ideal estético, fica assim a faltar a Pessoa justificar a adequação desse mesmo ideal à filosofia de vida de que supostamente dão conta os versos de António Botto. É o que faz de seguida, em “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922), preparando a alegação final de que um esteta, mais do que cantar indiferentemente a beleza onde quer que a veja, privilegia a beleza física masculina. Insistindo na ideia de que a vagueza com que o esteta concebe a possibilidade de aperfeiçoamento da vida implica “a ausência de elementos metafísicos e morais na substância da sua ideação”, Pessoa sugere então que “o esteta substitui a ideia de beleza à ideia de verdade e à ideia de bem” dando, contudo, “a essa ideia de beleza um alcance metafísico e moral”. Por substituí-la, não é susceptível de acusações de cepticismo ou imoralidade. “O propósito de ser céptico”, explica Pessoa, “revela uma preocupação metafísica”, assim como o propósito de ser imoral revela “uma preocupação ética”, e o esteta, precisamente pela substituição que realiza, não tem preocupações de nenhum dos géneros. É essa despreocupação que Pessoa identifica em *Canções*: as ideias de “beleza física e de prazer”, as duas ideias centrais que “governam a inspiração do poeta”, não só servem a António Botto “de metafísica e de moral” (CEAE 180) como tanto o afastam da moralidade quanto da imoralidade: “no modo como apresenta a primeira delas, o poeta afasta-se de toda a espécie de moralidade; no modo como apresenta a segunda, de toda a espécie de imoralidade” (CEAE 180-181).

Uma vez que este último argumento solicita a exposição do modo como Botto apresenta cada uma dessas ideias, Pessoa apresenta três formas de conceber a beleza física: “a graça, a força e a perfeição”. Uma vez que a beleza da força é incompatível com a feminilidade, há no corpo feminino apenas a primeira forma de beleza; o corpo masculino, por sua vez, pode reunir graça e força; a perfeição, contudo, “só aos corpos dos deuses, se existem, é dado tê-la”. Entendendo o instinto sexual como “o mais rudimentar dos instintos morais”, Pessoa considera que o poeta que se guia por ele e canta apenas o corpo feminino denota “uma

preocupação exclusivamente moral”. Avesso por definição a preocupações morais, o esteta cantará a beleza, portanto, “onde mais a encontre, e não onde sugestões externas à estética, como a sugestão sexual, o façam procurá-la”; cantará, por isso, “de preferência o corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de beleza, dos poucos que há, pode acumular” (CEAE 181). A fim de sustentar esta distinção de grau, segundo a qual o corpo masculino possui mais elementos de beleza do que o corpo feminino (e menos do que o corpo divino), distinção essa que não reaproveitaria aquando do artigo de 1932, Pessoa cita uma passagem de Winckelmann, transcrita por Pater, que serve para sustentar a tese de que era assim que os gregos pensavam e que considera perfeita “para servir de prefácio a um livro como *Canções*²⁸¹:

Como é confessadamente a beleza do homem que tem que ser concebida sob uma ideia geral, assim tenho notado que aqueles que observam a beleza só nas mulheres, e pouco ou nada se comovem com a beleza dos homens, raras vezes têm um instinto imparcial, vital, inato da beleza na arte. A pessoas como essas a beleza da arte grega parecerá sempre falha, porque a sua beleza suprema é antes masculina que feminina. (CEAE 181-182)

A passagem de Winckelmann e o argumento de Pessoa que conduz a ela servem assim para esclarecer três coisas: que 1) a beleza da arte grega é tendencialmente a beleza veiculada pelo corpo masculino; que 2) o ideal estético, sendo uma das formas do ideal helénico, é indissociável do culto da beleza masculina; e que 3) aqueles que “pouco ou nada se comovem com a beleza dos homens” não estão preparados para apreciar a arte grega nem, por conseguinte, a obra de um esteta. De modo a refutar as acusações de imoralidade a que a poesia de índole homoerótica de Botto (ou a poesia de índole homoerótica de qualquer outro poeta) estaria sujeita, Pessoa socorre-se, pois, de uma manobra defensiva que consiste em denunciar a falta de aptidão crítica para apreciar toda a arte que, como a arte grega, tenha como critério supremo a beleza masculina. Esta manobra não é, no entanto, suficiente, visto que, de acordo com o argumento anterior, é justamente por abdicar de se guiar por um instinto moral que o esteta é levado a cantar a beleza física masculina. Para refutar tais acusações, não basta assim a Pessoa apontar para a estupidez dos eventuais acusadores. À ideia de que o esteta canta a beleza do corpo masculino porque, livre de um instinto moral que o impediria de cantá-la, é no corpo masculino que a encontra em maior grau, deve então

²⁸¹ Como epígrafe da tradução da 5ª edição das *Canções* para inglês, que terá feito entre 1932 e 1933, Pessoa apresenta, justamente, este passo do ensaio de Pater sobre Winckelmann: “As it confessedly the beauty of man which is to be conceived under one general idea, so I have noticed that those who are observant of beauty only in women, and are moved little or not at all by the beauty of men, seldom have an impartial, vital, inborn instinct for beauty in art. To such persons the beauty of Greek art will ever seem wanting, because its supreme beauty is rather male than female” (Pater, 1980: 153).

acrescentar a ideia de que a canta sem a imoralidade de pretender fazer desse canto uma alegria ou uma excitação.

É com esse fim em mente que Pessoa alude de seguida a três maneiras de aceitar o prazer: 1) a “maneira moral”, que consiste em aceitá-lo naturalmente “como alegria”; 2) a “maneira imoral”, que consiste em aceitá-lo, de forma antinatural, “como excitação, como, por assim dizer, a única forma agradável da dor, pois que toda a excitação (...) tem um fundo de dor”; e 3) uma maneira que “não se pode dizer que seja moral nem imoral” e que consiste em aceitá-lo “simplesmente como prazer, como, em sua essência, nem alegre nem triste, porém a única coisa que pode encher o vácuo absurdo da existência” (CEAE 182). Explicando de outro modo, é possível fazer coincidir o prazer com a alegria, coisa que não está desde logo ao alcance de quem, como o heleno, concebe como incorrigível a imperfeição da vida; é possível fazê-lo coincidir com a tristeza que resulta dessa concepção, pervertendo a tristeza em alegria, a dor em excitação; e é possível fazê-lo coincidir consigo mesmo, aproveitando-o como única coisa capaz de tornar a imperfeição da vida um pouco menos imperfeita. Aplicando esta explicação ao caso específico do prazer sexual (é a isso que Pessoa está a aludir, conquanto o não confesse abertamente neste passo²⁸²), é possível dar um uso moral ao prazer, fazendo-o coincidir com a alegria da realização sexual; é possível dar-lhe um uso imoral, fazendo-o coincidir com a tristeza da sua não-realização (este uso imoral talvez coincida quer com formas de não-realização sexual, como sejam a impotência, a castidade ou a abstinência, quer com perversões ou actos sexuais sem fins procriativos), e é possível dar-lhe um terceiro uso, nem moral nem imoral, que o faça coincidir consigo mesmo. Este terceiro uso, por tudo o que foi dito no final do capítulo 4, consiste obviamente em fazê-lo coincidir com o onanismo.

Com o objectivo de defender que a poesia de António Botto, além de não ser um louvor da beleza masculina senão na medida em que é nela que há mais elementos de beleza, não é também nem um louvor do prazer sexual nem um louvor do prazer que houver em pervertê-lo, mas um louvor do prazer em si mesmo, Pessoa associa-a ao onanismo. Como se percebe pelo que é dito a seguir no artigo, Botto aceita o prazer precisamente desta última maneira, não se servindo dele nem para “despertar a alegria da vida”, nem para “ministrar um antídoto a uma dor substancial constante”, mas apenas para “encher um vácuo espiritual” (CEAE 183). Mais uma vez, a poesia em análise poderia ser a de Ricardo Reis e não a de Botto, sem prejuízo algum para o argumento. Ao aceitar o prazer enquanto prazer e nada mais, livre, portanto, dos mesmos constrangimentos morais de que se liberta para cantar a beleza onde mais a encontra e não onde ela serve qualquer fim ulterior, Botto não se serve do prazer senão como uma forma de expandir qualitativamente a vida: “o prazer, porém, quando o

²⁸² Num texto intitulado “The Process of Human Degeneracy” (BNP 144T-24 a 30v), Pessoa associa conclusivamente o sentimento estético ao prazer sexual: “(...) a origem do sentimento estético é sexual, assim como a origem da benevolência está na amizade e no sentido social” (EGL 208).

concebemos fora de relação essencial com a alegria ou com a dor, como o concebe o autor deste livro, esse sim, quer eternidade; porém quer a eternidade num só momento” (CEAE 183). É assim notável que este género de prazer, que surge aqui alegadamente a caracterizar a poesia de António Botto, tanto se possa associar ao onanismo quanto ao esforço de guardar ou eternizar momentos, dois dos principais corolários do “epicurismo triste” (PR 280) de Reis, como expliquei nos capítulos 4 e 3, respectivamente.

Como comecei por declarar, não me parece que nenhum dos dois artigos analisados seja propriamente sobre António Botto. Interessa menos a Pessoa, tanto em “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922) como em “António Botto e o Ideal Estético Criador” (1932), validar a poesia de Botto do que vacinar contra determinados moralismos o homoerotismo que dela sobressai²⁸³. Aceitando que tudo aquilo a que Pessoa alude, (desde o ideal helénico, de que o ideal estético é a forma “mais explicitamente representativa” (CEAE 184), à necessidade, imposta por tal ideal, de cantar a beleza masculina) serve de justificação estética ao homoerotismo de Botto, forçoso é que se aceite que tudo isso sirva de justificação estética ao homoerotismo de qualquer poeta em quem esse mesmo ideal estético se verifique. Como ficou claro pela longa exposição que agora termina, tanto a caracterização genérica da poesia de Botto apresentada como a caracterização do ideal estético que alegadamente a orienta se aplicam na perfeição às odes de Reis. Servindo-se da poesia de Botto como pretexto, o que Pessoa procura fazer em “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922), é vacinar atempadamente a poesia do seu heterónimo, cuja aparição pública decerto preparava por essa altura.

Mais concretamente, creio que Pessoa sentiu a necessidade de tornar incontestável que as solicitações amorosas a rapazes presentes nas odes de Reis (das quais a mais flagrante é a da ode XII do Livro I) eram implicadas pelo ideal estético pressuposto na sua atitude filosófica. Ao fazê-lo sob a aparência de um artigo de crítica acerca da poesia de António Botto, cumpre esse intuito desviando ao mesmo tempo as atenções da poesia de Reis. Tal como temia que *Antinous* pudesse ser demasiado inconveniente para que pudesse ser

²⁸³ É esse o principal interesse de Pessoa, sempre que escreve sobre António Botto. No posfácio que escreve à novela *António* (1933), por exemplo, fá-lo explicando que aquilo que é sagrado ou tradicional é imediatamente tolerado pelo mais intolerante dos leitores: em “textos tidos por sagrados, aos quais, por sagrados, está ligada necessariamente a ideia de uma moralidade de conjunto”, e nos “textos dos grandes poetas e artistas do passado, aos quais, por grandes, se atribuem por instinto todos os atributos da grande, e, entre eles, a moralidade”, as pessoas “deixam passar, não só sem revolta, mas até com aceitação, escabrosidades que imediatamente repugnariam em qualquer outra obra” (CEAE 486-487). É o caso do cristão que lê os passos mais escabrosos da Bíblia com devoção e é o caso do “inglês espontaneamente moralista da era vitoriana” que, lendo “com apreço as maiores escabrosidades de Shakespeare”, “faria de um Dickens ou de um Thackeray um banido literário e social se ele ousasse sequer aproximar-se delas” (CEAE 487). Apesar de sermos, portanto, “ordinariamente injustos para com os nossos contemporâneos” compete-nos averiguar se o conjunto das obras de cada um “é moral, isto é, se essa impressão ou lição lesa ou não lesa a moral fundamental, as grandes repugnâncias humanas, os instintos sociais pelos quais se conserva emotivamente a substância orgânica da vida” (CEAE 488). Uma avaliação justa do conjunto da obra de Botto, assim termina Pessoa, leva a concluir que ela não é lesiva.

publicado em Inglaterra, como se percebe por uma carta de 1915 dirigida a Frank Palmer a respeito de um eventual número de *Orpheu* em inglês, Pessoa não se sentiria inteiramente confortável em publicitar o homoerotismo de Reis²⁸⁴. Além disso, não faria sentido pronunciar-se abertamente acerca desse homoerotismo tendo tido tanto cuidado em ocultá-lo através da sintaxe enviesada com que Reis o apresentara nas odes.

Em 1934, Pessoa terá tido vontade de contribuir para a polémica acerca da poesia de António Botto que opôs centralmente José Régio a Tomás Ribeiro Colaço nas páginas da revista *Fradique*, pois começou a escrever uma carta a este último em que, posicionando-se ao lado dos defensores de Botto, sugeria que qualquer obra deve ser apreciada em função da novidade, da beleza e da inteligência que nela houver. Sobre o primeiro desses três critérios, Pessoa é taxativo, fundamentando a novidade que identifica na poesia de Botto no facto de ele não se parecer “com qualquer outro poeta que eu conheça”. Logo após esta fundamentação, lança um desafio ao seu interlocutor que, à luz do argumento que estou a construir, me parece muito curioso: “se se parece com qualquer outro, diga v. quem é” (C-II 333). Dado aquilo que acabei de defender, é possível pensar que Pessoa alimentava o desejo secreto, ao formular este desafio, de ver o seu interlocutor identificar em Botto alguns traços de Reis. Não obstante as afinidades entre as duas poesias serem diminutas, o homoerotismo explícito de Botto e o seu alegado ideal estético podiam levar a reparar no homoerotismo e no

²⁸⁴ Nessa carta a Frank Palmer, Pessoa alerta o editor inglês para o carácter possivelmente repreensível “de um ponto de vista estritamente moral” de parte do conteúdo de *Orpheu* e acrescenta o seguinte: “O pior que o número inglês teria é um poema meu, escrito em inglês, chamado ‘Antinous’, do qual lhe mando uma cópia (para evitar esclarecimentos longos e insatisfatórios). Poderia uma revista ser vendida em Inglaterra com um poema como este? Fundamentalmente, ele não é, na realidade, tão ‘inconveniente’ como os sonetos de Shakespeare, mas nunca ninguém vê alguma coisa fundamentalmente” (C-I 191). Numa carta contemporânea desta, datada de 23 de Outubro de 1915 e dirigida a outro editor inglês, John Lane, Pessoa discute a possibilidade da publicação de um livro de poemas ingleses, provavelmente *The Mad Fiddler*, declarando que não incluiria nesse livro certos poemas longos que tinha porque tais poemas (evidentemente *Epithalamium* e *Antinous*) “não poderiam ser impressos num país onde existe uma activa moralidade pública” (C-I 177). A inconveniência destes dois poemas parece, neste caso, clara a Pessoa. O mesmo acontece quando se refere a eles como “os únicos poemas nitidamente obscenos que tenho escrito” (C-II 220), numa carta a João Gaspar Simões datada de 18 de Novembro de 1930: “*Antinous* e *Epithalamium* são os únicos poemas (ou, até, composições) que eu tenho escrito que são nitidamente o que se pode chamar obscenos. Há em cada um de nós, por pouco que se especialize instintivamente na obscenidade, um certo elemento desta ordem, cuja quantidade, evidentemente, varia de homem para homem. Como esses elementos, por pequeno que seja o grau em que existem, são um certo estorvo para alguns processos mentais superiores, decidi, por duas vezes, eliminá-los pelo processo simples de os exprimir intensamente. É nisto que se baseia o que será para v. a violência inteiramente inesperada de obscenidade que naqueles dois poemas – e sobretudo no *Epithalamium*, que é directo e bestial – se revela” (C-II 219-220). Já em 1923, de resto, Pessoa alertara Rogelio Buendía, que se preparava para traduzir as suas *Inscriptions*, para a indecência dos dois poemas: “Cumprer adverti-lo (mas por certo já o sabe) que, nesse opúsculo, só as *Inscrições* são consentâneas com a decência normal. Nem o *Antinous*, e muito menos o *Epithalamio*, podem ‘entrar em boa companhia’ (C-II 23-24). É admissível, por qualquer um destes testemunhos, que não convinha a Pessoa associar uma poesia explicitamente homoerótica a Reis. Se isso serve de explicação, pelo menos em parte, à decisão de ocultar o homoerotismo sob o “veu de pudor” (NR 43) da sintaxe complexa com que Reis se exprime nas odes, parece servir igualmente para explicar por que motivo optou por sustentar a relação entre homoerotismo e ideal estético tendo como referência a poesia de António Botto e não a de Ricardo Reis.

ideal estético de Reis, e seria possível responder ao desafio, de facto, com o nome do heterónimo.

Quando Álvaro de Campos, em resposta a “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922), escreve a José Pacheco pedindo-lhe que “diga ao Fernando Pessoa que não tenha razão” (CEAE 189), não está simplesmente a exhibir a facécia que se lhe conhecia. A publicação dessa carta no número seguinte da *Contemporânea* denota, aliás, a vontade que o próprio Pessoa teria de que lhe pusessem em causa as razões que apresentara no artigo. Como Campos começa por observar, em resposta à mania de Pessoa “de julgar que as coisas se provam”, que tantas vezes lhe censurara, “nada se prova senão para ter a hipocrisia de não afirmar”. O que a observação de Campos significa é que Pessoa, não tendo nada para afirmar acerca de Botto, se dedicara à hipocrisia de provar alguma coisa. Comprova-o ainda o que diz de seguida: “o raciocínio é uma timidez – duas timidez talvez, sendo a segunda a de ter vergonha de estar calado” (CEAE 186-187). Na opinião de Campos, quem não tem nada para afirmar sobre determinado assunto e não fica em silêncio, como insinua ser o caso de Pessoa a respeito da poesia de Botto, é vítima da sua timidez. Usando o raciocínio apenas por ter “vergonha de estar calado”, incorre na hipocrisia de tentar provar algo sobre o qual nada tem a dizer.

A apreciação alternativa da obra de Botto dada por Campos decorre, de resto, de observar nela uma atitude exactamente oposta à atitude hipócrita de Pessoa. Para Campos, a arte “integralmente imoral” de Botto “é uma força porque é uma não-hipocrisia, uma não complicação” (CEAE 188)²⁸⁵. A força que atribui a Botto contrasta, pois, com a timidez que

²⁸⁵ Numa carta (não enviada) pouco conhecida (BNP 1143-6r a 8v), que Teresa Sobral Cunha transcreve em “Pessoa responde a Campos: segunda carta a José Pacheco”, Pessoa reage à carta de Campos confessando a José Pacheco “que foi com pasmo incerto que encontrei no ‘Jornal da Contemporânea’ a carta de Alvaro de Campos a meu respeito” (Cunha, 1988: 77). Ainda que comece por contestar o protesto de Campos que consiste em expor-lhe a mania de provar tudo, dizendo que “provar é a única maneira de provar” (Cunha, 1988: 77) e que “o homem superior (...) desdobra sempre as suas intuições (...) em raciocínios e provas”, pois “raciocinar é tornar as nossas intuições acessíveis a toda a gente” (Cunha, 1988: 78), Pessoa visa refutar, sobretudo, a ideia de Campos de que a arte de Botto é imoral. Reconhecendo que “a palavra ‘força’ domina tudo na sua argumentação” (Cunha, 1988: 78), Pessoa explica que, se entendermos a força como “o domínio dos impulsos e dos movimentos espontâneos da sensibilidade pela acção dos centros cerebrais superiores que são o do juízo, da vontade consciente, e do raciocínio abstracto”, há três formas de força: à primeira, correspondendo à “redução à inacção” de tais “impulsos inferiores”, “chama-se *a moral*”; à segunda, correspondendo à “conversão desses impulsos em meros estados de sensibilidade”, “chama-se *a arte*”; à terceira, correspondendo à “dissolução desses impulsos pela análise e pela comparação”, “chama-se a ciência, ou a filosofia”. Como Pessoa explica de seguida, estas três espécies de força são absolutamente independentes umas das outras: tal como “não temos que olhar, num acto moral, à elegância ou beleza com que é praticado, nem, numa tese científica, à beleza que resulta dela ou à sua prática”, também “numa obra de arte não temos que olhar ao que haja de moral ou imoral” (Cunha, 1988: 79). Para Pessoa, “o livro Canções de António Botto é um livro bem feito porque é um livro bem feito, não porque seja um livro imoral”. Campos comete, aliás, o erro de tomar a natureza imoral do livro pela natureza imoral do conteúdo do livro: “Nem mesmo é um livro imoral. É um livro cujo assunto é imoral, o que é diferente. Um tratado clínico de perversões sexuais é imoral quanto ao assunto e a sua leitura será prejudicial a muita gente; o modo de tratar é que dirá se é imoral ou não” (Cunha, 1988: 81).

conduz Pessoa à hipocrisia do raciocínio, e materializa-se na atitude de não dar desculpas: “o Botto tem isto de forte e de firme: é que não dá desculpas. E eu acho, e deverei talvez sempre achar, que não dar desculpas é melhor que ter razão” (CEAE 188). Se o contraste entre Botto e Pessoa é fundamentalmente estabelecido pelas desculpas que o primeiro não dá e pela razão que o segundo persegue, querer ter razão equivale a dar desculpas. O que Campos está a sugerir, no fundo, é que, além da hipocrisia que resulta da timidez de Pessoa, “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922) é uma longa desculpa dada por Pessoa. A carta de Álvaro de Campos ajuda, portanto, a justificar plenamente a existência de um texto que, como sugeri, se refere a uma poesia apenas para disfarçar a referência a outra: ao desculpar-se por nada ter a dizer sobre António Botto, Pessoa diz muito sobre Ricardo Reis.

No final de “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922), Pessoa observa que “o meio social europeu” é “radicalmente diferente” “do meio social da Grécia antiga”. Assim sendo, “o aparecimento na Europa moderna de um tipo íntegro de esteta só pode dar-se por um desvio patológico, isto é, por uma inadaptação estrutural aos princípios constitutivos da civilização europeia, em que vivemos” (CEAE 184). Ainda que seja este desvio patológico a predispor aquele em quem se verifica para o esteticismo, o esteta só desabrocha verdadeiramente, como Pessoa explica de seguida, aquando da acção de um segundo elemento sobre tal desvio. No texto, esse segundo elemento é caracterizado através de “uma mergência prolongada do espírito na atmosfera da cultura helénica, que lhe cria um perpétuo contacto, ainda que só intelectual, com a Grécia antiga e os seus ideais”. Ao contrário do que acontece nos casos de Winckelmann e Pater, em quem estes dois elementos se registam, “os elementos culturais são inteiramente negativos na obra de António Botto”, pelo que o seu esteticismo “nasce de um simples desvio patológico, sem solicitação cultural eficiente” (CEAE 184). De modo a justificar a diferença entre os dois casos, Pessoa sugere que o desvio equivale a génio “quando resulta da fusão original de vários elementos” e a talento “quando procede do isolamento original de um só elemento”. Uma vez que, tanto em Winckelmann como em Pater, “a tendência para a realização cultural imanente no seu estetismo ingénito é, por sua natureza, sintética”, representam ambos um caso de génio; a “estreiteza e vacuidade” que advêm de “um senso estético isolado de todos os outros elementos psíquicos” (CEAE 185) fazem com que Botto, por sua vez, represente um caso de talento.

A desadequação entre a sensibilidade pagã de Reis (e também de Mora) e o meio cristão em que nasceram, tal como demonstrada no capítulo 4, pode ser descrita através da “inadaptação estrutural aos princípios constitutivos da civilização europeia” em que consiste o “desvio patológico” que predispõe para o esteticismo. Ao contrário de Botto, Reis não representa, no entanto, um caso de talento. Como acontece com Winckelmann e Pater, acrescenta-se ao desvio patológico que predispõe Reis para o esteticismo o tal “perpétuo contacto, ainda que só intelectual, com a Grécia antiga e os seus ideais” (CEAE 184) que

distingue o esteta em que há génio do esteta em que há talento. À luz dos argumentos que fui esboçando ao longo da tese, não só esse contacto é óbvio (a crença nos deuses pagãos, a sensibilidade pagã inata, etc.) como talvez não seja apenas intelectual. Se Caeiro é o responsável por despertar o paganismo até então latente de Reis, o contacto directo com Caeiro, e com o paganismo que se consubstancia nele, faz de Reis um esteta do tipo de Winckelmann e Pater e, mais importante do que isso, um esteta afinal como António Botto não é. Se o contacto intelectual com a Grécia antiga e os seus ideais é o estímulo decisivo para qualquer esteta, o ideal por que ele se guia corresponde, em boa medida, à Grécia antiga e aos ideais helénicos com os quais assim contacta. Ao contactar directamente com Caeiro, Reis não só se tornou um esteta como estabeleceu como ideal de vida o próprio Caeiro. O ideal helénico, recorde-se, é concebido como um aperfeiçoamento da vida que consiste em torná-la um pouco menos imperfeita. Assim sendo, Reis age constantemente em função daquilo que Caeiro é e procura imitar constantemente o ideal de perfeição que associa a Caeiro “para que a sua imperfeição [lhe] doa menos” (CEAE 177).

A dada altura da carta que Álvaro de Campos escreve a José Pacheco para criticar o artigo de Pessoa, lê-se o seguinte: “Não há ideais nem estéticas senão nas ilusões que nós fazemos deles. O ideal é um mito da acção, um estimulante como o ópio ou a cocaína: serve para sermos outros, mas paga-se caro – com o nem sermos quem poderíamos ter sido” (CEAE 187). Ao denunciar assim o carácter ilusório de qualquer ideal, Campos resume admiravelmente a atitude de vida de Ricardo Reis cuja descrição me tenho esforçado por apresentar. Enquanto estimulante, Caeiro serve a Reis, de facto, para que Reis seja outro. Mas esse mesmo estimulante que o leva a procurar ser outro, que o leva, neste caso, a procurar ser o próprio Caeiro, requer como pagamento o nem sequer ser o que poderia ter sido. Como expliquei no capítulo 4, aquilo que Reis seria, sem o estímulo de querer ser outra coisa que o leva a comprazer-se na ilusão de poder sê-lo, era o pagão resignado com o seu desterro que António Mora é. As afirmações de Campos permitem assim descrever Reis como um pagão a meio caminho entre a plenitude pagã que se consubstancia em Caeiro e a resignação de Mora perante a decadência insanável de tal plenitude²⁸⁶.

As afirmações de Campos, sobretudo a de que “o ideal é um mito da acção”, devem ainda ligar-se ao que afirma, na mesma carta que escreve de Newcastle-on-Tyne, depois de sugerir que a única coisa que interessa verificar em qualquer obra de arte é a força que ela contém: “o resto é o mito das Danaides, ou outro qualquer mito – porque todo o mito é o das Danaides, e todo o pensamento (diga-o ao Fernando) enche eternamente um tonel

²⁸⁶ A ideia de que um determinado ideal posiciona aquele que o busca entre a sua obtenção e a resignação perante a impossibilidade de obtê-lo é, de certo modo, corroborada pelo próprio António Mora (BNP 121-86r): “Um ideal deve ser, ao mesmo tempo que impracticável na sua plenitude, praticável nos seus métodos. Deve ser impracticável na sua plenitude para que, perfeitamente insatisfeito, seja perfeito estímulo á acção. Deve ser praticável nos seus métodos para não prejudicar o □ correntio da vida ou desesperar pelo insucesso continuo” (AM 311).

eternamente vazio” (CEAE 187). Se perseguir um ideal não é senão encher “eternamente um tonel eternamente vazio”, como Campos no fundo sugere, perseguir o ideal de perfeição em que Caeiro consiste equivale a ser eternamente aquele que, não obstante a perseverança, jamais consegue aquilo a que se propõe. À semelhança do fracasso a que está condenado qualquer supliciado, Reis é uma representação do fracasso eterno de não poder ser Caeiro. Perante tais circunstâncias, a única coisa em que se compraz é esse empenho também eterno com o qual, apesar do fracasso a que está destinado, vai ocupando calmamente a vida. E é por não ter outro objectivo que não esse prazer inútil de tentar ser o que Caeiro foi que se pode descrever a finalidade da sua vida como o desejo persistente de contemplar a “eternidade num só momento” (CEAE 183).

III. Uma Vénus Masculina

O principal corolário a extrair da análise dos textos de Pessoa sobre António Botto que acabo de oferecer é o de que Alberto Caeiro é o ideal de vida de Ricardo Reis. Na medida em que um ideal de vida é sobretudo o produto do esforço que qualquer homem emprega para resolver a dualidade que necessariamente o constitui e para restabelecer em si uma qualquer unidade, Caeiro representa a unidade em função da qual se empenha, apesar de jamais poder alcançá-la, a criatura dual que coube a Reis ser. A dualidade que o constitui não é, no entanto, nem uma forma inferior à forma una que deseja, nem uma forma falsa da qual a unidade é a forma verdadeira. Enquanto pagão, Reis encara o facto de não ser uno como Caeiro simplesmente por não ser perfeito como ele. Uma vez que não pode corrigir essa imperfeição de modo objectivo, desfazendo a dualidade que o constitui e assumindo a unidade que coincide com a perfeição que busca, pode apenas buscar “o aperfeiçoamento subjectivo da vida” (CEAE 177) que a arte lhe possibilita. Todas as odes de Reis são, por isso, simulacros do ideal de vida que não pode buscar objectivamente. É isso que explica, em certa medida, num texto em que reage à teoria da arte preconizada por Álvaro de Campos (BNP 52A-4r):

A arte existe, não, como quer Campos, para substituir a vida, senão para a completar. Tudo na vida, excepto o desejo do homem, é irracional e imperfeito; na arte o homem projecta o seu desejo e a vontade de perfeição que há nele. Por isso a obra de arte deve, conservando a forma da vida, substituir-lhe a matéria: a escultura é na limpeza da pedra, que não na porcaria do corpo; a poesia é na música do ritmo lida, que não na falta de música da palavra simplesmente falada. Na arte deve ser eliminado todo o elemento que recorde a matéria da vida; conservando tudo que recorde a sua forma. (PR 212)

Se a arte é uma forma de completar a vida, ou de aperfeiçoá-la, cada uma das odes de Reis é uma forma de se aproximar do ideal de completude ou de perfeição que Caeiro representa; em cada uma delas Reis projecta o seu desejo de ser a criatura perfeita que o mestre era. Se assim é, e se a escultura e a poesia se distinguem do corpo e da palavra, apesar de lhes conservarem a forma, por lhes substituírem a matéria (o corpo emporcalhado pela pedra limpa e a falta de música pela música), Caeiro equivale à forma de Reis quando feita de uma matéria mais perfeita, à forma de Reis sem qualquer “elemento que recorde a matéria da vida”. Num sentido muito preciso, Caeiro parece configurar-se como a estátua de Reis. Leia-se o que é dito pouco depois, no mesmo texto:

A arte baseia-se na vida, porém não como matéria mas como forma. Sendo a arte um produto directo do pensamento, é do pensamento que se serve como matéria; a forma vai buscá-la à vida. A obra de arte é um pensamento tornado vida: um desejo realizado de si-mesmo. Como realizado tem que usar a forma da vida, que é essencialmente a realização; como realizado em si-mesmo tem que tirar de si a matéria em que realiza. (PR 212-213)

Enquanto “desejo realizado de si-mesmo”, a arte é assim um modo de dar unificação à dualidade constitutiva do homem, um modo de unificar a forma imperfeita do corpo que possui com a matéria potencialmente perfeita do pensamento. Se a unidade primitiva que Reis perdeu no momento em que adquiriu consciência de si equivalia à pessoa de Caeiro, e se a arte de algum modo possibilita a reunificação do que então se cindiu, a produção artística de Reis não é senão a produção de simulacros de Caeiro. De novo, a impossibilidade de recuperar Caeiro parece poder ser combatida, à imagem de Adriano, erigindo estátuas de Caeiro. A dada altura de *Antinous*, Adriano sugere que ter Antínoo é “uma coisa feita da matéria dos deuses” e que olhar para ele “é a melhor parte da eternidade” (“To have thee is a thing made of god’s stuff / and to look on thee eternity’s best part” [PI-I 48]). Em “Atena”, Pessoa apresenta uma definição de arte que de algum modo se assemelha a esta: “a arte não é porventura mais, em sua forma suprema, que a infância triste de um deus futuro, a desolação humana da imortalidade pressentida” (CEAE 223). Em qualquer dos casos, parece haver na arte um elemento de tristeza cuja natureza divina e imortal, porém, se presente. Aplicada ao caso de Reis, justifica a coincidência entre a pessoa que perdeu e o ideal de vida que persegue.

O ideal de vida de Adriano, representado amiúde na primeira parte de *Antinous*, consiste na união carnal com Antínoo de que usufruiu até ao afogamento do rapaz. Há algo de divino em poder tê-lo de volta porque, precisamente, a unificação da forma imperfeita que equivale ao seu corpo com a matéria mental a que Antínoo está agora remetido (unificação essa que se concretizará na “tua estátua de nós” [PI-I 49] que lhe promete) de algum modo resolve a dualidade que o caracteriza enquanto homem. Não sendo capaz de anular a desolação inerente à dualidade originada pela morte de Antínoo, essa unificação permite

presentir a imortalidade do “deus futuro” que, unidos no mármore, os dois serão. A atitude contemplativa prescrita por Reis ao longo da sua obra não tem outra finalidade. Numa ode de 10 de Abril de 1928, o cumprimento de tal prescrição pressupõe, aliás, a transformação da pessoa que é no pedestal em cima do qual se erguerá a estátua do seu ser (BNP 60-24r):

Concentra-te, e serás sereno e forte;
Mas concentra-te fóra de ti mesmo.
Não sê mais para ti que o pedestal
No qual ergas a statua do teu ser.
Tudo mais empobrece, porque é pobre. (RR 161)

Pedestal e estátua equivalem, nesta ode, às duas partes da pessoa que supostamente representam: se a estátua erguida equivale ao lado exterior no qual se deve concentrar, o pedestal que a suporta equivale ao lado interior, esvaziado no decurso do processo de concentração e funcionando apenas como esqueleto de outra coisa. A sexualidade da imagem é, aliás, sugestiva: enquanto estátua da criatura dual que forma com Reis, Caeiro ergue-se em cima do pedestal de Reis. Tanto esta imagem quanto a ideia de que toda a arte poética de Reis procede de uma inspiração fálica, tal como exposta no final do capítulo 4, permitem agora reconsiderar a leitura contraintuitiva da ode I do Livro I proposta no capítulo 1. Recupere-se a ode:

Seguro assento na columna firme
Dos versos em que fico,
Nem temo o influxo innumero futuro
Dos tempos e do olvido;
Que a mente, quando, fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
D’elles se plasma torna, e á arte o mundo
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nella. (RR 63)

De acordo com o argumento esboçado no capítulo 1, a ode não é, como sempre se considerou ser, uma celebração da poesia enquanto modo de assegurar a imortalidade, e Reis não está interessado, embora o pareça, em assemelhar os seus versos a monumentos fúnebres que lhe preservem o nome e permitam que seja contemplado depois de morto. Como defendi na altura, versos não são coisas que substituam poetas, lápides passíveis de contemplação póstuma e de cujo corpo sepultado são a extensão visível e perene, mas uma

espécie de pedestais de cima dos quais ele próprio, o poeta, melhor pode contemplar o que houver para contemplar. No final do capítulo 4, acrescentei a essa teoria da composição (sem, no entanto, ter comentado o que isso implicava) uma dimensão fálica, e sugeri que a inspiração de Reis decorre de um estado de excitação sexual prévio que a propicia: os versos são pedestais elevados, de cima dos quais pode dedicar-se à contemplação, porque o autor deles, ao erigi-los, fixa o pensamento em outras erecções. À luz desta versão adulta da teoria da composição de Reis, a “columna firme” (RR 63) em que Reis prometia segurar assento na ode I do Livro I adquire um sentido adicional.

Se a mente é apenas uma superfície na qual são fixados os “reflexos do mundo” (RR 63), e se é o mundo exterior assim reflectido na mente, não propriamente a mente, que é responsável pela criação artística (corolários que a ode I do Livro I parece suscitar, tal como explicado no capítulo 1), o que causa os versos de Reis (se acrescentarmos agora as implicações fálicas à teoria) são as erecções alheias cujos reflexos se fixam na sua mente. Ao declarar, logo no princípio da ode, que segura assento na “columna firme / dos versos em que fico”, Reis não está a revelar, como também defendi desde logo no capítulo 1, que perdurará; o que está a revelar, pelo contrário, é que a contemplação mental de erecções alheias faz com que fique, ele próprio, erecto. Os versos de Reis são, acima de tudo, a manifestação verbal de um estado de excitação sexual suscitada, não pelo objecto de desejo, mas pela imagem mental dele: erecções alheias induzem erecções próprias, e é nessa posição elevada que fica. O que não é diferente, diga-se, do que acontece a Adriano, a quem a morte de Antínoo obriga a converter as erecções antigas em erecções de outro tipo: “Thy death has given me a higher lust – / a flesh-lust raging for eternity” (PI-I 47).

De acordo com o argumento central desta tese, as erecções a que Reis concede a contemplação pertencem a Caeiro. É, portanto, Caeiro, ou o que quer que em Caeiro suscite o apetite sexual de Reis, a verdadeira causa das odes que escreve. Reis é só a superfície em que o mestre, o verdadeiro artífice das suas odes, é reflectido. Como é indicado nesta ode, a contemplação mental desse reflexo implica porém que a mente, que é tudo o que Reis afinal é, se torne plasma daquilo que é contemplado. Tornar-se Caeiro, por meio da acção de plasmar o Caeiro que em si contempla, é exactamente o mesmo que segurar assento ou ficar na “columna firme”: ainda que de modo mais explicitamente carnal na segunda ideia, o que em ambos os casos se dá é a unificação do *erastes* com o *eromenos*. Tal como Adriano logrará a “unidade dual” (PI-I 50) que cobiça na estátua que pretende erigir, é nos versos que, de certo modo, Reis conseguirá aquilo que pede em vão ao jovem “avaro” da ode XII.

Quando Pessoa sugere, num pequeno texto a que aludi apenas de passagem atrás (BNP 75-23r), que “o esteta agudo é em geral invertido sexualmente”, está a pensar, em rigor, na androginia que subjaz a este género de unificação. Entendendo a arte como “a forma mais elevada e subtil de sensualidade”, Pessoa estabelece, nesse texto, uma analogia entre “as

relações entre o artista e o seu público” e as relações “do homem e da mulher na cópula”. A “criação artística” é, pois, entendida como uma “prova de posse, de força”, enquanto “a contemplação artística” é “um prazer de passividade”. Uma vez que “criar implica uma exasperação do senso estético”, o “esteta agudo” a que se refere não é senão um “esteta que cria”. Ao dedicar-se tanto à posse e à força que caracterizam o criador quanto à contemplação passiva que caracteriza o esteta, o “esteta agudo” não podia deixar de ser “invertido sexualmente” (PIA 445). É mais ou menos nestes termos, reivindicando a androginia da sua alma e a eventual implicação sexual da mesma, que Pessoa se refere a si próprio, num texto (BNP 20-17) encimado pela referência “Prefácio (aproveitar para o ‘Shakespeare’)”:

Não encontro dificuldade em definir-me: sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina. A minha sensibilidade e os movimentos que dela procedem, e é nisso que consistem o temperamento e a sua expressão, são de mulher. As minhas faculdades de relação – a inteligência, e a vontade, que é a inteligência do impulso – são de homem. Quanto à sensibilidade, quando digo que sempre gostei de ser amado, e nunca de amar, tenho dito tudo. Magoava-me sempre o ser obrigado, por um dever de vulgar reciprocidade – uma lealdade do espírito – a corresponder. Agradava-me a passividade. De actividade, só me aprazia o bastante para estimular, para não deixar esquecer-se, a actividade em amar daquele que me amava. Reconheço sem ilusão a natureza do fenómeno. É uma inversão sexual fruste. Pára no espírito. Sempre, porém, nos momentos de meditação sobre mim, me inquietou, não tive nunca a certeza, nem a tenho ainda, de que essa disposição do temperamento não pudesse um dia descer-me ao corpo. Não digo que praticasse então a sexualidade correspondente a esse impulso, mas bastava o desejo para me humilhar. Somos vários desta espécie pela história abaixo – pela história artística sobretudo. Shakespeare e Rousseau são dos exemplos, ou exemplares, mais ilustres. E o meu receio da descida ao corpo dessa inversão do espírito – radica-mo a contemplação de como nesses dois desceu – completamente no primeiro, e em pederastia; incertamente no segundo, num vago masoquismo. (PIA 121-122)

A relação homoerótica que se estabelece entre Caetano e Reis parece ser a expressão poética máxima da “inversão sexual fruste” com que Pessoa explica, neste texto, a cópula entre o temperamento de tipo feminino e a inteligência de tipo masculino que julga constitui-lo. Ora, creio que a expressão de tal inversão terá começado a adquirir forma desde, pelo menos, a Primavera de 1913 (um ano antes, portanto, da concepção da heteronímia e dois anos antes de *Antinous*)²⁸⁷. Assim o creio, sobretudo, pelo que é dito num poema

²⁸⁷ O primeiro poema abertamente homoerótico é, no entanto, de Abril de 1905. Trata-se de uma elegia pastoril em inglês intitulada “Elegy”, assinado por C. R. Anon e Alexander Search e escrita para lamentar que o seu “querido amigo Mr. Jinks”, como se pode ler em epígrafe, se tivesse casado. Entre

intitulado “O Outro Amor”, um poema datado de 22 de Abril de 1913 que, aliás, termina com a indicação “O Outro Amor – Morte de Antinoo e Sonetos” (O-I 170), e pelo que é dito no poema “Livro do Outro Amor”, um poema datado de 14 de Maio de 1913 que, em larga medida, é uma versão alargada do primeiro. Como se verá de seguida, os dois poemas consistem essencialmente na expressão de um desejo sexual por um rapaz de aspecto feminino.

No poema de 14 de Maio (BNP 40-33), Pessoa propõe-se a cantar alguém que não é um simples amigo (“ó mais que □ amigo!”), engrinaldando-lhe a “fronte branca” tal “como um poeta antigo / que vem de risos vãos engrinaldar / a fronte da sua amada” (O-I 174). O que pede a este “amor-mancebo” (O-I 174) é que assuma o papel da mulher de que ele seria o extremoso marido: “Aprende meu amor a ser mulher, / se eu te visse bordar, coser, falar-me / como ao esposo fala a esposa, dar-me / teu corpo quasi castamente □ // (...) Aprende a ser mulher... Engoma, cose / eu adoeço só para velares / à minha cabeceira, em fresca pose” (O-I 174-175). A principal razão para que assim seja, percebe-se mais à frente, é a fealdade do poeta: “Se eu fosse belo, meu amor, iria / ser eu a fêmea do nosso □ enlace. / Eu não te chamaria e perderia / teus lábios, teu olhar, a tua face...” (O-I 176). É, portanto, a beleza do amigo, decerto mais próxima de uma beleza de tipo feminino, que estipula os papéis conjugais que os dois eventualmente representarão: “Meu amor, minha amante, meu amigo, / Ó tudo quanto □ // Fosses tu adorado, a companheira / da minha vida. Fôssemos casados / numa capela branca □” (O-I 176).

Como facilmente se compreende, o “outro amor” contido quer no título deste poema (BNP 40-33), quer no título do poema de 22 de Abril (BNP 40-21r), é o amor homoerótico entre um homem mais velho e um homem mais novo de aspecto feminino. Isso é tornado explícito, de resto, numa estrofe em que, não obstante o aspecto lacunar com que se apresenta, o poeta considera mais belo amar um rapaz do que uma mulher e manifesta a esperança de, por assim considerá-lo, vir a ser presenteado com Antínoo quando morrer: “De amor □ eu farei / cantando-o até tão □, / tão mais belo que o outro, que terei / Antinoo esperando-me no céu” (O-I 176). Algumas estrofes antes, a preferência por rapazes confundira-se, no entanto, com misoginia, num momento em que o poeta não consegue controlar os ciúmes por saber que o amigo destinara o seu corpo às mulheres: “Quem me dera que fosses mais donzela! / Que fosses virgem, que ninguém tivesse / do outro e odiado

os prazeres do celibato de que o amigo não mais usufruiria devem incluir-se os prazeres homoeróticos, até porque o amigo é apelidado de Corydon, um dos pastores de Teócrito (no idílio IV, Corydon dialoga com o pastor Bathus) e Virgílio (na égloga II, Corydon lamenta que o jovem Alexis o rejeite). Leiam-se alguns versos desta elegia pastoril: “(...) Ah, Corydon! Ah, Corydon! / and hast thou left all happiness, / immoraled joy and whiskied liberty? / Ah, Corydon! / Great is our distress. / And art thou no more free? / (...) Ah, what avails all mourning? Thou art gone / from life and youth and gaudy loveliness, / from that deep rest that men call drunkenness. / Ah, Corydon! Ah, Corydon! / Thou the first hope of all our race / Hast left the blessed paths of peace and love. / (...)” (PI-II 49).

sexo que me esquece / sentido sobre si tua fúria bela! // Ó ciúme das mulheres – esta, aquela – / que foram tuas... Porque foram? Esse / corpo fez-se p’ra ela?” (O-I 175). Ao facto de o mancebo a quem se dirige não ter nascido mulher, não obstante o aspecto feminino, acrescenta-se assim um segundo problema, o de usar com as mulheres o corpo masculino com que nasceu.

Em certa medida, este poema é uma versão do soneto 20 de Shakespeare, no qual o aspecto feminino do rapaz é explicado por uma mudança de ideias da Natureza, que se apaixonara por ele depois de o conceber como mulher: “A woman’s face with nature’s own hand painted / hast thou, the master mistress of my passion; / (...) and for a woman wert thou first created, / till nature as she wrought thee fell a-doting, / and by addition me of thee defeated, / by adding one thing to my purpose nothing”. Conquanto Pessoa não reproduza a solução apresentada por Shakespeare no dístico final, que consiste em abdicar de dar uso àquilo que a Natureza adicionou e em se contentar com o amor do rapaz (“but since she pricked thee out for women’s pleasure, / mine be thy love, and thy love’s use their treasure” [Sonnets, 20]), o problema é descrito de modo idêntico. O que está em causa é o conflito entre a natureza masculina do rapaz e o aspecto feminino que o torna objecto de desejo. Tal conflito e tal desejo são sumariados nas primeiras estrofes do poema de 22 de Abril (BNP 40-21r):

Com que fúria ergo a ideia dos meus braços
para a ideia de ti! Com que ânsia bebo,
os olhos pondo em teus sonhados traços,
todo o fêmea em teu corpo de mancebo!

Teu hálito sonhado até cansaços
como em meu vívido hálito recebo!
Ó carne que já sonho és tantos laços
para mim! Deusa-deus; Vénus-Efebo! (O-I 170)

Que a coincidência entre as características femininas do rapaz que o poeta anseia e o seu “corpo de mancebo” seja resolvida, no último verso da segunda estrofe deste poema, através da fusão entre a deusa Vénus e um qualquer deus efebo remete para dois poemas de Pessoa (um de 1910 e outro de 1914) e um de Shakespeare²⁸⁸. Embora Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine façam datar o poema “Vénus” (o primeiro dos dois

²⁸⁸ E remete, inevitavelmente, para um terceiro poema de Pessoa, *Antinous*: “O bare female male-body such / as a god’s likeness to humanity!” (PI-I 41). Aliás, não só são lembrados, em *Antinous*, os amores de Vénus por Adónis (“Venus herself, that was Adonis’ lover, / seeing him, that newly lived, now dead again, / lends her old grief’s renewal to be blent / with Hadrian’s pain” [PI-I 42]) como é sugerido que Antínoo se costumava fazer passar por Vénus, entre outras divindades: “Now was he Venus, white out of the seas; / and now was he Apollo, young and golden” (PI-I 45).

poemas de Pessoa que importa discutir) logo de 1910, justificando a datação pelo facto de o manuscrito se encontrar num envelope com outros poemas de 1910, creio que é mais razoável que Pessoa o tenha escrito mais tarde, possivelmente em 1913 ou em 1914. Assim creio porque a deusa que é descrita nesse poema estabelece relações evidentes com a figura de Alberto Caeiro, constituindo-se como um dos primeiros vislumbres (a par da “Vénus-Efebo” [O-I 170] dos poemas de 1913 que acabo de comentar e da “Vénus masculina” [O-I 211] do poema de Fevereiro de 1914 que comentarei de seguida) da figura simultaneamente divinizada e andrógina que viria a ser o mestre dos heterónimos²⁸⁹.

Seja como for, a segunda das duas partes em que se divide o poema “Vénus” (BNP 37-8) pouco mais é do que uma aplicação à deusa em causa daquilo que, para Caeiro, são os deuses, ou seja, criaturas que “não têm corpo e alma / mas só corpo e são perfeitos”, criaturas nas quais “o corpo é que lhes é alma / e tem a consciencia na propria carne divina” (AC 103). Assim, a Vénus deste poema ortónimo “tem a alma à flor do corpo”, corpo esse que é, aliás, “uma alma-modo / de formosura” e “não contém / outra vida que a vida que ela tem”. A absoluta unidade entre corpo e alma é dada de modo admirável, de resto, na estupefacção com que principia a terceira estrofe desta segunda parte: “Que carnalmente espiritual!” (O-I 100). É difícil não entrever nesta descrição de Vénus a presença olímpica de Caeiro. Mais flagrante, todavia, do que esta descrição é o emprego, na primeira parte do poema, de uma expressão que Caeiro haveria de empregar no poema VIII d’*O Guardador de Rebanhos*. Que a Vénus deste poema seja “tão humana que é divina” (O-I 100), exactamente como o Menino Jesus é uma “criança tam humana que é divina” (AC 40), nos termos de Caeiro, torna indiscutível a proximidade entre a deusa e o heterónimo. Leia-se o segundo poema de Pessoa para o qual remetem os poemas de 1913 (BNP 41-40r):

Amem outros a graça feminina
Gozem sonhar seus lábios entre seios
Outros e muitos... que meus cantos, dei-os
À tua formosura peregrina...

Meu doce Apolo jovem... Ó divina
Flor adónica de ópios e de enleios
Ver-te é esquecer que há neste mundo anseios
Carnais, ó □ Vénus masculina.

²⁸⁹ Parece haver, além disso, outro indício da proximidade entre a Vénus deste poema (BNP 37-8r) e a “Vénus masculina” do poema de Fevereiro de 1914 (BNP 41-40r). A tinta preta em que o poema se encontra escrito sobrepõe-se ao lápis, e alguns dos versos da versão final não correspondem aos versos que Pessoa escreveu originalmente. Assim, a deusa que, na versão final, vem “tão humana que é divina” (O-I 100), como se lê no quarto verso, parecia ser, na versão inicial desse mesmo verso, “formosa e peregrina” (BNP 37-8r), o que equivale flagrantemente à “formosura peregrina” (O-I 211) do quarto verso do poema de Fevereiro de 1914.

Ninguém saberá nunca quem tu és...
Meu coração, óleo que unja teus pés –
Quem sabe se tu mesmo o sentirás?...

Que importa... E a vergonha e o mal que importa?
Quem me dera viver à tua porta
Inda que vendo o amor que a outrem dás!... (O-I 211)

Este soneto é datado de 23 de Fevereiro de 1914, duas semanas antes, portanto, do dia triunfal de 8 de Março. A poucos dias de escrever os primeiros poemas de Caeiro, Pessoa recuperava assim a imagem de uma “Vénus masculina” para se referir a um *eromenos*. Que o tenha feito não deve ser negligenciado. Como em “Livro do Outro Amor” (BNP 40-33), Pessoa parece então aproveitar certas convenções heterossexuais para cantar a beleza de um rapaz: se, no poema de 1913, se propunha a repetir as lições de “um poeta do amor antigo” que engrinaldasse “a fronte da sua amada” para de certo modo engrinaldar a “fronte branca” (O-I 174) do seu amigo, propõe-se neste poema a oferecer os seus cantos a uma “formosura peregrina” que, em verdade, fora antes cantada precisamente por aqueles “outros” que, pelo contrário, amam “a graça feminina” e sonham “seus lábios entre seios / outros e muitos”. A referência é a Camões²⁹⁰, mais concretamente à “peregrina fermosura” das mulheres em geral, no quinto verso da estrofe 142 do canto III d’*Os Lusíadas* (*Lus.*, III.142), ou da amada em particular, no sexto verso do soneto “Cara minha Inimiga, em cuja mão” (Camões, 1980: 155). Ao antepor o substantivo ao adjectivo, assim invertendo a ordem da expressão camoniana, Pessoa sublinha, de resto, a inversão sexual que favorecerá ao longo do soneto.

O amor homoerótico que aqui é celebrado parece profundamente hostil a toda e qualquer obstinação carnal, que se supõe característica dos que amam a “graça feminina”. Mais ainda do que isso, parece possuir virtudes redentoras: quem quer que veja aquele “doce Apolo jovem”, como é o caso do poeta, não só esquece quaisquer anseios carnis como se torna numa Madalena unguendo os pés a Jesus. Não obstante a devoção extrema a que o poeta parece então consagrar-se, não é certo que o rapaz o saiba enamorado de si²⁹¹. O mais

²⁹⁰ Devo esta referência ao professor João R. Figueiredo, que em primeiro lugar me fez notar.

²⁹¹ Tal ignorância faz corresponder o rapaz ao *eromenos* de Anacreonte, num dos mais famosos fragmentos do poeta de Teos: “Jovem de olhar inocente, / procuro-te no meio das outras pessoas, / mas tu não reparas, / pois não sabes que deténs as rédeas da minha alma” (Lourenço, 2006: 56). Num longo poema datado de 5 de Julho de 1919 (BNP 43-50r a 51r) que Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine associam quer ao poema “Anteros” (Pessoa ponderara incluir um poema intitulado “Anteros” num livro de cinco poemas do qual fariam parte *Antinous* e *Epithalamium*, como o revela numa carta a JGS de 18 de Novembro de 1930 [C-II 220]), quer precisamente ao poema “O Outro Amor”, ressurgiu a mesma ignorância do *eromenos* a respeito do amor do *erastes*: “Sei que desprezarias, não somente / a mim, mas ainda mais o meu amor, / se eu ousasse, numa hora / dizer-te quem tu és p’ra a minha dor” (O-II 58).

extraordinário é que isso não parece relevante. Não tendo por objectivo a consumação carnal desse amor, não parece incomodar o poeta que o rapaz desconheça o seu amor, como não parece incomodá-lo que entregue o seu amor a outra pessoa. O ideal de vida de alguém que desdenha da carnalidade em que supostamente se deveria concretizar o seu amor é assim puramente contemplativo: é por isso que o poeta se comprazeria em viver à porta do amado, ainda que apenas para ver outros amantes a entrar e a sair.

Ora, talvez não seja alheio ao desinteresse carnal do poeta que o amado reúna em si características de *erastes* e de *eromenos*. Há duas maneiras de considerar uma “Vénus masculina” como uma figura inibidora. A primeira consiste em privilegiar as qualidades femininas decorrentes do substantivo e em entendê-la, por conseguinte, como uma caracterização de um *eromenos* cuja masculinidade, no entanto, obsta à concretização sexual do *erastes*. Desse ponto de vista, o poeta contentar-se-ia com a contemplação da beleza do rapaz por não poder dar-lhe outro uso. A segunda consiste em privilegiar as qualidades masculinas decorrentes do adjectivo e em entendê-la essencialmente como uma caracterização de um *erastes*. Nesse caso, a inibição não se justificaria pela inconsequência da união carnal, mas pelo paradoxo inerente a um *erastes* com aspecto de *eromenos*. Que essa “Vénus masculina” seja igualmente descrita como uma “divina / flor adónica de ópios e de enleios” parece dar força a esta hipótese. De certo modo, o rapaz não desperta “anseios / carnis” no poeta porque, mais do que uma Vénus cuja masculinidade o retrai, é o Adónis da própria Vénus que é.

É preciso notar que este poema precede a criação dos heterónimos e, muito especificamente, os problemas de natureza técnica que essa criação permitiu a Fernando Pessoa resolver. Se a voz que o enuncia não é necessariamente a voz do poeta que Pessoa seria uns meses depois, a figura indefinida cuja beleza assim endeusa não corresponde simplesmente a uma versão primitiva, sem a robustez e a perfeição que o tempo trataria de trazer, da criatura que merecerá o endeusamento subsequente²⁹². Enquanto prefigurações evidentes do *eromenos* que Caeiro viria a ser, a “Vénus-Efebo” (O-I 170) dos poemas de 1913, a Vénus “tão humana que é divina” (O-I 100) do poema de 1910 e a “Vénus Masculina” (O-I 211) do poema de Fevereiro de 1914 prefiguram também o *erastes* em que Ricardo Reis se tornaria. Como explicarei adiante, os dois heterónimos procedem de uma origem comum. A Vénus de qualquer um destes poemas é a Musa de que Pessoa anda à procura, a qual engendrará definitivamente ao criar Alberto Caeiro, mas a qual lhe dará igualmente engendramento ao ser engendrada. Enquanto figura com potencial para ser engendrada e

²⁹² Os atributos divinos fazem parte da descrição típica de um *eromenos*. Como Royston Lambert nota em *Pederastia na Idade Imperial*, “o rapaz, belo no corpo, animado de esperança e idealismo, era concebido como encarnação de qualidades divinas” (Lambert, 1990: 25). Servindo-se da autoridade de K. J. Dover, Martha Nussbaum observa que o *eromenos* é “uma criatura bela sem necessidades prementes”. É esta auto-suficiência que justifica que ele seja “parecido com um deus, ou com a estátua de um deus” (Nussbaum, 1993: 188), como afirma de seguida.

para engendrar, esta Musa contém em si os dois impulsos distintos que, no momento desse engendramento recíproco, serão distintamente incorporados nos dois heterónimos. Enquanto objecto privilegiado da contemplação a que Reis se consagrará, ou enquanto *eromenos* de que Reis procurará ser o *erastes*, como demonstrado sobretudo na análise da ode XII, Alberto Caeiro assumirá o papel do Adónis cuja Vénus caberá a Ricardo Reis ser.

Ao perceber, já perto do final do poema de Shakespeare, que o rapaz adorado fora morto pelo javali a que dava caça, a deusa angustiada faz uma pergunta que de imediato suscita a analogia com os heterónimos pessoanos: “Why hast thou cast into eternal sleeping / those eyes that taught all other eyes to see?” (*Ven.*, 951-952). À semelhança do que acontece em *Venus and Adonis*, a obra heteronímica é profundamente marcada pelo cerrar prematuro daqueles “olhos que ensinaram todos os outros olhos a ver” (como expliquei no capítulo 5, aquilo que Caeiro ensina aos seus discípulos é sobretudo uma certa maneira de ver). E, à luz da elegia contínua que é a obra de Reis, o Adónis a que Caeiro fatalmente se compara não terá deixado uma Vénus menos taciturna. Como se viu a propósito do comentário de Campos à ode XII, a iniciativa sexual assumida por Reis é, aliás, susceptível de comparação com o ritual de sedução encetado por Vénus diante de Júpiter que Camões descreve no canto II d’*Os Lusíadas*. Mas, se Caeiro for o Adónis de que Reis é a Vénus correspondente, como proponho, também a ode II do Livro I deve ser lida com o assunto específico do poema de Shakespeare em mente:

As rosas amo dos jardins de Adonis,
Essas vólucres amo, Lydia, rosas,
 Que em o dia em que nascem
 Em esse dia morrem.
A luz para ellas é eterna, porque
Nascem nascido já o sol, e acabam
 Antes que Apollo deixe
 O seu curso visível.
Assim façamos nossa vida um dia,
Inscientes, Lydia, voluntariamente
 Que ha noite antes e após
 Do pouco que durâmos. (RR 65)

À primeira vista, a ode não parece suscitar grandes dificuldades de leitura. O *carpe diem* horaciano com que ela encerra parece decorrer da comparação da brevidade da vida humana com a vida breve das rosas dos jardins de Adónis anteriormente descritas, e Reis parece estar a sugerir que, tal como essas flores vivem toda a vida sob a luz solar, nascendo já depois de o sol nascer e morrendo antes de ele se pôr, só temos ao nosso dispor o curto

intervalo de tempo entre a noite que havia antes de nascermos e a noite que haverá depois de morrermos²⁹³. É esta a leitura que faz Maria Helena da Rocha Pereira, para quem esta é uma das odes de Reis “de mais visível inspiração horaciana” e para quem os jardins de Adónis são “a tradução metafórica do tema da caducidade da vida” (Pereira, 1972b: 216). A simplicidade da ode não parece, aliás, motivar quaisquer excentricidades analíticas, ora não merecendo a atenção dos críticos, ora sendo aproveitada apenas como amostra daquilo que se considera mais típico na poesia do heterónimo, como o faz Helena Carvalhão Buescu, para quem a ode ilustra aquele que considera ser o tique mais característico de Reis, o de invocar a antiguidade para, de certo modo, contrariar a modernidade (Buescu, 2013: 76-80).

Que Reis esteja a replicar uma atitude tipicamente horaciana, tal como pressuposta pela leitura convencional apresentada acima, não invalida que não esteja também a aludir a algo muito mais subtil. É que a recomendação de que devemos encarar a vida como se fôssemos as flores de Adónis é da família de todas as outras recomendações práticas de Reis, e a todas elas subjaz o mesmo esforço imitativo. Enquanto exemplos a seguir, as flores de Adónis a que Reis se refere nesta ode ocupam o mesmo lugar dos deuses pagãos, a cuja imitação os homens se devem consagrar²⁹⁴, e o mesmo lugar de qualquer outro ideal de vida. Se o ideal de vida que Reis sistematicamente tem no horizonte é equivalente ao ideal de perfeição que figura muito concretamente na pessoa de Alberto Caeiro, como defendi anteriormente, as flores de Adónis cuja vida é digna de imitação substituem metonimicamente o próprio Adónis que Caeiro é, e cuja vida exemplar importa a Reis copiar²⁹⁵.

²⁹³ É preciso explicar que os jardins de Adónis a que Reis alude eram pequenas plantações de sementes que, de modo a germinarem rapidamente, eram regadas com água quente. Esta prática fazia parte de uma celebração anual instituída por Afrodite em homenagem a Adónis, as Adónias (o idílio XV de Teócrito, por exemplo, descreve a ida de duas mulheres ao palácio de Alexandria para assistir a esta celebração), e as plantas assim tratadas tendiam a morrer logo após a germinação, simbolizando, portanto, a morte precoce de Adónis (Grimal, 2004: 7).

²⁹⁴ Tal como referido no capítulo 2, aquando da análise da ode “É tão suave a fuga deste dia”, os deuses compensam aqueles que se dedicam a imitar-lhes a indiferença deixando-os conviver momentaneamente com eles: “(...) em paga nobre d’esta fé que usamos / na exilada verdade dos seus corpos / nos dão o alto premio / de nos deixarem ser // convivas lucidos da sua calma, / herdeiros um momento do seu geito / de viver toda a vida / dentro d’um só momento” (RR 113). Ora, é exactamente esta vida circunscrita a um só momento que caracteriza as flores de Adónis que Reis pretende imitar.

²⁹⁵ A continuidade de Adónis na flor que nasce do seu sangue é bem mais enfatizada em *Venus and Adonis* (as feições de Adónis inerem nas principais características da flor e a flor é descrita como filha de Adónis [Ven., 1165-1188]) do que na descrição ovidiana, a qual se limita a referir a transposição da cor do sangue para a cor das pétalas da flor e da brevidade da vida de Adónis para a brevidade da flor. Há ainda uma outra fonte importante, a meu ver, para esta ideia de continuidade. No canto VI do Livro III de *The Faerie Queen*, Edmund Spenser descreve os jardins de Adónis como um lugar amplo e idílico em cuja diversidade se encontra consubstanciado o próprio Adónis, e justifica a eternidade de Adónis pela diversidade em que assim subsiste (*Faer.Q.*, III.vi.47). Tal ideia é análoga à principal ideia da ode XV do Livro I de Ricardo Reis, de acordo com a qual o lavrador que aí é apresentado, como explicado no capítulo 6, subsiste na diversidade dos filhos em que, de certo modo, se torna: “Pouco mais no presente do futuro / que as hervas que arrancou, seguro vive / a antiga vida que não torna, e fica / filhos, diversa e sua” (RR 72). Ao referir-se às flores de Adónis, Reis refere-se, pois, à

Igualmente importante para este argumento é o facto de a flor de Adónis amada por Reis ser, em concreto, a rosa²⁹⁶. Ao contrário do que Maria Helena da Rocha Pereira parece supor, não creio que a opção de Reis se explique pelo ensejo de nobilitar tais flores, assim as transformando no mesmo “esplendoroso símbolo da beleza efémera” (Pereira, 1972b: 219) de que tantos autores se servem. Tal como a invocação dos louros, nas odes de Reis, remete sistematicamente para a glória que simboliza, a invocação das rosas determina sempre uma qualquer relação de natureza amorosa. Ao fazer coincidir a rosa com a flor de Adónis, Reis está, por isso, a realçar o amor a que tais flores, ou aquilo que elas representam, o impelem, sobrecarregando o que, por duas vezes, no primeiro e no segundo versos, afirma explicitamente. As quatro alusões amorosas dos dois primeiros versos (tanto o substantivo “rosas” como a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “amar” ocorrem duas vezes) denunciam assim o que sub-repticiamente mais lhe interessa: o amor que, por uma manobra deliberadamente defensiva, desvia da figura adónica que realmente o motiva para as flores que lhe dão representação.

Não é apenas por conveniência de argumento, de resto, que faço corresponder o objecto do amor de Reis, nesta ode, ao Adónis cuja efemeridade as flores representam, e não propriamente a essas flores. Ao decidir descrever o rapaz perante o qual o poeta sucumbe amorosamente como uma “flor adónica” (O-I 211), no poema ortónimo “Amem outros a graça feminina” (BNP 41-40r) que comentei atrás, Pessoa propõe exactamente essa correspondência. À semelhança do que acontece nesse poema, as flores adónicas que Reis diz amar na ode II do Livro I, e cuja vida pretende imitar, remetem para uma pessoa concreta. Como se não bastasse, lembre-se ainda que o *eromenos* a quem Reis dirige as súplicas amorosas na ode XII do Livro I é ostensivamente descrito como uma flor (“a flor que és, não a que dás, eu quero”; “Flor, sê-me flor!” [RR 69]) e, mais flagrantemente ainda, que a flor que assim designa quer a pessoa amada, quer a oferenda sexual em causa, é, em concreto, uma rosa, como se percebe pela dedicatória em latim que encabeça a primeira versão da ode: “ad juvenem rosam offerentem” (RR 70). O que Reis ama e o que, por conseguinte, se dispõe a imitar não são as rosas vólucres dos jardins de Adónis, mas o Adónis vólucro de que elas são um sucedâneo descarnado.

A metonímia encobre, portanto, a referência a Alberto Caeiro. Como já sugeri atrás e como explicarei definitivamente no capítulo 8, é de facto possível afirmar que a vida efémera de Caeiro, tal como representada na marcha da sua obra, equivale a um período solar único (o fim d’*O Guardador de Rebanhos* coincide com a chegada da noite, durante a qual parece

diversidade em que subsiste aquele que as originou, e, por conseguinte, ao próprio Adónis, com o qual Caeiro deve ser comparado.

²⁹⁶ Segundo Ovídio, a flor de Adónis é a anémone, uma flor de tonalidade avermelhada e vida breve que teria sido originalmente criada por Vénus, ao borrfifar o sangue ainda fresco do seu amado com néctar (*Met.*, X.731-739).

poder situar-se todo o interlúdio amoroso de que dá conta *O Pastor Amoroso*, e o Caeiro que se segue, e que se manifesta nos *Poemas Inconjuntos*, parece ser já outra pessoa). Nesse sentido, a existência de Caeiro é exactamente idêntica à das flores de Adónis descritas na ode: visto que nasce “nascido já o sol” (o sonho de que dá conta o poema VIII d’*O Guardador de Rebanhos*, o qual mostra de certo modo o despertar de Caeiro, ocorre ao meio-dia) e que acaba “antes que Apollo deixe / o seu curso visível”, vive toda a vida sob uma luz que lhe “é eterna” (RR 65). Em contrapartida, Reis é aquele que, não obstante a consciência de que “ha noite antes e após do pouco que durâmos”, se esforça por fazer da vida apenas o dia de luz eterna em que consistiu a vida perfeita de Caeiro. A ode começa, pois, por esboçar o retrato de um ideal de perfeição, dado sob a forma da efemeridade adónica que deve ser alargada à figura de Caeiro, e termina com a deliberação prática mais típica de Reis, a de imitar voluntária e conscientemente aquilo que não pode realizar espontaneamente. De certo modo, toda a obra de Reis se sintetiza nestes doze versos.

Ainda que desprovida da carga elegíaca subjacente aos mais conhecidos lamentos de Adónis²⁹⁷, a ode II do Livro I de Reis não deixa de depender da assimetria entre um ideal de juventude perdido, ao qual estou a associar Alberto Caeiro, e um poeta a quem resta uma qualquer forma de contemplação desse ideal. Como procurarei explicar no que resta deste capítulo, essa assimetria está na base da concepção da heteronímia pessoana: tal como o adulto contemplativo e plangente não teria existência sem a figura juvenil que, precocemente desaparecida, lhe motivasse a atitude que o define, não era concebível que se formasse um Adónis sem a Vénus que lhe sobrevivesse para o chorar. Enquanto “Vénus masculina” (O-I 211) cuja função essencial será a adoração perpétua de um Adónis a quem parecem ser dados todos os privilégios dentro do quadro heteronímico, Reis é tão necessário à concepção providencial de Caeiro quanto este é decisivo para a sua afirmação enquanto poeta. O que se segue tratará de justificar esta reciprocidade.

IV. Contos Contando Contos

Dado o tom elegíaco da sua poesia e a apologia de uma velhice passada junto à lareira a contar histórias do passado, é possível dizer que Reis é, ou pretende ser, o triste que é simultaneamente contente de que se queixa o poeta da *Mensagem* nas primeiras estrofes de “Quinto Império”: “triste de quem vive em casa, / contente com o seu lar, / sem que um sonho, no erguer de asa, / faça até a mais rubra brasa / da lareira abandonar”. Claro está que aquele de quem se fala neste poema não tem consciência da sua tristeza, atributo que possui apenas de acordo com a perspectiva do poeta, para quem “ser descontente é ser homem” (M

²⁹⁷ Estou a pensar tanto em três poemas da tradição pastoril arcaica (o idílio XV de Teócrito, o “Lamento de Adónis” atribuído a Bion e o “Lamento de Bion”, composto por Moschus) quanto no *Venus and Adonis* de Shakespeare ou no “Adonais” de Shelley.

68). Reis distingue-se dele, não obstante o contentamento com a inacção em que consiste permanecer à lareira (tal como documentado no final do capítulo 3), por ter consciência da sua tristeza e, sobretudo, por saber extrair prazer dessa tristeza. Se, do ponto de vista de um poeta que exorta à acção, é triste quem se contenta com a felicidade da sua vida doméstica (“triste de quem é feliz! / Vive porque a vida dura. / Nada na alma lhe diz / mais que a lição de raiz – / ter por vida a sepultura”), do ponto de vista de Reis é feliz quem souber contentar-se com a tristeza que lhe coube.

Outra forma de descrever a futilidade da existência daquele que, ficando à lareira, tem “por vida a sepultura”, na perspectiva deste poema, seria descrevê-lo, para usar um verso famoso de outro poema da *Mensagem*, como um “cadaver addiado que procria” (M 32). Tal como em “Quinto Império”, também no poema “D. Sebastião, Rei de Portugal” parece censurável a apatia dos que se contentam com pouco e vivem apenas porque a vida dura. De certo modo, esse poema celebra a loucura que há em querer grandeza, forçando aliás a analogia entre os que se privam disso e quaisquer criaturas cuja vida mais não seja que um adiamento da morte que serve para deixar prole: “sem a loucura que é o homem / mais que a besta sadia, / cadaver addiado que procria?” (M 32). Fora exactamente com esse sentido depreciativo que o verso final deste poema fora utilizado por Pessoa em 1923, ao fazer a defesa de Raul Leal em “Sobre um Manifesto de Estudantes”: reagindo à acusação de loucura com a réplica de que “é a loucura que dirige o mundo”, Pessoa remata dizendo que “loucos são os heróis, loucos os santos, loucos os génios, sem os quais a humanidade é uma mera espécie animal, cadáveres adiados que procriam” (CEAE 208). Ao contrário do que acontece nestes dois casos, para os quais Pessoa reaproveita o tom com que o príncipe Hamlet o diz originalmente em monólogo²⁹⁸, a mesma expressão é utilizada por Reis, na ode “Nada fica de nada. Nada somos” (BNP 51-88r), de 28 de Setembro de 1932, como descrição geral da espécie:

Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrazamos
Da irrespiravel treva que nos pese
Da humida terra imposta,
Cadaveres addiados que procriam.

Leis feitas, statuas vistas, odes findas –
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um intimo sol dá sangue, temos
Poente, porque não ellas?

²⁹⁸ “How all occasions do inform against me, / and spur my dull revenge! What is a man / if his chief good and market of his time / be but to sleep and feed? A beast, no more” (*Ham.*, IV.iv.32-35).

Somos contos contando contos, nada. (RR 174)

Além da confirmação de que Reis pertence aos tristes que preferem ficar à lareira e não aos loucos, manifesta na autodepreciação que resulta do emprego de uma expressão que noutros lugares é profundamente depreciativa para se referir a si enquanto membro de uma espécie assim fadada, a ode apresenta ainda, e no seguimento da tese de que, por mais que faça, o ser humano é só um “cadaver addiado que procria” (M 32), uma justificação quer do repúdio da convicção de Horácio de que versos escritos possibilitam a fama póstuma, quer da predileção de Reis pelas histórias contadas à lareira. Os dois pronunciamentos iniciais, que aliás sugerem os versos iniciais da “Tabacaria” de Álvaro de Campos²⁹⁹, devem ser lidos à luz de uma relação causal implícita: “nada fica de nada” porque “nada somos”. Como se percebe rapidamente, esta tese é idêntica àquela que sobressai da ode I do Livro I, de acordo com a qual os versos não são partes do poeta que perduram porque, na verdade, o próprio poeta não perdura para lá do momento em que concebe o poema. Toda a ode é, de resto, um desenvolvimento destes dois pronunciamentos: enquanto a primeira estrofe ilustra o segundo pronunciamento, a segunda elucida a respeito do primeiro. Assim, “nada somos” porque a vida mais não é do que o momento passado ao sol e ao ar que só o atraso da morte torna possível. Álvaro de Campos não ficou indiferente a esta concepção sepulcral da existência, referindo-se a ela, tendo na cabeça justamente esta ode, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-38r) a que me referi no final do capítulo 6:

Como Caeiro, Ricardo Reis encara a vida e a morte naturalmente, mas, ao contrario de Caeiro, pensando nellas. De ahí esses versos de uma materialidade angustiante, até para elle mesmo que os escreve. Quando Reis falla da morte, parece que antecipa ser enterrado vivo. Considera-se nada, excepto para o effeito dispensavel de sentir sobre si a “humida terra imposta”, e outras maneiras igualmente suffocantes de dizer a mesma coisa. O sentimento que em Caeiro é um campo sem nada é em Reis um tumulto tambem sem nada. Adoptou o nada de Caeiro mas não tinha a sciencia de o não deixar apodrecer. (NR 134)

Ao referir-se ao aspecto sufocante e tumular da generalidade da obra de Reis, Campos tinha esta ode de Reis em mente porque lhe cita, de facto, o quarto verso. A expressão “húmida terra imposta” designa, como Campos aliás intui, a terra com que os cadáveres adiados que todos somos serão um dia cobertos, e Reis repete-a, não obstante a ligeira alteração na ordem das palavras, na imagem com que principia um dos epicédios sobre o qual me pronunciei no final do capítulo 6: “A nada imploram tuas mãos já coisas, / nem convencem teus lábios já parados, / no abafó subterrâneo / da húmida imposta terra” (RR

²⁹⁹ “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada” (AdC 196).

80). Reis antecipa de facto, como Campos insinua, o seu próprio enterro, considerando que a sua vida pouco mais é do que o instante que o precede. Como já tive oportunidade de referir, tal antecipação tem, no entanto, uma outra consequência, a de que o passado é irrecuperável. É por isso que, seguindo a pista deixada por Campos, se pode dizer que Reis deixou apodrecer o conceito de “nada” que herdou de Caeiro. Com efeito, “nada somos” porque, ao anteciparmos os cadáveres que seremos, entrevemos os cadáveres que fomos; “nada somos” porque, pensando no nada que seremos, pensamos também no nada que é agora aquele que éramos antes; “nada somos” porque, sendo uma coisa entre dois nada, não somos mais do que um nada em potência ou um simples apodrecimento de outro nada.

Como justificado anteriormente, Reis fala sempre do ponto de vista daquele cujo melhor da vida já passou. Quer se compare esse ponto de vista ao declínio do Outono, ao princípio da noite, ou, como agora, ao fruto que não foi colhido e apodreceu, as odes de Reis salientam sistematicamente a insignificância do momento que sucede ao viço perdido e que antecede o fenecimento inevitável. Se o quarto verso desta ode remete para o estado de apodrecimento em que se constitui o momento presente de quem tem consciência da “irrespirável treva” a que está destinado e da “húmida terra imposta” (RR 174) que então o cobrirá, o quinto dá conta da futilidade em que redundava uma existência concebida nesses termos: saber que a vida não é senão um processo de apodrecimento é saber-mo-nos somente o cadáver que, devido ao atraso da morte ou ao adiamento da vida, como se queira, não dispõe de outro arbítrio que não o da futilidade da procriação.

A relação causal em que se baseia o argumento aparece implicada na pergunta retórica que coordena a segunda estrofe. Se somos assim, se o sol que anima intimamente cada vida acaba inevitavelmente por se pôr, por que não há-de haver ocaso também para aquilo que, não possuindo a carnalidade de um ser vivo, não possui igualmente o sol íntimo que lhe dê fim? Fugindo um pouco mais à paráfrase, Reis parece estar a sugerir que não pertencer ao conjunto das “carnes / a que um íntimo sol dá sangue” (RR 174) não implica que seja insusceptível de fenecimento. Tal como morre aquele que faz, vê e finda alguma coisa, também é susceptível de morrer aquilo que por ele é feito, visto ou findo. De acordo com o que disse no capítulo 1, versos não são coisas que permitam a imortalidade porque, apesar de durarem, não são extensões mas substituições póstumas de quem os faz. Creio que é isto que Reis está a tentar dizer, embora de modo diferente, na ode “Nada fica de nada. Nada somos”. Defender que “nada fica de nada” não é o mesmo que defender que nada fica. O “nada” de que “nada fica”, no primeiro pronunciamento, corresponde ao “nada” que somos no segundo pronunciamento. Explicando mais extensamente e ligando os dois pronunciamentos, o que o primeiro verso insinua é que, tal como nada fica do nada que somos, nada fica do que possamos fazer. Apesar de ficar ser propriedade de leis, estátuas e odes, e todas estas coisas poderem evidentemente sobreviver àquele que as fez, viu e findou, nada disto é uma

continuação dessa pessoa. Como se diz num verso de uma versão abandonada da mesma ode, redigida no mesmo dactiloscrito (BNP 51-88r), “o que fazemos é o que somos” (RR 175). Se o que somos é nada, como é dito no segundo pronunciamento, nada é também o que fazemos. É por isso que “leis feitas, statuas vistas, odes findas”, coisas às quais, à partida, atribuiríamos durabilidade, têm, como tudo tem, “cova sua” (RR 174). Na medida em que é feita, vista e finda por quem é nada, qualquer destas coisas é nada também.

Admitindo a dificuldade do argumento, analise-se o verso com que a ode termina, notando desde já que ele encerra uma ontologia muito particular: “somos contos contando contos, nada” (RR 174). Se dizer que nada somos equivale afinal a dizer que somos “contos contando contos” (os dois complementos nominais são intersubstituíveis), o nada que somos não é, de facto, diferente do nada que fazemos, como sugeria o verso da versão abandonada que citei; se tudo aquilo que fazemos é contar contos e aquilo que somos é contos – presume-se que contados por outrem – aquilo que fazemos tem um estatuto ontológico idêntico àquilo que somos. Ora, se os contos contados por outrem que propriamente somos não têm durabilidade, como se percebe pelo que é dito sobretudo na primeira estrofe da ode, os contos contados por nós, que são as coisas que fazemos, dificilmente poderão tê-la. Por outras palavras, os contos, sejam contados por quem forem, duram enquanto durar a acção de contá-los.

Fiel ao determinismo que preconiza, e que procurei explicar no capítulo 3, Reis descreve a sua vida como a de um conto, contado por quem acima dele o vá contando, que, por sua vez, goza da possibilidade, idêntica à de quem conta a sua vida, de também ele contar contos. Tal como a existência daquele que faz leis, vê estátuas ou finda odes termina quando, acima dele, terminarem de lhe contar o conto em que consiste essa existência, também a existência das leis feitas, das estátuas vistas e das odes findas termina quando, acima delas, terminar de lhes contar o conto em que consistem aquele que seja responsável por fazê-las, vê-las ou findá-las. A existência das coisas feitas depende assim do arbítrio de quem as faz, exactamente como a existência de quem as faz depende do arbítrio dos deuses que o comandam. A expressão “contos contando contos” sintetiza admiravelmente, afinal, um dos aspectos centrais do modelo religioso pagão de Reis, de acordo com o qual os homens estão para os deuses que acima deles os governam como os animais governados pelos homens estão para os homens que acima deles consideram deuses, um aspecto que ecoa, aliás, uma passagem famosa da primeira cena do quarto acto de *King Lear*: “as flies to wanton boys are we to th’gods; / they kill us for theis sport” (*Lear*, IV.i.34-35).

Tal como do facto de nos comportarmos como deuses para com as criaturas que, abaixo de nós, governamos não se segue que não sejamos governados por criaturas superiores, do facto de contarmos contos não se segue que não sejamos também os contos contados por outrem. Relacionamo-nos com os animais que governamos, com os contos que

contamos e, em suma, com o que quer que façamos da mesma maneira que os deuses se relacionam connosco. Nenhuma das coisas que fazemos ou nenhum dos contos que contamos fica, portanto, porque nenhuma das coisas que fazemos ou dos contos que contamos é diferente em espécie, ainda que o seja em grau, das coisas ou dos contos que nós próprios somos. Se os contos que somos são nada, por força de sermos contados por outros, e se as coisas que fazemos ou contamos são, pela mesma ordem de ideias, apenas nada feitos ou contados por nós (nada inferiores a nós, por conseguinte, sobre os quais exercemos o nosso arbítrio do mesmo modo que os nada superiores que nos governam exercem o arbítrio deles), é natural que esses nada que fazemos ou contamos tenham tanta durabilidade quanto os nada que os fazem ou contam. “Nada fica de nada”, como comecei por dizer, porque “nada somos”; a impermanência dos versos, como a impermanência de tudo o que é feito, decorre da ontologia que o modelo religioso particular de Reis lhe impõe.

Reis utilizara o segundo pronunciamento com que a ode começa, e que denuncia o seu pessimismo ontológico, no sexto verso (“nada nos falta, porque nada somos”) da ode “Ao longe os montes tem neve ao sol” (BNP 51-11r), logo de 16 de Junho de 1914. Como sugeri no capítulo 2, essa ode de Reis é, em boa medida, uma colecção de aforismos de Horácio³⁰⁰. É sobretudo por sê-lo que faz sentido que o pessimismo ontológico dado pela convicção de que “nada somos” justifique, muito horacianamente, a prescrição do epicurismo que nela tem lugar: uma vez que não somos nada, “nada nos falta” (RR 92-93), pelo que devemos alegrar-nos com o que nos é dado a aproveitar. A simplicidade de fazer derivar a ética epicurista da consciência do pouco que somos, como o faz Horácio, é, no entanto, algo que Reis abandona relativamente cedo. Na ode “Nada fica de nada. Nada somos”, de 1932, o mesmo pessimismo ontológico, dado pela mesma expressão da ode de 1914, já não serve de justificação ao epicurismo de Horácio, mas à tese, aliás nada horaciana, de que “nada fica de nada” (RR 174). Ainda que o segundo pronunciamento do primeiro verso ligue iniludivelmente esta ode à ode horaciana de 1914, faz por isso sentido que ela não seja composta de aforismos horacianos. Tal como acontece com o quinto verso da ode, que sugeri ser uma glosa de uma parte de um monólogo de *Hamlet*, e tal como acontece com o aspecto do modelo religioso de Reis do qual decorre o seu pessimismo ontológico, que lembra uma passagem de *King Lear*, é Shakespeare quem se esconde por detrás do último verso. Como acertadamente intui Silva Bêlkior (Bêlkior, 1983b: 66), a expressão “contos contando contos” evoca a reacção de Macbeth à morte da esposa, já no último acto de *Macbeth*: “Life’s but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage / and then is

³⁰⁰ Quer o *incipit*, que é uma reprodução do *incipit* da ode IV.7 de Horácio (“Fugiram as neves, já a erva aos campos retorna”), quer as versões do *carpe diem* e da *aurea mediocritas* plasmados no nono (“gosemos o momento”) e no décimo verso (“solenes na alegria levemente”), são manifestamente horacianos. Além disso, a parte do sexto verso que é reaproveitada na ode que agora me interessa parece ser uma glosa – assim o propõe Silva Bêlkior (Bêlkior, 1983b: 37) – do décimo sexto verso da mesma ode IV.7 de Horácio (“pó e sombra somos” [*Od.*, IV.7]).

heard no more. It is a tale / told by an idiot, full of sound and fury / signifying nothing” (*Mac.*, V.v.25-27).

Pode parecer estranho que Shakespeare surja assim, por oposição aliás a Horácio, tão declaradamente associado à convicção na impermanência dos versos, sobretudo se nos lembrarmos do que é expresso, por exemplo, nos seus sonetos 55 e 81³⁰¹. Note-se, contudo, que escrever para perdurar nunca terá sido intenção de Shakespeare, de acordo com William Hazlitt: “ele [Shakespeare] não tinha constantemente em vista modelos de reconhecida excelência com que estimular os seus esforços e, ao que parece, nenhum amor à fama”. Citando curiosamente a tradução de Abraham Cowley da ode III.1 de Horácio, Hazlitt defende que Shakespeare “escrevia para os ‘grandes, os vulgares e os pequenos’, no seu tempo, não para a posteridade”. Se “a rainha Isabel e as suas damas de honra se rissem com vontade das suas piores piadas, e não se ouvissem os apupos na audiência durante as suas melhores passagens”, conclui Hazlitt, Shakespeare “ia para casa satisfeito, e dormia bem à noite” (Hazlitt, 2009: 335). A colectânea *35 Sonnets*, o conjunto de sonetos que Pessoa fez publicar em 1918, cuja dicção é notoriamente shakespeariana, aponta no mesmo sentido, pois abre com um soneto em que se defende justamente a impossibilidade de transferir para os versos a essência do poeta e, por conseguinte, a impossibilidade de os versos serem extensões descarnadas da criatura inapelavelmente opaca que os compõe: “whether we write or speak or are but seen / we are ever unapparent. What we are / cannot be transfused into word or mien. / Our soul from us is infinitely far”. O soneto termina, de resto, com uma definição da espécie em tudo idêntica àquela que a expressão “contos contando contos” (RR 174) pressupõe: “we are our dreams of ourselves, souls by gleams, / and each to each other dreams of other’s dreams” (PI-I 67). Dado o ímpeto anti-clássico que assim se associa à dicção shakespeariana dos *35 Sonnets*³⁰², a presença silenciosa de Shakespeare na ode de Reis em análise, e o uso anti-clássico que aí também lhe é dado, não pode deixar de revelar um heterónimo menos classicista do que seria de supor.

Tal revelação poderia resultar, como foi o caso, da demonstração da influência shakespeariana na ode “Nada fica de nada. Nada somos”, mas poderia também resultar da

³⁰¹ Em tais sonetos, Shakespeare subscreve flagrantemente a tese horaciana da monumentalidade duradoura dos versos: “Not marble, nor the gilded monuments / of princes, shall outlive this powerful rhyme; but you shall shine more bright in these contents / than unswept stone, besmeared with sluttish time” (*Son.*, 55); “Your monument shall be my gentle verse, / which eyes not yet created shall o’er-read, / and tongues to be your being shall rehearse, / when all the breathers of this world are dead. (...)” (*Son.*, 81)

³⁰² Jorge Uribe chama a atenção para o contraste entre o *Antinous*, publicado no mesmo ano de 1918, e os *35 Sonnets*, lendo-os como um díptico sobre o tópico da imortalização através da poesia do qual sobressai, respectivamente, “a esperança de se poder ser artífice de objectos imortais” e “a angústia de se ter recebido uma missão à qual não se pode responder” (Uribe, 2014: 280). Ao contrário de *Antinous*, cujo classicismo é dado através de uma prosódia tendencialmente miltoniana, como Uribe faz notar (Uribe, 2014: 191), os *35 Sonnets* associam a angústia em geral, a incerteza, a ansiedade e a obscuridade que caracteriza a mentalidade cristã, como Uribe também defende (Uribe, 2014: 196), à prosódia de Shakespeare.

observação de que a predileção pela frugalidade das histórias contadas à lareira, de que esta ode é afinal um caso exemplar, tem um eco romântico importante. A ideia de histórias contadas à lareira, justamente por oposição a monumentos literários, aparece com alguma relevância na poesia de William Wordsworth. Além da contextualização dada na epígrafe do poema “The Blind Highland Boy” (1806), o último poema de “Memorials of a Tour in Scotland, 1803” (“A tale told by the fire-side, after returning to the vale of Grasmere” [Wordsworth, 2006: 351]), contextualização essa que de algum modo caracteriza um tipo de poesia, flagrante nesse ciclo de poemas mas também em grande parte da obra de Wordsworth, que depende da memória de acontecimentos passados, a oposição aparece, por exemplo, logo no início do poema pastoril “Michael” (1800), pois o poeta que se prepara para contar a história avisa desde logo que a mesma, apesar de simples e corriqueira, não deixa de ser apropriada para ser contada à lareira ou à sombra no Verão: “to that simple object appertains / a story – unenriched with strange events, / yet not unfit, I deem, for the fireside, / or for the summer shade” (Wordsworth, 2006: 152). As histórias simples em que consiste boa parte da poesia de Wordsworth parecem, de facto, mais apropriadas a conversas à lareira do que a páginas literárias ou a pedras tumulares.

Não obstante o aparente contrassenso desta afirmação, dada a preocupação incessante de Wordsworth com o género do epitáfio, é preciso notar que a principal função de um epitáfio é, como o explica em *Essays upon Epitaphs*, “unir harmoniosamente os dois mundos dos vivos e dos mortos através das afeições apropriadas” (Wordsworth, 1988: 331). Que sirva para unir os mortos aos vivos não significa, como possa parecer, que sirva para imortalizar. Como Wordsworth sugere, “sem a consciência de um princípio de imortalidade na alma humana, o Homem nunca teria despertado em si o desejo de viver na lembrança dos seus companheiros”, pelo que o epitáfio “procede do presságio ou antessentimento de imortalidade” (Wordsworth, 1988: 323). Para Wordsworth, a consciência da imortalidade é intrínseca ao ser humano, e é ela que justifica a existência de monumentos fúnebres e de epitáfios, não o simples desejo de ser lembrado, que se adquire ao longo da vida e apenas em função dessa inclinação inata. A seguinte passagem de *Essays upon Epitaphs* contém o argumento decisivo a este respeito:

É para mim inconcebível que as simpatias do amor entre as pessoas, que crescem com o nosso crescimento, pudessem alguma vez obter uma nova força qualquer, ou mesmo preservar a antiga, depois de termos recebido dos sentidos externos a impressão da morte, e de renovarmos diariamente essa impressão e de o sentimento que a acompanha se ter tornado claro para nós e para aqueles que amamos, se isso não fosse contrariado por essas comunicações com o nosso Ser interno, que é anterior a todas estas experiências, e com o qual a revelação coincide e tem, através dessa coincidência apenas, (...) o poder de nos emocionar. Confesso (...) que, se a impressão e a noção da morte não

fossem contrariadas deste modo, haveria um tal vazio em todo o sistema das coisas, um tal desejo de correspondência e consistência, uma desproporção tão aterradora entre meios e fins, que não poderia haver qualquer descanso, qualquer alegria. Se crescêssemos sem que fôssemos criados por este calor genial, uma geada esfriaria o espírito de forma tão penetrante e poderosa que não poderia haver movimentos das afeições; e muito menos poderíamos nós ter qualquer desejo de que fôssemos lembrados depois de deixarmos um mundo no qual cada homem vagueou como uma sombra. Se, então, numa criatura dotada das faculdades da previdência e da razão, as afeições sociais não se poderiam ter desenvolvido desamparadas da fé de que o Homem é uma criatura imortal, e, se, conseqüentemente, nem o moribundo poderia ter tido o desejo de sobreviver na lembrança dos seus companheiros, nem eles, por seu lado, poderiam ter sentido um desejo de preservar para tempos futuros os vestígios do defunto, segue-se que, como inferência final, sem a crença na imortalidade, na qual estes diversos desejos se originam, nem os monumentos nem os epitáfios, em comemoração afectuosa ou laudatória dos mortos, poderiam ter existido no mundo. (Wordsworth, 1988: 325-326)

Para Wordsworth, a experiência externa, transfigurada numa entidade abstracta a que se poderia chamar sem pejo “Natureza”, é necessariamente aterradora, e, sem uma força de sentido contrário que lhe opusesse resistência, conduziria à misantropia. As intimações de mortalidade provenientes da Natureza são assim contrabalançadas por intimações de imortalidade que nos chegam de dentro. Tendo em conta que, sem o lastro dessas intimações de imortalidade, não desejaríamos ser lembrados nem sentiríamos necessidade de lembrar os outros, e que tais intimações nos são congénitas, é possível afirmar, seguindo o argumento de Wordsworth, que o epitáfio é menos uma forma de celebrar um defunto, ainda que o faça, do que uma forma de celebrar a espécie. É por esse motivo que a sua principal função, a união harmoniosa entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, não deve ser entendida como uma forma trivial de imortalização; é antes, sobretudo, um louvor daquilo que nos é congénito e pelo qual esses dois mundos verdadeiramente se unem. O que está em causa, num epitáfio, não é a preservação da memória do defunto, mas a documentação e a transmissão das afeições que o ligavam aos outros.

É então por o epitáfio ser um retrato de um indivíduo enquanto membro de uma família, uma comunidade ou uma espécie, e não apenas uma memória individual, que contar histórias à lareira, para Wordsworth, equivale à melhor forma de dignificar os mortos. Essa equivalência é flagrante no poema “The Brothers” (1800). Quando Leonard, o protagonista, pergunta por que razão não há campas a identificar os mortos do cemitério em que se encontra, o padre com quem conversa responde dizendo que não precisam de imortalizá-lhes as vidas em campas ou em epitáfios, pois falam deles à lareira: “we have no need of names and epitaphs; / we talk about the dead by our fire-sides”. Em resposta a isto, Leonard sugere, tornando implícito que memórias trocadas à lareira podem bem substituir memórias

escritas em lápides, que ser falado por conterrâneos é possuir uma segunda vida: “Your Dalesmen, then, do in each other’s thoughts / possess a kind of second life” (Wordsworth, 2006: 112). Dizendo isto nos termos da ode de Reis a que regresso agora, é como se os mortos voltassem à vida no momento em que se tornam contos contados pelos vivos.

O argumento possibilita agora estipular uma distinção entre duas formas de imortalidade: a primeira, aquela que se associa à inclinação horaciana de compor versos tendo em vista a celebridade vindoura, parece consistir em edificar o monumento em que alegadamente sobreviverá postumamente aquele que o edifica; a segunda, mais modesta, depende necessariamente de acções alheias como sejam histórias contadas à lareira. Ao sugerir que não somos senão “contos contando contos”, Reis denuncia o disparate em que consiste a primeira destas formas aderindo em simultâneo à segunda. Se somos apenas contos, apenas o resultado da actividade alheia de quem quer que conte os contos que somos, de nada adianta tentar garantir as condições para a nossa própria imortalidade. Ainda que assim seja, somos “contos contando contos”, contos que, apesar de incapazes de contar o conto contado por outrem que somos, possuem a capacidade de contar outros contos, a possibilidade, enfim, de conferir existência alheia tal como outros nos conferem existência própria. Por estranho que pareça, a existência é, na complexa ontologia de Reis, uma propriedade outorgada por outros: assim como existimos enquanto nos contarem o conto que somos, os outros existem enquanto, lembrando-os, falando deles ou escrevendo-lhes versos, lhes contarmos o conto que são. É essencialmente por isso que ficar à lareira a contar contos, aquilo em que se abrevia a filosofia prática de Reis, tal como explicado no capítulo 3, é simultaneamente uma metonímia da ética estóica e uma metonímia da ética epicurista: da limitação de não sermos senão contos contados por outros sobressai, aceitando-a, a possibilidade de nos comprazermos em transformar os contos contados por outrem que somos em “contos contando contos” (RR 174).

Tendo até aqui depositado a atenção sobretudo no conto contado por outrem que Reis é (lembre-se que fiz depender a identidade de Reis da maturação da pessoa que Caeiro era), quero agora falar da existência alheia que Reis confere ao exercer a actividade de contar os contos que os outros são. Como se percebe pela correspondência que estabeleci entre o luto constante por um passado ao qual não é possível regressar e o luto concreto por um mestre falecido, a existência que decorre de tal actividade é a de Alberto Caeiro. Se Caeiro é, pelo menos em parte, um conto contado por Reis, não há maneira de perceber Caeiro ou Reis, e por conseguinte toda a heteronímia, que não envolva perceber exactamente a relação entre eles. O próprio Reis parece ter noção de que a tese ontológica que elabora na ode “Nada fica de nada. Nada somos” implica uma redescrição integral da heteronímia, pois faz aplicar as leis que nela descreve a um conjunto de entidades a que se refere através da segunda pessoa do plural (“nós”) e que é formado pelos colegas heterónimos e por ele próprio. Se bem que as

“carnes / a que um intimo sol dá sangue” (RR 174) possam designar, de uma maneira geral, todas as criaturas da espécie humana, creio que se referem também, aquiescendo à conjectura de que a enumeração com que principia a segunda estrofe encobre admiravelmente esse elenco particular, ao trio de heterónimos: substituindo metonimicamente um nome próprio por acções que lhes são peculiares, “leis feitas”, “statuas vistas” e “odes findas” (RR 174) são descrições possíveis de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis.

Se tiver razão, o que Reis está especificamente a declarar é que, tal como cada um dos heterónimos tem “poente”, aquilo em que cada um deles se empenha “tem cova sua” (RR 174). Tal como é relativamente pacífico que o objecto do empenho de Reis sejam “odes findas”, não creio que custe a aceitar que o de Campos (um engenheiro naval que celebra o progresso científico, pelo menos na sua fase triunfal, e para quem, entre outras formas de fazer equivaler o que é cientificamente produzido a uma obra de arte, “o binomio de Newton é tão bello como a Vénus de Milo” [AdC 288]), possam ser “leis feitas” (RR 174). Se, com mais ou menos boa-vontade, for possível chegar a acordo em qualquer um destes casos, como julgo, é razoável pensar que “statuas vistas” corresponda a uma descrição sucinta das actividades características de Alberto Caeiro. Ao contrário das outras duas descrições, porém, esta põe alguns problemas. Desde logo, porque o particípio de passado a que se associa o objecto “estátuas” corresponde a um verbo que designa uma acção, ao contrário da que é dada pelos verbos “findar” e “fazer”, tendencialmente passiva. Ver é, ou parece ser, mais uma coisa que acontece a quem vê do que uma coisa que essa pessoa faça, e aquilo que é visto, ao contrário do que é findado ou feito, normalmente existe antes de ser visto. Assumindo que as três descrições correspondem a actividades peculiares de cada um dos heterónimos, Caeiro não seria assim responsável, ao contrário de Campos e Reis, que o são pelas leis que supostamente fazem e pelas odes que supostamente findam, pela produção das estátuas que supostamente vê.

Há duas formas de acomodar esta descoincidência. A primeira consiste em fazer notar que, no vocabulário específico de Caeiro, ver requer sempre um certo esforço, e que, portanto, não é uma actividade tão passiva como normalmente se assume. A ideia de que ver, por exigir “um estudo profundo, / uma aprendizagem de desaprender”, é sempre “saber vêr sem estar a pensar” (AC 50) faz com que a acção de ver, mais do que a mera recepção passiva de estímulos exteriores, seja essencialmente produtiva. Nesse sentido, seria possível fazer equivaler a actividade de ver qualquer coisa a uma descrição exemplar de Caeiro sem que isso destoasse das descrições exemplares de Campos e Reis. Dada, aliás, a importância conferida à visão por Caeiro, tal como explicada no capítulo 5, parece sensato que uma descrição exemplar daquilo que faz contemple aquilo que vê. E, apesar de estátuas não serem as coisas que se esperaria que Caeiro visse (flores, árvores ou pedras seriam menos

surpreendentes), aceita-se que o resultado de uma visão que, alimentada por um objectivismo absoluto, se caracteriza por traçar fronteiras claras entre cada objecto, seja dado por algo que denota uma figura com contornos precisos e cristalizada no tempo.

É preciso não esquecer, contudo, que a enumeração em análise ocorre numa ode cujo assunto é a impermanência das coisas que ficam depois de aqueles que as fizeram terem morrido. Aceitando que sejam o resultado do empenho de Campos e Reis, “leis feitas” e “odes findas” são também aquilo que lhes sobrevive e aquilo pelo qual alegadamente poderão ser lembrados depois de mortos. É por isso que me parece que a descoincidência de que falava acima deve ser acomodada de uma segunda maneira. Embora “leis feitas” e “odes findas” pressuponham quem as tenha feito e quem as tenha findado, o verso visa essencialmente enumerar o conjunto de ruínas de cada um dos heterónimos que sobrarão para contemplação dos vindouros. Se é menos importante a noção de obra (à qual necessariamente acompanha a noção do autor dela) do que a noção de ruína, o aspecto activo ou passivo da acção expressa pelo verbo que acompanha cada um dos três substantivos (e o agente implícito) é absolutamente contingente.

Ao contrário do que acontece com as outras duas expressões, em que o agente da acção coincide com o autor pretérito das “leis feitas” e das “odes findas”, o agente da acção, na expressão “statuas vistas”, não é o heterónimo a que ela se reporta mas os vindouros aos quais caberá vê-las. Que Caeiro possa ser descrito como uma ruína daquilo que foi (uma estátua vista) por aqueles que lhe sobrevivem implica algo muito importante: à luz da sugestão, elaborada no início do capítulo 4, de que aquilo que Ricardo Reis verdadeiramente lamenta, no mundo moderno em que lhe coube nascer, não é que o paganismo esteja morto mas que seja apenas uma ruína daquilo que foi, Caeiro ocupa a mesma posição e suscita o mesmo género de sentimentos que esse paganismo arruinado. É importante relembrar, a este propósito, o que Álvaro de Campos diz taxativamente do paganismo do mestre: “o meu mestre Caeiro não era um pagão: era o paganismo”. Se assim é, se “em Caeiro não havia explicação para o paganismo”, se nele havia antes “consustanciação” (NR 96), Caeiro corresponde, de facto, a ruína que Reis vê e lamenta. Regresso, portanto, a um tópico a que fui aludindo de modo subtil e a que me reporteí, por exemplo, no final do capítulo 4 e no final do capítulo 6, o de que Caeiro é tendencialmente descrito por Pessoa e pelos outros heterónimos à semelhança de uma estátua.

Começando por evocar a relação entre Winckelmann e Goethe, respectivamente identificados com a escultura clássica e a poesia e a pintura modernas, tal como descrita por Walter Pater no ensaio sobre Winckelmann, em *The Renaissance*, e mostrando de que modo ela “é homóloga da sucessão dessas formas artísticas na dedução histórica do conceito de arte, feita nas *Lições sobre Estética* de Hegel” (Feijó, 2015: 67), António M. Feijó elabora um argumento decisivo a este respeito. De acordo com a paráfrase que Feijó apresenta da teoria

hegeliana aproveitada por Pater, “as artes ‘românticas’ da moderna época cristã excederam a superfície plena da escultura, e reintroduziram uma disjunção entre conceito e figura que, todavia, difere da inadequação ‘simbólica’ da arquitectura” (Feijó, 2015: 68). Ao invocar esta teoria acerca do progresso das artes em “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922), Pessoa dissolve-a, no entender de Feijó, ao sugerir que a “arte grega clássica, o termo médio da tríade de Hegel, é (...) o momento forte que excede quer a natureza reflexiva e anti-sensual da arte cristã, que lhe é posterior, quer o impulso sensual e polimórfico da arte hindu, que a precede” (Feijó, 2015: 70). O ideal clássico assim privilegiado por Pessoa, como Pater refere, “exprime-se preeminentemente na escultura” (Pater, 1980: 167), sendo que esta se distingue da arquitectura que a precede por “tratar imediatamente do homem” e da pintura, da música e da poesia que lhe sucedem por “não ser autoanalítica”. Com efeito, trata-se de uma arte na qual a própria forma humana é “um meio inteiro de expressão espiritual” (Pater, 1980: 168), razão pela qual contém mais espiritualidade do que a arquitectura, e cuja “solidez da forma”, por outro lado, faz dela “uma coisa mais real e plena do que o mundo débil e abstracto da poesia ou da pintura” (Pater, 1980: 169). Nestas circunstâncias, a escultura testemunha “o primeiro reconhecimento ingénuo e inabalável do homem por si próprio” (Pater, 1980: 170), revelando o que há de tranquilo e divino no homem, por contraste com o que há de agitado e acidental na sua vida terrena. A posição de destaque concedida por Pessoa a um ideal ao qual subjaz tão exemplarmente a arte da escultura permite então a Feijó defender que “a escultura é o modelo hegeliano para a fatura dos heterónimos”. Ao comentar a longa e detalhada descrição do corpo de Caeiro que Álvaro de Campos apresenta na primeira das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* publicadas em 1931 no número 30 da revista *presença*, Feijó explica que “a brancura enfática de Caeiro (que, para além da cara e da cor, inclui o ‘gesto’), o seu olhar aberto e absorto, a não modulação expressiva de sorriso e gesto, o tom de voz acusticamente neutro são marcas da ausência de subjectividade” (Feijó, 2015: 72), precisamente aquilo que caracteriza uma estátua na descrição hegeliana. Leia-se a definição escultórica em causa:

Vejo ainda, com a claridade da alma, que as lágrimas da lembrança não empanam, porque a visão não é externa... Vejo-o diante de mim, e vê-lo hei talvez eternamente como primeiro o vi. Primeiro, os olhos azuis de criança que não tem medo; depois, os maldades já um pouco salientes, a côr um pouco pálida, e o estranho ar grego, que vinha de dentro e era uma calma, e não de fora, porque não era expressão nem feições. O cabelo, quási abundante, era louro, mas, se faltava luz, acastanhava-se. A estatura era média, tendendo para mais alta, mas curvada, sem ombros altos. O gesto era branco, o sorriso era como era, a voz era igual, lançada num tom de quem não procura senão dizer o que está dizendo – nem alta nem baixa, clara, livre de intenções, de hesitações, de timidez. O olhar azul não sabia deixar de fitar. Se a nossa observação estranhava qualquer cousa, encontrava-a:

a testa, sem ser alta, era poderosamente branca. Repito: era pela sua brancura, que parecia maior que a da cara pálida, que tinha majestade. As mãos um pouco delgadas, mas não muito; a palma era larga. A expressão da boca, a última coisa em que se reparava – como se falar fôsse, para êste homem, menos que existir –, era a de um sorriso como o que se atribui em verso às cousas inanimadas belas, só porque nos agradam – flores, campos largos, águas com sol –, um sorriso de existir, e não de nos falar. (NR 93-94)

Dado terminar na boca, a última coisa em que se repara, segundo Campos, esta definição de Caeiro poderia, de resto, ser complementada com uma outra, também nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-36r), de acordo com a qual a voz de Caeiro era “plácida e fria” (NR 116). Ao descrever Caeiro nestes termos, Campos assume a posição de Alcibiades no *Banquete* de Platão. Instado a pronunciar-se sobre Sócrates, Alcibiades compara-o a uma estátua oca de Sileno no interior da qual há pequenas estátuas dos deuses, e salienta quer a capacidade de seduzir aqueles que o escutam, quer a bizarrria, a serenidade e a imperturbabilidade dele (*Sym.*, 215b-222c). Segundo Martha Nussbaum, estes atributos não são independentes uns dos outros, sendo precisamente a “pedreidade” (“*stoniness*”) de Sócrates que atrai Alcibiades (Nussbaum, 1993: 196)³⁰³. A relação entre uma estátua e o estado de petrificação amorosa em que ficam aqueles que olham para ela é antiga, sendo amplamente tematizada na mitologia greco-romana. Em Platão, porém, parece especialmente consignada à pederastia e ao homoerotismo. Logo no princípio do *Cármides*, por exemplo, Sócrates observa que todos à sua volta contemplavam a beleza do jovem Cármides num estado de enamoramento tal que pareciam fitá-lo como se ele fosse uma estátua (*Charm.*, 154c). Seguindo a tendência platónica, creio que a definição escultórica apresentada por Campos denuncia, desde logo, o potencial erótico da figura representada.

Ora, se Caeiro é aquele em quem incide a ausência de subjectividade que caracteriza o ideal escultórico na teoria de Hegel, Reis parece ser aquele a quem cabe a contemplação e o culto dessa estátua. No início de um texto que já comentei (BNP 21-53r a 54a), Reis associa, aliás, a capacidade de ver lucidamente que o distingue de outros pagãos, como explicado no capítulo 4, à capacidade de admirar adequadamente a estatuária grega:

Amamos a beleza demasiadamente: os gregos não a amavam assim. Para o seu sentimento passara a calma da lucidez com que viam. Ver muito lucidamente prejudica o sentir demasiado. E os gregos viam muito lucidamente. Por isso pouco sentiam. De aí a sua perfeita execução da obra de arte. Para executar a obra de arte com perfeita perfeição

³⁰³ Martha Nussbaum considera que a impenetrabilidade pela qual Sócrates se caracteriza faz dele não apenas “uma pedra” mas uma pedra que “também transforma os outros em pedra” (Nussbaum, 1993: 195). É precisamente esta qualidade de Sócrates que lhe confere beleza e o torna passível de ser amado pelos outros: “Alcibiades ama a beleza pétrea que encontra” (Nussbaum, 1993: 196).

é preciso não sentir excessivamente a beleza que se vai esculpir. A arte grega era toda de equilíbrio e □. Era a arte de quem via sabendo ver. (PR 181)

Se ver lucidamente como os gregos supostamente veriam é possuir uma visão de escultor, como a passagem sugere, e se Reis, apesar da época cristã em que nasceu e da sensibilidade cristã em que foram educados todos os homens dessa época, mantém a lucidez pagã, como expliquei no capítulo 4, a sua obra acusa a mesma perfeição que há nas estátuas helénicas. Noutro texto a que também já aludi (BNP 21-88r), Reis diz o seguinte: “pode sentir-se a estatuária grega, podem amar-se os deuses helenos, sem que haja a mínima noção do espírito que representam” (PR 50). Uma vez que possui a lucidez antiga, Reis pertence, pelo contrário, à categoria dos que vêem estátuas e amam deuses tendo a perfeita noção do espírito pagão. Como tal, constitui-se um estatuário exemplar. Tal vocação está implícita no texto citado acima, mas também na recomendação para que não sintamos a beleza em demasia que é registada na seguinte ode inacabada (BNP 51-14r):

Não batas palmas diante da beleza.
Não se sente a beleza demasiado.
A beleza não passa
É a sombra dos Deuses.

Mexa-se embora a nossa esteril vida,
Desdobre Eólo sobre nós seus sopros
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □

As estatuas aos deuses representam
Porque as estatuas são calmas e eternas
Nem lhes fiam seu curto
E negro linho as Parcas. (RR 203)

Não sentindo excessivamente a beleza a que deve dar expressão, como os gregos de quem herdou a lucidez, Reis encara o paganismo cujo estado ruinoso lamenta, portanto, do exacto ponto de vista de um escultor. Aceitando que a obra de Reis é, em larga medida, sobre Caeiro e que o paganismo perdido que Reis lamenta se consubstancia no mestre falecido, como proposto atrás, Caeiro é simultaneamente a estátua que motiva as odes de Reis e a estátua esculpida por elas, simultaneamente a Musa que inspira a obra e a Musa que nela é retratada. Que assim seja vem apenas reforçar o argumento acerca da actividade de fazer festas à Musa que, como expliquei no final do capítulo 4, caracteriza o empenho amoroso de Reis na sua privacidade.

Além de defender que Caeiro representa um ideal escultórico, António M. Feijó defende também que o papel desempenhado pelo primeiro dos heterónimos a ser criado por Pessoa é essencialmente o de uma Musa. Segundo Feijó, as diferentes descrições da criação de Caeiro, das quais a mais famosa e influente é a que surge na carta endereçada a Adolfo Casais Monteiro a 13 de Janeiro de 1935, dão conta de um acontecimento inesperado cuja fertilidade subsequente as torna comparáveis a relatos de “momentos climáticos na vida de poetas”, mais concretamente àqueles em que se regista o “encontro inicial de poeta e Musa, que liberta um fundo radiante de energia perpétua” (Feijó, 2015: 20-21). Ainda que estes dois argumentos, o de que Caeiro é sistematicamente descrito em termos escultóricos e o de que equivale à Musa de Pessoa, sejam defendidos separadamente, e inseridos em capítulos diferentes de *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo*, são evidentemente susceptíveis de aproximação. Feijó não enjeita, de resto, tal aproximação, quer quando lembra que tal Musa é retratada como sendo “a escultura de um Deus, uma figuração de Apolo” (Feijó, 2015: 24), quer quando descreve o dia 8 de Março de 1914, o dia triunfal da vida de Pessoa, tal como confessado a Casais Monteiro, como o “dia da erecção escultórica em Fernando Pessoa do seu Mestre Alberto Caeiro” (Feijó, 2015: 30).

Como Feijó explica, fazendo-se valer de algumas das ideias defendidas por Étienne Gilson em *L'École des Muses*, a relação entre poeta e Musa não é imediatamente evidente, sendo ilusório pensar que “é a Musa que engendra a obra no poeta, e este que, inseminado por ela, a concebe”. Segundo Gilson, pelo contrário, o encontro induz uma alteração no próprio poeta, que se torna “a pessoa através de quem o seu poema pode finalmente ser escrito” (Feijó, 2015: 21). Esta auto-inseminação pressupõe a natureza hermafrodita do poeta e pressupõe também que a relação entre a Musa e a fecundidade que resulta do encontro com ela seja meramente accidental. Deste ponto de vista, a Musa não é senão um engendramento do próprio poeta e, “se de todo existe, apenas lhe inspirará as ideias que ele já possui” (Feijó, 2015: 22). Embora a ideia de que a Musa não é mais do que “a ‘encarnação viva do impulso criativo do poeta”, ou “a obra-prima” do poeta “que precede a obra que ele irá criar” (Feijó, 2015: 21), pareça extraordinariamente adequada à obra pessoana, permitindo descrever Caeiro, portanto, como uma encarnação de um impulso criativo de Pessoa cuja fecundidade seria a obra posterior à sua criação, Feijó observa que o caso de Pessoa dificulta essa adequação. Desde logo, a Musa de Pessoa não é real, só podendo ser “severamente interiorizada”. Esta particularidade liga-se a uma outra, a de a Musa de Pessoa não ser um “corpo real desejado”, como tipicamente é, mas antes “um Deus por ele conjurado, compelido à existência por uma operação teúrgica”. No caso de Pessoa, o engendramento da Musa parece assim significativamente mais elaborado. Talvez por isso, essa Musa também não é estéril, como no modelo de Gilson, e não assume um aspecto grotesco “sempre que decide tornar-se ela mesma poeticamente ativa”. Tratando-se de uma

Musa masculina (o que aproximaria o caso de Pessoa essencialmente ao de Shakespeare), distingue-se deste caso por não se limitar a essa esterilidade: mais do que a Musa tipicamente estéril, Caeiro é, como Feijó argumenta, “também o poeta engendrado na relação entre Pessoa e Musa” (Feijó, 2015: 24). Esta última particularidade é decisiva para o argumento que quero ensaiar.

Se a Musa de Pessoa é simultaneamente um poeta engendrado pela relação entre o poeta e essa Musa, ela não encarna apenas o impulso criativo que dá origem à obra; é também o produto desse impulso. O notável desdobramento que está aqui em jogo não deve ser menosprezado: é ele que origina a necessidade da morte de Caeiro (é insustentável enquanto causa e efeito da obra de Pessoa), a necessidade de discípulos que lhe dêem continuidade à existência necessariamente efémera, e a necessidade, portanto, da produtividade heteronímica que hoje se conhece. Explicando melhor, Caeiro apareceu a Pessoa quer como Musa que o inspirasse, quer como poeta inspirado por ela. Ora, a produtividade da fecundação protagonizada pelo encontro com a Musa inspiradora, tanto na poesia de Caeiro como na subsequente aparição de discípulos dele, confere destaque a essa dualidade primordial, e a cisão entre uma coisa e outra torna-se inevitável. Ao tornar-se evidente no efeito provocado, esse aspecto dual impõe a aniquilação de uma das suas duas partes agora desunidas (a Musa que inspira e o poeta que, inspirado por ela, lhe dedica a obra). Sendo causa e efeito da inspiração de Pessoa, Caeiro não poderia ter nascido senão fadado para morrer. Em boa medida, Caeiro morre no parto. Não é por acaso, aliás, que a sua actividade poética se circunscreve a um período normal de gestação, se a balizarmos entre Março de 1914, altura em que deveras aparece a Pessoa, e o final de 1914, altura em que Pessoa escreve o famoso poema “Ela canta, pobre ceifeira”, através do qual adquire a consciência da fecundação ocorrida nove meses antes, como explicarei adiante, e a qual torna inviável a subsistência de uma figura que se caracteriza justamente pela ausência de consciência.

Da mesma maneira que Alberto Caeiro chegou a ser pensado como o autor de algumas das coisas que viriam a ser atribuídas a Álvaro de Campos, também Alberto Caeiro e Ricardo Reis terão sido, antes da cisão que haveria de lhes conferir identidade própria, a mesma figura pouco definida. Quem o afirma é Richard Zenith, ao apontar para a existência de um “poeta do paganismo concebido por Pessoa já em 1910” (Zenith, 2014: 34). Seguindo uma pista deixada por Pessoa na mesma carta sobre a génese dos heterónimos que enviou a Casais Monteiro em Janeiro de 1935, de acordo com a qual Ricardo Reis lhe nascera, sem que o soubesse, “aí por 1912, salvo erro”, por ocasião de uma vontade de “escrever uns poemas de índole pagã” que cumpriu esboçando “umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade)” que abandonou logo de imediato, e a qual lhe permitiu vislumbrar, “numa penumbra mal urdida, um vago retrato da

pessoa que estava a fazer aquilo” (C-II 342), Richard Zenith chama então a atenção para um poema inacabado atribuído a Vicente Guedes que considera datável de 1910 e “parte integrante do ‘Poema do Paganismo’ que Pessoa iniciou nesse mesmo ano”, poema esse que, por sua vez, “consta de vários planos de trabalhos” (Zenith, 2014: 30), e do qual se conhecem alguns fragmentos, entre eles um datado de 22 de Junho de 1910. Leia-se, pois, a primeira estrofe desse poema de 1910:

Os deuses expulsos choram
Choram os deuses exilados –
Os deuses lúcidos da idade de ouro,
Deuses de corpo nácar e cabelo louro,
Os deuses que já não moram
Nem mesmo nos nossos prados. (BNP 35-9r)³⁰⁴

Tão importante quanto perceber que Pessoa procurara escrever poemas de índole pagã desde, pelo menos, 1910, e tão importante quanto identificar nesse poema a tal “meia regularidade” a que se referiria na carta a Casais Monteiro, é a evidência de que o tópico do poema é o choro dos deuses, exactamente o tópico de uma das primeiras odes de Reis, a ode “Os deuses desterrados”, escrita a 12 de Junho de 1914, analisada no capítulo 3. Ainda que os deuses que choram neste poema não correspondam necessariamente à geração dos titãs e que o choro não seja o resultado da derrota às mãos dos olímpicos (os deuses lúcidos, neste caso, são os deuses pagãos em geral, exilados pelo advento do Cristianismo), como acontece na ode de Reis, é aceitável que este poema de 1910 corresponda o primeiro esforço, ainda “numa penumbra mal urdida”, do heterónimo. A ideia de Richard Zenith que me interessa sublinhar é, todavia, outra. É que, segundo Zenith, esses esforços de índole pagã protagonizados em 1910, bem como aqueles que se registam em todos os fragmentos do chamado “Poema do Paganismo” que com ele se relacionam, tanto devem ser associados às odes de Reis, sugerindo, portanto, a autoria de um proto-Reis, como devem ser associados à poesia de Caeiro. A sustentar esta ideia, Zenith informa que há nos poemas mais precoces de Caeiro uma tendência para uma rima “bastante solta, nada rigorosa” e para “uma métrica irregular”, como acontece nos fragmentos em questão, que acabaria por ser abandonada. A esta informação acrescenta uma outra, a de que, “nas mesmas folhas duplas onde foram redigidos alguns dos primeiros poemas de Caeiro”, aparecem “alguns poemas bucólicos muito bem rimados” (Zenith, 2014: 31). A estrita contemporaneidade entre um proto-Caeiro tendencialmente idêntico em termos formais ao autor dos poemas pagãos dos anos anteriores e um autor de poemas bucólicos que acusam o mesmo rigor métrico que haveria

³⁰⁴ Aproveito a transcrição de Richard Zenith (Zenith, 2014: 29).

de ser cultivado por Reis não torna apenas evidentes as hesitações criativas de Pessoa; parece indicar também que os dois estilos, os dois géneros de preocupações e as duas formas distintas de fazer poesia que haveriam de encarnar nas duas figuras destacáveis de Caeiro e Reis coexistiram, num momento inicial, numa só figura indefinida.

O argumento central de Zenith é, do meu ponto de vista, bastante convincente. Assumindo que essas iniciativas precoces de índole pagã exibem a “meia regularidade” a que Pessoa alude na carta a Casais Monteiro, Zenith sustenta que a regularidade métrica que caracteriza a poesia de Reis e o versilibrismo que caracteriza a de Caeiro seriam o resultado de esforços que, tendo como ponto de partida a mesma ideia, haveriam de ser encetados em direcções opostas: assim como “da matéria poética algo caótica” de tais composições terá nascido, por derivação, o “metricamente rigoroso Ricardo Reis” (Zenith, 2014: 30), “dessa mesma espécie de ‘naturalismo’ pagão” terá nascido “o versolivrista Alberto Caeiro” (Zenith, 2014: 30-31). Ainda que tal ideia ajude a consolidar o argumento que apresentei nos capítulos 5 e 6, a respeito da cisão fundamental entre Caeiro e Reis da qual o segundo procede, quero aproveitá-la agora apenas para introduzir uma ligeira inflexão no argumento que António M. Feijó propõe a respeito do papel de Musa que Caeiro desempenha na obra pessoana. É que, a confirmar-se a intuição de Zenith, o desdobramento implicado pela ideia de Feijó de que Caeiro é simultaneamente a Musa de Pessoa e um poeta gerado pela cópula entre essa Musa e Pessoa passa a poder ser explicado à luz de uma dinâmica interna do sistema heteronímico.

Em certa medida, a cisão entre Caeiro e Reis que Richard Zenith procura explicar recorrendo essencialmente a aspectos formais é logicamente requerida por esse sistema. Ao mesmo tempo que adquiria feições de Musa, essa figura primordial indefinida, que ensaiava poemas pagãos ainda sem a consistência que se verificaria nas odes de Reis, desenvolvia-se também como poeta inspirado por ela. O aparecimento da Musa ao seu criador implica assim também o aparecimento de um poeta por ela engendrado. De acordo com a descrição de Feijó, esse poeta corresponde ao próprio Pessoa, assim engendrado pela Musa que ele próprio engendrou. Dada a proposta de Richard Zenith, esse processo de auto-inseminação pode ser descrito, no entanto, de um outro modo. Se Caeiro e Reis eram apenas impulsos infecundos, contidos dentro de uma mesma figura vaga, sem expressão corporal que os definisse, o aparecimento de um acarretaria necessariamente o aparecimento de outro; a exteriorização de um desses impulsos, assim autonomizado num conjunto de atributos, não se faria sem a equivalente exteriorização do impulso contrário, cuja autonomia adviria do conjunto de atributos dispensados pela autonomização do primeiro. Tal como Pessoa engendra a Musa que lhe haverá de dar engendramento, Caeiro engendra Reis, dentro do sistema heteronímico, e Reis engendra Caeiro.

A influência exercida por Caeiro nos seus discípulos, tal como exposta amiúde por Pessoa, em cartas, prefácios, textos explicativos da heteronímia e, muito concretamente, nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, parece legitimar, pelo menos, a primeira parte do enunciado anterior. Feijó reconhece-o, ao lembrar que “o acesso de Pessoa à individualidade poética é replicado, e tornado ostensivo, em Ricardo Reis” (Feijó, 2015: 23). Ao começar a explicar o acesso à individualidade poética de Reis em função do contacto com Caeiro, no início do capítulo 5, deixei de lado a segunda das consequências desse contacto (sendo a primeira, justamente, o acesso a essa individualidade), tal como apresentadas por Campos no apontamento de que me servi para o efeito, prometendo voltar a ela mais à frente. Recupero-a agora, para legitimar que Caeiro seja tão engendrado por Reis como este o viria a ser por si. Releia-se, pois, o passo das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* que importa (BNP 71A-24r a 26r):

Dizem alguns fisiologistas que é possível a mudança de sexo. Não sei se é verdade, porque não sei se alguma coisa é ‘verdade’. Mas o certo é que Ricardo Reis deixou de ser mulher para ser homem, ou deixou de ser homem para ser mulher – como se preferir – quando teve esse contacto com Caeiro. (NR 102)

Ao relacionar a descoberta de uma voz poética com uma transformação sexual, hesitando, aliás, entre duas possibilidades, Campos denuncia o hermafroditismo do colega heterónimo. Isto aproxima Reis, portanto, da descrição de Gilson apresentada por António M. Feijó, de acordo com a qual o poeta é uma criatura propensa à auto-inseminação. Se Caeiro e Reis, antes da cisão que lhes viria a conferir identidade, eram apenas dois impulsos contrários de uma mesma figura indefinida, como tentei defender acima, é possível que a cada um deles correspondesse um sexo diferente. É, aliás, decisivo que assim seja, visto que é na sequência de uma fecundação recíproca que ambos adquirem autonomia. Mais do que uma simples incapacidade artística, o estado de latência em que Reis se encontrava antes de conhecer Caeiro (lembre-se que, antes disso, Reis “era um pagão latente, desentendido da vida moderna e desentendido daquela vida antiga, onde deveria ter nascido” [NR 161]) releva da falta de autonomia de que padecia: antes da fecundação que daria existência orgânica aos dois, Reis partilhava com Caeiro o mesmo corpo inorgânico. O que estou a tentar defender é que, mesmo que tenha começado a escrever mais tarde, Reis não surgiu depois de Caeiro, como os relatos tardios da génese heteronímica sugerem. Entre o engendramento de Caeiro e o seu há contiguidade absoluta, pois não haveria Musa que o engendrasse se não houvesse, ao mesmo tempo, o engendrador dela. De facto, as *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro* e o poema *Antinous* apresentam descrições incisivas da génese dos heterónimos, como Feijó defende. A relação privilegiada entre Reis e Caeiro, no entanto, corporiza

admiravelmente essa gênese, e tanto a obra do primeiro, como demonstrei sobretudo no capítulo 6, como a do segundo, como se verá no capítulo 8, são reflexos incondicionados dela. Mais do que “contos contando contos” (RR 174), é talvez possível sugerir que cada um deles não seja senão o conto que o outro reciprocamente conta.

V. Em Busca da Musa Perdida

A solução compensatória em que consiste a vocação de Reis para guardar momentos, tal como exposta no capítulo 3, não seria clara a Pessoa antes da criação da heteronímia. Em “Tenho em vez de pensamento” (BNP 34-15), um poema ortónimo de 15 de Janeiro de 1908, Pessoa queixa-se precisamente da sua incapacidade para “apanhar um momento / e guardá-lo dentro em mim / num cofre d’ouro e marfim” (O-I 32). Essa queixa prolonga-se por quatro estrofes, e leva Pessoa a indagar, na quinta, acerca daquilo que sentiria “se o momento real assim / pudesse guardar em mim” (O-I 33). A conjectura a que dá expressão nas últimas duas estrofes do poema é suficientemente curiosa para que mereça uma análise mais cuidada:

Já tremo do que desejo?
Como se possível fosse!
Em tudo, eu te vejo.
Mas às vezes é doce
Na tristeza dar um beijo.

Esfinge do tempo, calma
Gelas-me de triste horror!
Tu tens alma, tu tens alma!
Dá teu segredo estertor
di-lo, di-lo à minha dor. (O-I 33)

A figura esfíngica a quem Pessoa exige o segredo de ser como é equivale, em certa medida, à estátua que Caeiro viria a ser uns anos depois. Apesar de não se transformar nunca nessa criatura esfíngica, Reis aprende a domesticar a ansiedade de não poder ser como ela, e é isso que o distingue do poeta a quem falta a alma neste poema. Não podendo transformar-se na esfinge a quem a sucessão dos momentos não perturba e não podendo, por isso, ter a alma imperturbável dessa criatura, Reis consegue de algum modo emular-lhe a impassividade transformando-se num guardador de momentos; não podendo ser a estátua que Caeiro é, faz-se estatuário dele. Se fizermos corresponder ao problema apresentado neste poema o principal problema da poesia pré-heteronímica (o desconsolo de quem não tem

uma alma definida e da ansiedade que isso provoca), percebemos de que modo Caeiro e Reis são indissociáveis. Para que pudesse criar um guardador de momentos, que é aquilo de que Pessoa se revela incapaz neste poema, precisava de criar a esfinge a quem copiar o comportamento. Mas, tal como Reis depende de Caeiro, na medida em que depende da Musa que possa inspirá-lo, da estátua que possa contemplar ou da criatura esfíngica a quem possa imitar a rigidez, Caeiro não podia ter sido gerado sem a necessidade de guardar momentos que precede largamente a sua criação. De certo modo, é o impulso que compele Pessoa à atitude exclusivamente contemplativa de Reis que gera o ensejo da erecção da estátua a contemplar³⁰⁵.

A quarta estrofe deste poema encerra, aliás, com uma expressão incompleta de impotência (“Ah não poder (sonho triste!) / um momento só □”) que se assemelha claramente à famosa expressão pela qual Pessoa manifesta o desejo de ser simultaneamente poeta e ceifeira: “Ah, poder ser tu sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência / e a consciência disso!” (O-II 229). Se o poema “Ela canta, pobre ceifeira” representa o momento em que Pessoa adquire a consciência plena da fecundação propiciada pela criação da heteronímia, como explicarei de seguida, este poema prefigura o potencial fecundador de criaturas capazes de guardar momentos. Não é por acaso, portanto, que a amargura de não poder ser como a esfinge com quem fala é insuficiente para inibir o poeta de exprimir um capricho vagamente erótico: “às vezes é doce / na tristeza dar um beijo” (O-I 33). Para que pudesse tornar-se o poeta que ambicionava – é isso que se adivinha aqui – precisava de criar quem, de facto, lhe contasse esse segredo e, beijando-o, o fecundasse. É sobre esta fecundação que versa, no fundo, um poema que, não podendo propriamente associar-se à criação da heteronímia, é talvez uma das suas melhores descrições. Refiro-me a “Ulisses”, o primeiro poema da segunda secção da primeira parte de *Mensagem*:

O mytho é o nada que é tudo.

O mesmo sol que abre os céus

³⁰⁵ É particularmente relevante, a este propósito, um poema em inglês não-datado, que descreve a impassibilidade de uma mulher perante o corpo morto do homem amado. Depois de descrever a situação, e de especular acerca da tristeza e do amor que a mulher sentia, Pessoa explica, na última estrofe, que a quietude da mulher era intencional: “for she thought that being thus / standing over this death, / standing o’er his lack of breath, / in the vaguely luminous / twilight room dark and dim, / standing thus over him, / motionless and sensuous / of her unmotion’s sight / seen by her inner eyes, / she was a picture painting / not with paint but life’s acting, / and she was artist and model / she was the seer and the prize, / she was the seer’s delight” (PI-IV 214). Ficar quieta diante do cadáver do amante é, de certo modo, transformar-se simultaneamente no artista que transforma esse cadáver em arte e na cópia artística desse cadáver. A imobilidade da mulher é, pois, muito semelhante à postura contemplativa que permite àquele que contempla adquirir a natureza daquilo que contempla. O poema conclui, de resto, com a ideia de que a atitude da mulher a transforma em estátua: “that was the greatest picture / out of all time and place. / and her immortal gesture / ever at that tall grace. / Became a statue in God / in tints and of thought. / And is now seen in heaven / the greatest picture graven” (PI-IV 216).

É um mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundal-a decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre. (M 17)

O mito que, neste poema, “é o nada que é tudo”, equivale àquilo que, apesar de não ter senão a existência do que quer que exista nos contos que se contam, é tudo. Como exemplo do paradoxo que caracteriza o mito, Pessoa faz equivaler à existência corpórea do sol a existência negativa de Deus: o sol “vivo e desnudo” seria assim o tudo visível e, por isso, morto, do nada divino a que corresponde. O exemplo genérico da primeira estrofe dá lugar, nas restantes, ao mito fundador de Lisboa e à relação entre a inexistência de Ulisses e a realidade por ele engendrada. A oposição entre “ser” e “existir”, no segundo verso da segunda estrofe, dá conta dessa relação aparentemente paradoxal: foi por não ser nada que Ulisses deveras existiu. Entendendo “existir” como o avesso de “ser”, é aquilo que nada é que mais existe³⁰⁶. Tal como Deus tem mais existência por nada ser senão o avesso do sol que existe, Ulisses deve a sua existência ao facto de nada ser senão o avesso do mito em que inere.

O argumento que sobressai do aglomerado de paradoxos da segunda estrofe é, justamente, o de que Portugal não se teria criado se Ulisses, que ali não veio porque não teve senão uma existência mitológica, ali não tivesse vindo mitologicamente. A vinda mitológica de Ulisses bastou para que a criação de Portugal se concretizasse porque, à luz da ontologia proposta pelo poema, de acordo com a qual tem mais existência aquilo que nada for, tal vinda é necessariamente mais produtiva do que qualquer vinda real. Foi por Ulisses nada ser e não ter vindo realmente, portanto, que deveras existiu e deveras veio; e foi por a sua vinda nada ser senão o avesso do mito dela que ela bastou para que Portugal se criasse. É deste modo que

³⁰⁶ Caeiro termina o poema “O conto antigo da Gata Borracheira” (BNP 65-55r) com uma ideia parecida: “a recompensa de não existir é estar sempre presente” (AC 99).

a lenda, inerindo na realidade, a fecunda. E ao contrário da lenda, que sobrevive porque é nada, a realidade em que ela inere, ou a vida, é “metade de nada” e “morre”.

Este poema constitui uma boa descrição da criação da heteronímia porque o pronome demonstrativo que, no início da segunda estrofe, isola o mito concreto a que se reporta poderia facilmente designar, à luz do que fui dizendo atrás, não Ulisses mas Caeiro. Em certa medida, Caeiro é aquele que, nada tendo sido, existiu e aquele que, sem existir, bastou para que a heteronímia se criasse. Enquanto avesso do poeta que Pessoa era antes de criá-lo, avesso, portanto, do impulso originário para a contemplação que haveria de encarnar mais tarde em Reis, Caeiro existe negativamente na existência que tal poeta possui; enquanto mito, é nada por não ter senão essa existência negativa e é tudo porque a existência em que esse mito inere depende da existência negativa daquilo que a fecunde. Tal como a criação de Portugal, no poema, depende da vinda fecunda de uma criatura que, precisamente por nada ser, tem mais existência que a realidade infecunda, Pessoa não teria adquirido a atitude contemplativa que viria a dar robustez à figura de Reis sem que, fazendo inerir nela a existência negativa de Caeiro, assim a fecundasse. Transposta para o caso da heteronímia que estou a tentar explicar, a carga erótica dessa fecundação, aliás ostensiva no modo como a lenda “escorre” ao “entrar na realidade”, consolida a ideia de que a heteronímia, nas suas origens, se configura a partir da cópula protagonizada pelo par amoroso formado por Caeiro e Reis.

À luz desta proposta, a heteronímia pessoana é essencialmente o produto da cópula entre uma realidade infecunda e uma lenda que nela entra “e a fecunda-a decorre”, entre uma atitude contemplativa inconsequente e um agente que torna fecunda tal atitude, entre um estatuário em potência e o corpo que, desnudando-se à sua frente, lhe serve de modelo à estátua por esculpir. É, aliás, possível identificar o impulso inorgânico para a contemplação passiva que haveria de consubstanciar-se mais tarde em Ricardo Reis no primeiro soneto (BNP 16-10r) de um conjunto de seis intitulados “Em Busca da Beleza” e datados de 27 de Fevereiro de 1909. Assim é tanto por o soneto ser expressamente dirigido a um “dolorido epicurista” (a expressão é inequivocamente alusiva ao “epicurismo triste” [PR 280] de Reis) quanto por apresentá-lo como alguém cuja vida consiste em manter a ilusão de perseguir um determinado ideal de perfeição ou beleza. Ao contrário do “dolorido epicurista” com quem fala, cujos versos “soam vãos” precisamente por tal perfeição ser inatingível, Pessoa não se ilude a respeito dessa possibilidade: embora já tenha tido “a alma sem descrença”, e tenha “da Perfeição segui[do] em vá conquista”, depressa se apercebeu de que “a própria ideia em nós dessa Beleza / um infinito de nós mesmos dista” (O-I 45). Este argumento é, assim, estranhamente parecido com o argumento que Campos utiliza na carta que escreve a José Pacheco para criticar o artigo de Pessoa sobre António Botto, de acordo com o qual “o ideal é um mito da acção, um estimulante como o ópio ou a cocaína”, que “serve para sermos outros”

e o qual se paga “com o nem sermos quem poderíamos ter sido” (CEAE 187). Tal como Campos diz a José Pacheco, visando o argumento de Pessoa acerca do suposto ideal estético de Botto, Pessoa parece dizer a este “dolorido epicurista” que o ideal de perfeição que persegue não só é inalcançável como tende a afastá-lo da pessoa que é: “nem à nossa alma definir podemos / a Perfeição em cuja estrada a vida, / achando-a intérmina, a chorar perdemos” (O-I 45).

O problema deste “dolorido epicurista” não é, porém, o de perseguir simplesmente um ideal que não pode cumprir. Como se percebe no último terceto, o que conduz necessariamente à perdição é perseguir uma coisa indefinida: “O mar tem fim, o céu talvez o tenha, / mas não a ânsia de Cousa indefinida / que o ser indefinida faz tamanha” (O-I 46). Em 1909, a atitude do “dolorido epicurista” em quem Reis viria a encarnar era repreensível, então, por não haver ainda um ideal de perfeição a que pudesse ajustar o seu ideal de vida: para que essa atitude se tornasse poeticamente aceitável, precisava de dar definição à beleza indefinida que perseguia de modo a poder ser depois fecundado por ela. O ideal de beleza que haveria de ser definido com a criação de Caieiro começa a adquirir feições, portanto, como resposta a esta necessidade. A 3 de Setembro de 1910, ei-lo que surge, não por acaso, transfigurado na “branca imagem calma” de uma estátua (BNP 37-44):

A uma Estátua

Eterno momento, ó gesto imorredouro
Ó da expressão de um desejar vida local;
Tornam-se terra o olhar azul e o cabelo louro
E tu és imortal.

Sempre no gesto teu de desejando
Sempre no meio eterno dum trair
Um sentimento □ no desabrochando
Para nunca se abrir.

Incontinuada vida manifesta
Esperando o eterno ausente teu amor.
Perto do teu momento, mas que resta
Sempre longe, e sem dor.

Terás tu um sentir invital, como alheio
Ao teu lugar de ser no espaço, ali?
Será alguma cousa alma o teu marmóreo anseio
No seu eterno *aqui*?

Tu não tens corpo, não tens vida, não tens alma
Na outra realidade que a de ser;
Mas o que é ser, ó branca imagem calma?
O que é aparecer?

Será que tens uma alma e que essa alma está longe
Do teu corpo exilado no lugar da ilusão
O que és tu, visto que és? Beleza exul e monge
Na nossa imperfeição. (O-I 97-98)

As semelhanças entre a descrição desta estátua e as diferentes descrições de *eromenoi* nos poemas ortónimos de 1913 e 1914 a que me reportei anteriormente são notórias. É, no entanto, mais importante para o argumento em que interessa agora persistir que se preste atenção às sucessivas interrogações da segunda metade do poema. Apesar de Pessoa parecer muito assertivo no momento de negar o corpo, a vida e a alma à estátua, na penúltima quadra, é decerto revelador que comece por perguntar, na estrofe anterior, se há algum “sentir invital” que, alheio ao que é naquele “lugar de ser no espaço”, de certo modo inira no mármore em que eternamente existe. A distinção entre o “ali” em que isso eventualmente existe e o “aqui” em que o “marmóreo anseio” tem lugar é, de resto, muito sugestivo. Aquilo que a indagação insinua é que aquela estátua, tal como ela existe naquele lugar, é a representação material de uma coisa que existe noutra lugar, o corpo marmóreo a que corresponde “alguma cousa alma”. As duas perguntas que surgem logo a seguir às asserções da penúltima estrofe parecem corroborar, de resto, esta leitura: a distinção entre “ser” e “aparecer” que nelas se verifica está em conformidade com a distinção estipulada anteriormente entre o “ali” em que alma da estátua eventualmente existe e o “aqui” do mármore em que inere. Do facto de a “branca imagem calma” daquela estátua não ter corpo, vida ou alma aparente não se segue, portanto, que não os tenha na essência que lhe corresponde.

A pergunta da última estrofe não é, por isso, propriamente uma pergunta. Pessoa está a estabelecer que aquela estátua, no lugar ilusório em que deveras existe, é como que um “corpo exilado” da alma que lhe corresponde e que “está longe”. Como no poema “Ulisses”, a estátua é o avesso material do que quer que lhe constitua a essência, aquilo em que inere, no lado de cá da existência, o que realmente é. E o que ela é, ao fazer inerir a sua essência no mármore aparente? A resposta parece ser dada nos últimos dois versos: do lado de fora da existência, que é o lado imperfeito do mundo das aparências em que vivemos, é uma forma de beleza exilada. Manifesta no “eterno momento” ou no “gesto imorredouro” a que dá representação, a beleza da estátua é a expressão exilada, no lado de fora da existência, que é

o lado imperfeito do mundo das aparências em que vivemos, de uma verdade eterna qualquer. É essa verdade, ou esse ideal de beleza assim exilado, que tem o poder de fecundar o “dolorido epicurista” de 1909. Para que isso se dê, compete ao poeta, no entanto, a absoluta passividade em que consiste a actividade de contemplar tal beleza. A obra heteronímica, aquilo que advirá dessa fecundação, jamais teria concretização sem que, antes disso, Pessoa se tivesse convertido num poeta susceptível de ser fecundado. É esse processo de conversão que pretendo descrever de seguida.

Em “Harlot’s Song” (BNP 36-45), um poema ortónimo datado de 1 de Julho de 1910, Pessoa começa por se sobressaltar, ao descer o Bairro Alto, com a dolência da canção de uma rameira que aguarda por freguês: “Descia eu o Bairro Alto / quando num □ sobressalto / a dolência de uma canção / cantava-a uma rameira / a uma porta, sem freguesia”. À descrição folclórica da primeira estrofe segue-se o interesse imediato do poeta pelo lugar da alma da rameira de onde jorra a canção: “de que lugar da alma são / te vinha essa triste canção”. Qualquer uma das duas hipóteses conjecturadas por Pessoa para responder à pergunta que ele próprio levantara (que esse lugar seja o mesmo onde repousam guardadas as memórias dos beijos que a mãe lhe dava quando era criança, ou que ele seja o mesmo onde alojou a memória de um primeiro amor malogrado) parece indiciar que a canção se relaciona com a juventude da rameira que a canta e, porventura, com a inconsciência que caracteriza tal idade. Isso mesmo se confirma na penúltima estrofe, ao ficarmos a saber que a rameira, ao cantar, se sente “como esquecida” e se perde “numa lembrança que consiste / em se ir □ e desvivendo” (O-I 85). O verbo é suficientemente insólito para que seja suficientemente explicativo. Desviver é, no fundo, o que a rameira fazia antes de viver, ou seja, antes de ser rameira, e é também o que faz agora, no preciso momento em que, estando esquecida a cantar, evoca pela canção os tempos juvenis em que desvia.

No poeta que ouve a rameira a cantar, por sua vez, a tristeza cantada começa por provocar o choro: “e eu choro, ouvindo-te”. Tal comoção não é, no entanto, motivada nem pela rameira nem pela canção, mas pela fatalidade de serem ambos criaturas que já não podem “desviver” com antigamente, de serem ambos criaturas condenadas a querer alguma coisa, criaturas que anseiam pelo esquecimento mas que já não podem esquecer: “O que somos / ai de nós! E podemos ser! / Quanta vida no querer fomos / e quanta ânsia no esquecer / e não esquecemos (...)”. É essa ânsia particular pela “desvida” de outrora, sempre constante e sempre por cumprir, que a canção da rameira vem interromper. Ao ouvi-la, a atenção do poeta desloca-se para fora de si, e o objecto da sua busca, a sua própria alma, que arde por força da fricção do esforço infrutífero de não se encontrar a si mesma, fica diante dele: “e então / na nossa hora a alma a arder / acorda enfim numa canção” (O-I 84). De certo modo, o que Pessoa aprende, ao descer o Bairro Alto, é que a melhor maneira de encontrar uma coisa de que ande febrilmente à procura é distraíndo-se com rameiras a cantar. Não é

decerto ocioso lembrar a este respeito que, de acordo com a explicação fornecida a Casais Monteiro, Caeiro apareceu a Pessoa, por motivo da partida a Sá-Carneiro, precisamente “no dia em que finalmente desistira” (C-II 343) de inventá-lo.

Andar febrilmente à procura de qualquer coisa indefinida que jamais se pode encontrar, como é o caso do “dolorido epicurista” de 1909 a quem Pessoa censura a “ânsia de Cousa indefinida” (O-I 45-46) que o move, é em larga medida o assunto privilegiado da lira juvenil de Pessoa. No segundo soneto (BNP 16-10r) do mesmo conjunto de seis de que o soneto do “dolorido epicurista” é o primeiro, Pessoa começa, aliás, por advertir acerca da impossibilidade de definir ou achar a beleza que assim se procura: “Nem defini-la, nem achá-la, a ela – / a Beleza. No mundo não existe. / Ai de quem com a alma inda mal triste / nos seres transitórios quer colhê-la!” (O-I 46). Ora, os esforços pouco lúcidos e muito dispersos que o poeta desenvolve amiúde no sentido de encontrar aquilo que lhe sirva de Musa, assim como a repetida decepção de não a achar, contrastam, em “Harlot’s Song”, com o inusitado vislumbre da própria alma, que desperta para si própria durante a cantoria da rameira. De certo modo, o que este poema de 1910 ensina a Pessoa é que a Musa de que andava à procura só podia ser encontrada não a procurando, que só distraído da busca podia realmente buscar alguma coisa e, por conseguinte, suspender os anseios que provinham de buscar o que não podia achar.

Em “In Articulo Mortis” (BNP 56-59r), um poema escrito três semanas depois deste, a 23 de Julho de 1910, essa lição parece francamente bem aprendida. Metaforizando a vida num barco que voga ao luar, Pessoa começa por recomendar que “fechemos os olhos”, que “cruzemos os braços” e que “desesperemos, sorrindo”. Já que “a vida é pouco e a dor é muito”, talvez façamos melhor deixando-nos ir ao sabor da corrente: “já que a corrente nos leva silente, abandonemos os remos. / E visto o falar a acção nos lembrar, calemo-nos, escutemos: / talvez cante o rouxinol”. A possibilidade de achar pela inacção aquilo que jamais se pode achar agindo é sugerida de modo evidente, no entanto, apenas na última estrofe: “E daí quem sabe na noite o que cabe? Da solidão infinda / talvez raie um sol e um dia, / e à barca que erra... talvez uma terra lhe espere obscura a vinda. / Talvez não seja o rouxinol que cante... Esperemos ainda, / e talvez seja a cotovia” (O-I 88). No Verão de 1910, Pessoa parecia assim inclinado a fazer da indolência um método de busca: se, por mais que remasse, não havia terra que achasse nem sol que o alumiasse, talvez parando de remar, fazendo de si uma criatura errante, chegasse a algum lado e a noite desse lugar à manhã³⁰⁷.

³⁰⁷ Pessoa parece determinado a assumir uma postura muito parecida no poema “Na Noite” (BNP 56-61r a 62r), escrito duas semanas depois, a 8 de Agosto de 1910: “(...) De que nos serve a luta – / pergunto em mim – e a dor? / Ter tantas vezes a alma astuta / para o que sabe e o que perscruta / e não achar no ser um tempo para amor? // Passe ao meu ser a calma / da noite sem luar. / Sinta-me eu vendo a alma, / num barco escuro calma, / incertamente e para longe deslizar. // Cria-me sem desejo / o momento em que estou; / perca o saber o que é um beijo, / e o próprio esboço de um desejo, / o que eu nest’hora em mim quero sonhar que sou. // Pareçam-me a arte e a lida / cousas sem nexo em

A representação náutica da vida e a importância da audição na apatia deliberada de quem voga ao sabor de ventos e marés repetem-se flagrantemente num poema datado de 5 de Julho de 1911 e intitulado “O Canto da Sereia”. Logo na primeira estrofe, Pessoa põe em causa a utilidade da acção de navegar, a que associa o silêncio do mar (“Para que navegar entre os rochedos quedos / no silêncio do mar prateando e arfando do luar?”), contrapondo-lhe a inacção de descansar, à qual associa a audição de segredos e melodias: “Para que não descansar entre os quedos rochedos / paradas as naus, a ouvir os segredos / da melodia dolente e enlaguescente do mar?” (O-I 112). Tal como em “In Articulo Mortis”, agir com um determinado fim prático (remar ou navegar), não parece levar a lado algum. Abandonar os remos, errando dentro de uma barca, ou descansar entre os rochedos, pode, por seu turno, conduzir a uma qualquer terra obscura, e permite, com toda a certeza, que se escute com mais atenção a melodia (é, aliás, curioso que essa melodia acuse o mesmo tom “dolente” da canção da rameira de “Harlot’s Song”) que provém do mar.

Uma vez mais, descobrir alguma coisa ou ir dar a algum lugar parece depender de renunciar ao esforço de descobri-la ou de ir lá dar. “Todo o mal”, assevera o poeta na terceira estrofe, advém de “ignorar o lugar e deixar-se ir na ida / da alma à mudança e à dor ansiosa de partir”. Uma vez que toda a busca provoca ansiedade, que, de “cada vez que se avança”, não conseguindo com o avançar senão “o ardor da partida”, “cada vez mais ansiamos por um novo lugar da vida” (O-I 112), mais vale não buscar e não avançar; uma vez que “vem da alma o ardor e a dor de ir” (O-I 113), só embalando a alma poderá a ansiedade ser apaziguada. O poema é, do princípio ao fim, um argumento continuado contra a ideia de que o esforço leva a algum lugar e a favor da ideia de que o descanso é de algum modo libertador. É por isso que, ao recuperar a metáfora náutica já perto do final do poema, Pessoa recomenda que renunciemos a quaisquer técnicas de marinagem (“Amainai as velas, e aos remos / Deixai-os cair na água deslizados e lentos, nós temos / Mais para alma que o para onde vela e remo nos podem mover...”) e que nos deixemos embalar, em contrapartida, por uma qualquer melodia: “Deixai-nos pois embalar nos nossos cantos” (O-I 113)³⁰⁸.

A sereia cujo canto dá título ao poema é, no fundo, a Musa que se escuta quando se amainam as velas e se deixam cair os remos da intenção e a Musa que encontra quando,

ser. / Goze eu a indefinida / alegria de longe da vida / me sentir apartado e apenas a ver. // (...)” (O-I 91).

³⁰⁸ A apologia da passividade que subjaz a este poema é exemplarmente recuperada por Pessoa num poema de 12 de Dezembro de 1915 no qual, à semelhança de alguns dos poemas em análise, a vida aparece metaforizada n’“O barco abandonado” que lhe dá título: “O esforço é doloroso... / Deixemo-nos ir / pelo mundo ocioso / como que a sorrir... // Numa incerta mágoa, / num sem querer mudo, / sejamos como a água / que reflecte tudo... // De que serve a vida? / Para quê a dor? / O bom sol convida / a um feliz torpor... // Vamos indo, indo, / sem se definir / ao nosso □ infindo / p’ra onde queremos ir... // Lá iremos ter... / Lá – parte nenhuma / vida que viver... / Sussurro de espuma... / Mágoa incerta e vasta, / céu azul e claro... / Como a dor contrasta / com o ócio em que paro... // Que quero eu dizer / com a minha vida? / Saiba eu não o saber... / Leve a alma dormida. // (...)” (O-I 336-337).

portanto, se abandona a demanda de ir em busca de uma Musa perdida. Seja pela distração auditiva induzida pela cantoria de uma rameira, seja antes pela distração auto-induzida de permanecer inactivo, à qual se associa também, não por acaso, uma qualquer sensação auditiva (o melodia dolente do mar ou o canto da sereia que o habita), o que é comum aos três poemas que acabo de comentar é a convicção de que a melhor maneira de perseguir Musas é distrair-se de persegui-las. O lugar em que isto melhor se verifica é o célebre poema “Ela canta, pobre ceifeira”, de que qualquer um destes três, e sobretudo “Harlot’s Song”, é evidentemente uma versão preparatória. Prefigurada de modo exemplar na rameira, mas também de certo modo no mar e na sereia dos outros dois poemas, a Musa que distrai o poeta através do canto encontra no poema de 1 de Dezembro de 1914 a sua expressão decisiva. Leia-se, justamente, essa versão de 1914, tal como enviado a Armando Côrtes-Rodrigues, na carta de 19 de Janeiro de 1915:

Ela canta, pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez...
Canta e ceifa, e a sua voz cheia
De alegre e anónima viuvez

Flutua como um canto de ave
No ar limpo como um limiar,
E há curvas no enredo suave
Do som que ela tem a cantar...

Ouvi-la alegre e entristece...
Na sua voz há o campo e a lida,
E canta como se tivesse
Mais razões p'ra cantar que a vida...

E com tão nítida pureza
A sua voz entra no azul
Que em nós sorri quanto é tristeza
E a vida sabe a amor e a sul!

Canta!... Arde-me o coração...
O que em mim ouve está chorando...
Derrama no meu peito vão
A tua incerta voz ondeando

Canta e arrasta-me pra ti,
Pra o centro ignoto da tua alma,

E que um momento eu sinta em mim
O eco da tua alada calma...

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência
E a consciência disso! Ó céu,
Ó campo, ó canção... a ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve...
Entra por mim dentro, tornai
Minha alma a vossa sombra leve...
Depois, levando-me, passai. (O-II 450)

As emoções aparentemente antitéticas de que dá conta o primeiro verso da terceira estrofe devem ser entendidas à luz do que é dito na penúltima estrofe: ouvir a canção da ceifeira alegre o poeta porque, de certo modo, tal canção lhe dá o poder de ser a ceifeira e de ter a sua “alegre inconsciência”, e entristece-o porque, não obstante, não deixa de ser quem é. A distinção entre a alegria da ceifeira e a tristeza do poeta é, aliás, programática³⁰⁹: o poeta começa por conjecturar que ela se julga feliz enquanto canta, faz depois saber que, além de “anónima”, a viuvez de que a voz dela está cheia é igualmente “alegre”, confessa de seguida que a sua voz “entra no azul / que em nós sorri quanto é tristeza”, e que isso faz com que a vida lhe saiba “a amor e a sul”, e acaba a suplicar-lhe que cante para que possa sentir em si a sua “alada calma”.

Tal como lhe acontece com o canto da rameira que ouve ao descer o Bairro Alto, em “Harlot’s Song”, Pessoa comove-se com a canção porque ela de algum modo dilui a diferença entre a pessoa que é e o ideal de alegria e inconsciência que ambiciona. Tal como nesse poema de 1910, a canção não só suscita um certo ardor no coração que lhe provoca o choro³¹⁰

³⁰⁹ Jorge de Sena observa que há na obra de Pessoa uma “espécie de culto de inconsciência (nos outros)”, e defende precisamente que “o poema da *Ceifeira* é a acabada expressão simbólica” (Sena, 2000: 224) dele.

³¹⁰ Embora me pareça que João Gaspar Simões esteja certo, ao sugerir que, em 1914, “o próprio Pessoa não se dera ainda conta de que, na verdade, *o que nele sentia estava pensando*” (Simões, 1987: 356), e que, portanto, o verso “o que em mim sente ‘stá pensando” (O-II 228), o qual viria a substituir o verso “o que em mim ouve está chorando”, na versão do poema que Pessoa publica na revista *Athena* em 1924, é o resultado de uma descoberta “que nesse momento principiava” (Simões, 1987: 356), é preciso notar que o verso da versão de 1914 retoma ostensivamente a reacção do poeta à canção da rameira em “Harlot’s Song” (“e eu choro, ouvindo-te” [O-I 84]), servindo para realçar a relação causal entre a canção ouvida e a comoção sentida. É possível que a versão de 1914 do poema “Ela canta, pobre ceifeira” seja, como Gaspar Simões sugere, “o primitivo esboço do seu [de Pessoa] conceito clássico de lirismo” (Simões, 1987: 355-356). De facto, a quarta e a sexta estrofe, aquelas que Pessoa decidiu remover integralmente ao publicar o poema em 1924 (além dessa remoção e da mudança do verso supracitado, as diferenças são poucas e circunstanciais) são, como Gaspar Simões afirma, “frouxas, duras e, sobretudo, especialmente a 6^a, escolarmente ‘paúllicas’ (Simões, 1987: 357). A versão de 1914 mostra melhor do que a versão de 1924, no entanto, a relação desse poema com os

como tem o poder de interromper a ansiedade que o caracteriza, impregnando-o de alegria. A sucessão de súplicas que ocorrem na segunda metade do poema são motivadas precisamente pelo desejo de expandir *ad eternum* esse estado de espírito momentâneo: além de cantar, a ceifeira deve também derramar a sua voz no peito do poeta, arrastá-lo para o “centro ignoto” da sua alma e dar-lhe a provar um pouco da calma que lá há; o céu, o campo e a canção, por sua vez, devem entrar por ele dentro, tornar-lhe a alma leve e, por fim, levá-lo quando passarem. Não é decerto irrelevante observar aqui que suplicar a uma ceifeira que canta é substancialmente diferente de suplicar a tudo aquilo que rodeia o poeta, assim como não é decerto irrelevante observar que o segundo tipo de súplicas parece exprimir um desejo de ser fecundado. Se aquilo que é exigido à ceifeira é que faça da canção uma ponte entre a alma de quem canta e a de quem ouve³¹¹, a sugestão vagamente erótica da imagem suscitada por um conjunto de coisas a entrar por um poeta dentro, sugestão aliás reforçada pela descrição anterior da voz da ceifeira como coisa que se derrama no peito, não pode não modificar a leitura geral do poema.

Se, nos poemas anteriores, Pessoa parecia começar a aperceber-se de que a ansiedade causada pela impotência para descobrir uma Musa podia ser combatida desviando a atenção, voluntária ou involuntariamente, da tarefa de descobri-la, o poema “Ela canta, pobre ceifeira”, que em larga medida recupera o tópico central desses poemas anteriores e põe em cena os efeitos benéficos do canto alegre e inconsciente naquele a quem a consciência atormenta, parece porém tornar explícito que a passividade que resulta de renunciar à descoberta da Musa é absolutamente requerida de modo a que ela fecunde o poeta. Apesar de ter feito notar que o poema de Pessoa é uma versão, ainda que transfigurada poeticamente, do “The Solitary Reaper” de Wordsworth (Sena, 2000: 78), não terá Jorge de Sena reparado na enormíssima diferença entre o final dos dois poemas. Em Wordsworth, é o poeta quem escuta a canção da ceifeira, é ele quem se vai embora e é ele quem leva no coração a música que escutou: “I listened, motionless and still; / and, as I mounted up the hill, / the music in my heart I bore, / Long after it was heard no more” (Wordsworth, 2006: 344-345). Em Pessoa, a atitude do poeta perante o fim daquela cena campestre é, pelo contrário, manifestamente passiva: é o mundo exterior que entra por ele dentro, que lhe torna a alma leve e que, passando, o leva.

poemas anteriores cujo tópico é justamente a suspensão da ansiedade propiciada pelo canto de alguém e, por essa razão, a relação desse poema com a criação dos heterónimos alguns meses antes.

³¹¹ Como em “Harlot’s Song”, essa ponte não só estabelece a ligação entre as duas almas como permite ao poeta aceder à inconsciência da juventude a que agora já não tem acesso. Admitindo que a inconsciência da ceifeira é aquilo que, no canto dela, seduz o poeta, é curioso que, entre os treze poemas juntamente com os quais o poema “Ela canta, pobre ceifeira” foi publicado, no terceiro número da revista *Athena* (o conjunto recebeu o título “De um Cancioneiro”), haja pelos menos três em que uma sensação auditiva o seduza de modo semelhante: “Ó sino da minha aldeia” (ATH 82-83); “Realejo” (ATH 83); “Trila na noite uma flauta. É de algum” (ATH 84-85).

Não creio que esta diferença possa ser ignorada. É ela, por exemplo, que leva António M. Feijó a sugerir que o poema de Pessoa é “uma correcção implícita do poema de Wordsworth”. Entendendo os versos finais do poema de “Ela canta, pobre ceifeira” como representativos do género do “epitáfio prospectivo” (Feijó, 2015: 42), Feijó considera que Pessoa “exaspera a relação inquieta entre consciência e natureza” que Wordsworth procura atenuar ao actualizar em “The Solitary Reaper”, de acordo com o argumento decisivo de Geoffrey Hartman, “o desejo de que a Natureza modere a consciência” (Feijó, 2015: 41). Interpretando o desejo de passividade que os versos finais do poema de Pessoa salientam não como uma antecipação da morte mas como um convite à fecundação, como proponho, a correcção de Wordsworth ensaiada por Pessoa consiste em tornar-se o mero canal aberto através do qual a beleza possa passar. Isso é sugerido, aliás, pela “sombra leve” em que a sua alma, como efeito da fecundação que solicita, se deve tornar, a qual contrasta, evidentemente, com a alma meditativa que possui actualmente e de cuja obesidade se queixa dois versos antes: “A ciência / pesa tanto” (O-II 450). O que Pessoa pretende, ao convidar a que aquilo que lhe é exterior o penetre ou o invada (“entrai por mim dentro!”), é desenvolver a aptidão poética que resulta especificamente desse emagrecimento da alma.

À distração enquanto forma de alcançar o que se deseja, de que dão conta os poemas de 1910 e 1911 que comentei antes, parece agora acrescentar-se, portanto, a ideia de que a inspiração depende da cópula entre um poeta passivo e uma Musa de anatomia masculina. A cópula de que os versos finais do poema “Ela canta, pobre ceifeira” dão conta alude ainda, e de um modo que é preciso considerar, a Walt Whitman. Se a atitude passiva requerida por essa cópula particular se pode verificar, por exemplo, no verso final da secção 4 de *Song of Myself* (“I have no mockings or arguments, I witness and wait” [Whitman, 1998: 32]), ou num verso da secção 23 que, em larga medida, sintetiza a atitude epistemológica de Alberto Caeiro (“I accept Reality and dare not question it” [Whitman, 1998: 47]), a natureza carnal da relação do poeta com o mundo envolvente, o qual é entendido como mera extensão do corpo do poeta, é tornada ostensiva na secção 24:

If I worship one thing more than another it shall be the spread of my own body, or any
part of it,
Translucent mould of me it shall be you!
Shaded ledges and rests it shall be you!
Firm masculine colter it shall be you!
(...)
Sun so generous it shall be you!
Vapors lighting and shading my face it shall be you!
You sweaty brooks and dews it shall be you!
Winds whose soft-tickling genitals rub against me it shall be you!

Broad muscular fields, branches of live oak, loving loungee in my winding paths, it shall
be you!

Hands I have taken, face I have kiss'd, mortal I have ever touch'd, it shall be you!

(Whitman, 1998: 49)

A indistinção entre aquilo que o constitui, que lhe é interno e seu, e o mundo exterior legitima a ideia de cópula acima determinada. Em certa medida, é como se Whitman fosse o princípio universal de tudo, aquilo que anima cada coisa; é como se existisse em todas as coisas e todas as coisas existissem nele³¹². Esta reciprocidade é, aliás, deduzível de um dos últimos versos da secção 15, na qual se dispõe a celebrar a diversidade exterior: “And these tend inward to me, and I tend outward to them” (Whitman, 1998: 41). Que tudo aquilo que lhe é exterior tenda para dentro de si, e que ele tenda para fora de si, denota não apenas a aliança inescapável entre aquilo que é e aquilo que o rodeia como a atitude passiva em que, para o efeito, se coloca. Como Eduardo Lourenço observa, “Pessoa fixa-se (...) num único ponto” da atitude de Whitman, a saber, “o da passividade erótica” (Lourenço, 1981: 87). É essa atitude whitmaniana em particular que me parece sobressair das sucessivas apóstrofes do final de “Ele canta, pobre ceifeira”, e é para essa atitude que Álvaro de Campos chama a atenção, ao descrever a relação de Whitman com a Natureza que o rodeia, a dada altura da “Saudação a Walt Whitman” (BNP 70-5v): “perante o universo a tua atitude era de mulher, / e cada herba, cada pedra, cada homem era para ti o Universo” (AdC 120). Assumir uma atitude de mulher perante o universo não consiste senão em posicionar-se de modo a que o universo possa entrar por ele dentro, que é o que Pessoa faz em “Ela canta, pobre ceifeira”. A natureza feminina da inspiração de Whitman é ainda estipulada por Campos, embora sem a mesma finura, noutro fragmento da “Saudação a Walt Whitman” (BNP 71-9r): “tu, músculo da inspiração, com musas masculinas por destaque, / tu, afinal, inocente em viva histeria, / afinal apenas ‘acariciador da vida’, / mole ocioso, paneleiro pelo menos na intenção” (AdC+ 176). É justamente a passividade prolífica de Whitman que a crueza desta passagem expõe que Pessoa procura recriar na estrofe final de “Ela canta, pobre ceifeira”.

Se, ao distrair o poeta da atenção que dirige para si mesmo, a canção da rameira de “Harlot’s Song” lhe acorda por instantes a alma, a distração do canto desta ceifeira leva a que o poeta sinta, mesmo que só por um momento, um eco da calma dela. Distrações não servem apenas, portanto, para despertar; de certo modo, asseguram igualmente a empatia com aquilo que causa a distração. Deixando de dirigir a atenção para si, a alma desperta, de facto. Mas, se despertasse para si mesma, não despertaria verdadeiramente. Distraída de si, a alma desperta para aquilo que a distrai, neste caso, para a canção de uma ceifeira. Ao

³¹² Veja-se como culmina uma extensíssima enumeração, na secção 33, asseverando a consubstanciação com tudo o que lhe é exterior: “all these I feel or am” (Whitman, 1998: 60).

expressar o desejo de poder ser ceifeira e poeta em simultâneo, e o desejo de ter a inconsciência dela e a consciência disso, no princípio da penúltima estrofe (“Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência / e a consciência disso” [O-II 450]), Pessoa não enuncia simplesmente aquele que é o problema central da sua poesia³¹³ nem expressa apenas a intenção de perpetuar a distração que lhe propiciou aquela sensação passageira de calma. Mais do que isso, esses versos tornam evidente ao próprio Pessoa uma coisa que ainda não tinha percebido: a calma que ambicionava exigia que combinasse a sua alma com outras coisas.

Numa carta de 4 de Outubro de 1914, Pessoa confessa a Armando Côrtes-Rodrigues ter descoberto “um novo género de paulismo” (C-I 124), e promete enviá-lo numa próxima carta. Essa promessa só será cumprida, contudo, mais de três meses depois, ao anexar à importantíssima carta de 19 de Janeiro de 1915 um conjunto de poemas do qual parece destacar, precisamente, o poema “Ela canta, pobre ceifeira”, no qual conseguira dar, como explica, “a nota paúlica em linguagem simples” (C-I 144). Dadas as pronunciadas diferenças entre esse poema e o poema de 29 de Março de 1913 que deu o nome à escola (o poema “Paúis”), é impossível não estranhar esta catalogação. Para Jorge de Sena, a expressão “nota paúlica em linguagem simples” designa o meio-termo entre a nota paúlica original, no poema “Paúis”, e a linguagem simples, liberta de toda a “ênfase ‘paúlica’” (Sena, 2000: 212), que caracteriza a versão depurada do poema “Ela canta, pobre ceifeira” que Pessoa faria publicar em 1924 na *Athena*. Não creio, todavia, que o poema “Ela canta, pobre ceifeira” (a versão de 1914) se distinga do poema “Paúis” por possuir um grau de paulismo inferior e, por conseguinte, um grau de simplicidade superior. Desde logo, a expressão que Pessoa emprega na carta de 4 de Outubro de 1914 a Côrtes-Rodrigues parece implicar uma diferença de espécie e não somente uma diferença de grau: trata-se de “um novo género de paulismo” (C-I 124), não de um paulismo menos paúlico. De igual modo, que a expressão “nota paúlica em linguagem simples” (C-I 144), agora na carta de 19 de Janeiro de 1915, seja determinada por um artigo definido e não por um artigo indefinido (“a nota” e não “uma nota”) faz toda a diferença: indica que “a nota paúlica” em causa é a mesma do poema “Paúis”, não obstante o resultado do poema em que se regista ser substancialmente diferente. Significa isto que Pessoa não descobriu “um novo género de paulismo” (C-I 124) através da diminuição da intensidade paúlica original, como pressuposto no argumento de Jorge de Sena, mas sim adicionando ao mesmo paulismo de antes o novo ingrediente da linguagem simples.

Se assim é, o elemento paúlico presente no poema “Ela canta, pobre ceifeira” aparecia já, e com uma intensidade idêntica, no poema “Paúis”. A implicação imediata deste

³¹³ Como António M. Feijó defende, a irreparabilidade da consciência “surge de modo demasiado ostensivo como o domínio eletivo de Pessoa” (Feijó, 2015: 38).

argumento é a rejeição de que o paulismo possa designar toda a ganga de índole simbolista e decadentista, a vagueza, a obscuridade, a languidez, que enfeita *ad nauseam* o poema “Paúis” e que não passa, ou passa em muito menor grau, para o poema “Ela canta, pobre ceifeira”. Não obstante a opacidade geral do poema “Paúis”, é possível extrair de alguns dos versos que o compõem, e de um ou outro aspecto isolado, aquilo que me parece repetir-se, embora em linguagem simples, no poema “Ela canta, pobre ceifeira”. É o caso dos três versos seguintes: “Que pasmo de mim anseia por outra cousa que o que chora! / Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo / que não é aquilo que quero aquilo que desejo...” (O-I 213). A julgar por estes três versos, porventura os mais legíveis do poema, “Paúis” é essencialmente sobre a ânsia particular (ao longo dos vinte e dois versos do poema, o substantivo “ânsia” ocorre duas vezes e verbo “ansiar” uma vez) de outra coisa que não aquela em função da qual se esforça. Se considerarmos que aquilo que Pessoa quer, e pelo qual se esforça, é o tipo de poesia que “Paúis” de algum modo representa, então aquilo que deseja, que é diferente daquilo que quer, é ser capaz de fazer outra espécie de poesia. É por isso que diz, no décimo sexto verso, que “o Mistério sabe-me a eu ser outro” (O-I 213). Se aquilo que conta como paulismo neste poema for menos a estética decadentista que o orienta do que esta sensação vaga (tão vaga como seja, neste caso, o paladar) de ser outro, como proponho, a nota paúlica do poema “Ela canta, pobre ceifeira” é dada precisamente pela penúltima estrofe. O outro de que tem uma sensação vaga em “Paúis” é o ser compósito que resulta de “ser tu, sendo eu”, e o que realmente deseja, ainda sem o saber, é a cópula entre a “alegre inconsciência” da ceifeira e a “consciência disso” (O-II 450).

De certo modo, o que se dá em Pessoa, entre os dois poemas, é uma conversão. Como tenho estado a explicar, tal conversão não dependeu de ansiar mais ou com mais força por ela, nem de qualquer tipo de esforços, e não dependeu do paulismo por que se caracteriza o poema “Paúis” e, em suma, quase toda a poesia pré-heteronímica. Ou, dizendo melhor, não dependeu do saulismo por que se define essa poesia infecunda. De que dependeu então? Como algumas das mais bem sucedidas conversões, de um acidente. Na estrada de Damasco em que consistiu a complicada relação com a Musa que lhe escapava, e muito concretamente naquele troço que vai desde a Primavera de 1913 (altura em que Pessoa escreve o poema “Paúis” e em que, aproximando-se decisivamente de Sá-Carneiro, começa a ensaiar um tipo de poesia diferente daquela a que o marasmo improfícuo da estética saudosista o confinava) até ao final de 1914 (altura em que escreve o poema “Ela canta, pobre ceifeira” e em que resolve uma crise interior que o atormentava há alguns meses), Pessoa caiu do cavalo, como fui defendendo, no momento em que, distraído-se, foi fecundado por essa Musa fugidia³¹⁴.

³¹⁴ Como William James explica, o sucesso de uma conversão religiosa passa geralmente por um momento de passividade: “As pessoas das quais falo descobrem que todo este esforço consciente não leva senão ao fracasso e à humilhação (...). A passividade, não a actividade; o relaxamento, não a determinação, devia agora ser a regra. Abdica do sentido de responsabilidade, abandona as tuas

É importante notar, sobretudo por permitir recuperar a tese de Ricardo Reis de que não somos senão contos contados por outrem, que a mesma Musa que, ora assumindo a forma de uma ceifeira que canta, ora a forma de uma rameira no Bairro Alto, se concretiza de modo decisivo num pastor em Março de 1914, aparece em “Scheherazad” (BNP 57A-19), um poema de 10 de Janeiro de 1916, sob a forma de uma contadora de histórias. Desta vez, Pessoa pede à sua interlocutora que o distraia com os seus contos até que tudo aquilo que o mantém vivo seja obliterado: “Conta-me contos até não haver / mais em mim que morrer... / Até que num espaço entre vida e morte / se passe a minha sorte...”. Como se percebe de imediato, o poeta não está propriamente interessado no conteúdo dos contos. À semelhança do que lhe interessa nas canções da rameira de “Harlot’s Song” e da ceifeira de “Ela canta, pobre ceifeira”, o que lhe interessa aqui é o potencial encantatório desses contos: “Conta-me contos, lendas, suaves, tanto / que seja(m) uma só cousa / elas e o seu indefinido encanto”. Ao ouvir Scheherazad a contar as suas histórias, o que Pessoa espera é atingir um estado de êxtase durante o qual tudo deixe de existir excepto a voz dela e em função do qual ele próprio deixe de ser a criatura real que é para passar a ser uma personagem de um conto contado por ela: “E que ouvindo-te, sem querer, / como uma música que vem, meu ser / passe de pertencer ao mundo vão / e fique a ser eternamente / uma figura num conto teu / qualquer cousa em teu mundo / viva só na tua imaginação” (O-II 345-346).

A fecundação do poeta, assim concretizada no momento em que, distraído-se daquilo por que anseia, escuta a Musa em total passividade, cumpre-se, pois, com uma transladação: o poeta deixa de pertencer ao mundo para passar a viver na imaginação da Musa que lhe conta a história³¹⁵. Ao ser fecundado por Caeiro em Março de 1914, Pessoa deixa de ser o contador

motivações, entrega as preocupações com o teu destino aos poderes superiores, sê genuinamente indiferente a respeito do que quer que venha a acontecer, e descobrirás que ganhas não apenas um alívio interior perfeito como frequentemente também, crescendo-lhe, o bem particular a que julgavas sinceramente estar a renunciar” (James, 2004: 104-105). Ao tentar explicar por que motivo assim é, James defende que há apenas duas formas de nos libertarmos das paixões indesejáveis que advêm de ansiarmos por um ideal de fé que demoramos a alcançar: através de paixões mais fortes ou como consequência da exaustão causada pelo esforço de nos tentarmos libertar delas. A incapacidade de nos tornarmos a pessoa que desejamos ser conduz assim a um esgotamento que faz com que baixemos involuntariamente a guarda e nos predisponhamos a aceitar o que antes não podíamos aceitar: “(...) caímos, desistimos e não nos preocupamos mais. Os nossos centros cerebrais emocionais recusam-se a trabalhar e caímos numa apatia temporária. Ora, há provas documentadas de que este estado de exaustão temporária faz frequentemente parte da crise de conversão. Enquanto os cuidados egoístas da alma adoentada guardarem as portas, a confiança expansiva da alma crédula não ganha terreno. Mas, se a primeira enfraquece, nem que seja só por um instante, a última pode lucrar com esta oportunidade, e, uma vez tomado o poder, pode preservá-lo” (James, 2004: 189-190). Como exemplo da preponderância do torpor na passagem da descrença à fé, James recorda a conversão protagonizada pelo professor Teufelsdröckh em *Sartor Resartus*, o qual passa do “perpétuo Não ao perpétuo Sim através de um ‘Centro de Indiferença’” (James, 2004: 190).

³¹⁵ Que o poeta possa ser apenas parte de uma história contada por alguém é uma ideia que aparece, de modo muito concreto, num poema ortónimo de 19 de Outubro de 1913 (BNP 57-48r). Depois de começar por se declarar “o fantasma de um rei” que nada sabe acerca do seu passado, Pessoa crê-se então, na segunda estrofe, o “perfil casual de rei tristonho / duma história que um deus está relendo” (O-I 189-190).

de contos ineficiente que fora até então, e converte-se num conto contado por outrem. Se bem que decisiva, tal conversão só terá sido perceptível a Pessoa no momento da composição do poema “Ela canta, pobre ceifeira”. Os nove meses que separam esses dois momentos são atribulados porque, sem que Pessoa o tivesse percebido, Caeiro lhe fizera exactamente aquilo que, no final do poema ortónimo, pedirá ao céu, ao campo e à canção que lhe façam: entrando por Pessoa dentro, o heterónimo tornara a alma do poeta agora fecundado, de certo modo, na sua “sombra leve” (O-II 450) e, levando-o depois consigo, passara.

Ao aperceber-se de que se convertera na “sombra leve” de Caeiro, ou num conto contado por ele, Pessoa apercebe-se também da importância da heteronímia na sua obra e de tudo o que ela implica. É decerto nessa altura que Caeiro passa a equivaler ao ideal de beleza e perfeição pelo qual Pessoa pugnara até então e que, uma vez descoberto, lhe tornava aceitável a atitude de esteta que antes lhe parecia absurda. Tornada benigna a partir do momento em que a indefinição do seu ideal, encarnando em Caeiro, se resolve, essa atitude estética passa a poder encarnar também em alguém que não o próprio Pessoa. Se Alberto Caeiro é o nome próprio dado à Musa que, cumprindo a fecundação que lhe competia, transforma a alma daquele que fecunda na sua “sombra leve” e, levando-o consigo, passa, Ricardo Reis é o nome próprio dado à sombra que fica. Enquanto produto de uma atitude estética cuja razão de ser é o ideal estético a que Caeiro passou a equivaler, Reis é, de facto, como que o corpo exilado do lado de cá da existência em que inere esse ideal intangível, o avesso material de qualquer coisa que, tendo cumprido o desígnio de validar a sua atitude constitutiva, passou. Enquanto esteta a quem compete a contemplação de um momento eternizado, Reis é, pois, o mais apropriado estatuário da estátua que Caeiro é.

Apesar de não poder participar da perfeição divina de que participa Caeiro, Reis pode apreciá-la, e a paralisia voluntária a que se vota é uma forma de emular essa perfeição paralisada em mármore que define Caeiro. Ora, a bruxa a que Pessoa atribui a enunciação em “O Último Sortilégio”, um poema ortónimo publicado no número 29 da *presença* em Dezembro de 1930, não só padece do mesmo problema de Reis (o de não poder participar da perfeição divina) como também se propõe a resolvê-lo através de diligências de estatuário. Sendo, acima de tudo, uma descrição amargurada da perda dos poderes mágicos que a bruxa costumava possuir, o poema apresenta, como acontece no *Empedocles on Etna* de Matthew Arnold (comentado no capítulo 3), um protagonista desinspirado. A repetição improficua dos mesmos feitiços com que antes evocava as mais diversas entidades faz com que a bruxa descreva, nas primeiras estrofes, a diferença essencial entre aquilo de que era capaz e a falência presente do seu dom antigo. Na quinta estrofe, porém, essa diferença é objecto de uma breve justificação: “A música partiu-se do meu hino. / Já meu furor astral não é divino / nem meu corpo pensado é já um deus” (O-II 428). A perda de musicalidade é assim justificada por um desaparecimento da inspiração divina, a qual parece coincidir com a

habilidade de pensar entretanto adquirida. A inspiração passada com que a bruxa exercia os seus encantamentos extinguiu-se – é isso que sugerem estes três versos – no momento em que, dando em pensar-se como o deus que de certo modo era, deixou de poder participar da condição divina de que participava justamente por não pensar. Não podendo voltar a participar dessa condição, por não poder não pensar, a bruxa pede às “longínquas deidades do atro poço” (ao sol e à lua) que lhe concedam uma última magia:

‘Tu, porém, Sol, cujo ouro me foi presa,
Tu, Lua, cuja prata converti,
Se já não podeis dar-me essa beleza
Que tantas vezes tive por querer,
Ao menos meu ser findo dividi –
Meu ser essencial se perca em si,
Só meu corpo sem mim fique alma e ser!

‘Converta-me a minha última magia
numa estátua de mim em corpo vivo!
Morra quem sou, mas quem me fiz e havia,
Anónima presença que se beija,
Carne do meu abstracto amor captivo,
Seja a morte de mim em que revivo;
E tal qual fui, não sendo nada, eu seja!’ (O-II 429)

Como se percebe pelas duas estrofes finais do poema, a desinspiração presente da bruxa tem por consequência quer o facto de não ter acesso à beleza de antigamente, quer à dualidade que agora lhe é intrínseca. Aquilo que pede, para que de algum modo possa voltar a ter acesso a essa beleza, é a separação das duas partes dessa dualidade e a dissolução de uma delas³¹⁶. O “ser essencial” de que assim abdica corresponde à sua parte pensante, e o que pretende é voltar a ser apenas o “meu corpo sem mim” que era antes, isto é, um corpo ao qual não vem anexada uma alma, um corpo consubstanciado com a própria alma. O que a última magia deve converter em estátua não é a bruxa, propriamente dita, e a estrofe final não exprime uma intenção suicida, como se poderia talvez pensar. O que a bruxa está a manifestar, pelo contrário, é a vontade de renascer: aquilo que pretende, com a dissolução da sua parte essencial, é converter-se na estátua viva que era antes de ter uma parte essencial. É por isso que deseja a morte daquilo que é, mas não a morte de “quem me fiz e havia”. A

³¹⁶ Num poema ortónimo contemporâneo deste (BNP 60A-29), datado de 24 de Agosto de 1930, o poeta lamenta, como esta bruxa, a perda da unidade que supostamente o constituía: “Estou cansado de ser tudo menos eu. / Onde é que está / a unidade que Deus, suponho, me deu? // Perdia-a por sentir, ou por pensar?” (O-II 378)

morte de uma das duas partes que a constituem presentemente não deve implicar, portanto, a morte da outra, e é nessa “anónima presença que se beija” que deve subsistir. Ao separar a consciência da carne a que pertence, a bruxa espera regressar a uma espécie de existência puramente carnal; através dessa meia-morte, dessa redução do pensamento à matéria, espera poder reviver como antes. O verso com que o poema termina é, aliás, muito explícito a este respeito: “tal qual fui, não sendo nada, eu seja!” (O-II 429).

Consumando-se através da subtracção da sua metade pensante, o “último sortilégio” a que a bruxa se consagra – e é para ele que o título aponta – consiste justamente em esculpir a própria estátua. Ora, assumir a afinidade entre o projecto escultórico desta bruxa e a paralisia voluntária com que Reis procura emular Caeiro, como fui propondo, tem como implicação que Caeiro equivalha à carne de que Reis é a consciência. Reis é, como a bruxa deste poema, uma criatura dual cujo acesso à beleza primitiva dependeria necessariamente da dissolução da dualidade que a constitui. Enquanto esforço para dissolver essa dualidade constitutiva, a contemplação da beleza que caracteriza a postura estética de Reis produziria como efeito a própria beleza, assim esculpida numa estátua de si mesmo. De facto, toda a obra de Reis acusa a mesma intenção de furtar-se ao pensamento que subjaz a esta intenção escultórica³¹⁷. De certo modo, o ideal de perfeição que associa a Caeiro é equivalente ao ideal de perfeição que leva a bruxa a aniquilar a sua parte pensante: aquilo que ambos querem, ao tentarem anular a dualidade que os constitui, é readquirir o corpo divino que perderam no instante em que adquiriram a faculdade do pensamento. O impulso escultórico que assim define Ricardo Reis é o mesmo impulso contemplativo original que, ainda sem a carne que viria a ter depois de Caeiro encarnar o ideal estético que de certo modo o orientasse, subjaz à génese do mestre. Como tinha antecipado, Reis contribui tanto para o engendramento de Caeiro quanto este contribui para o seu. Antes do pagão exilado que essencialmente viria a ser, Reis foi, num sentido muito próprio, um plantador de mestres a haver.

³¹⁷ Em *São Jerónimo e a Trovoada*, também Teixeira de Pascoaes associa o ideal de perfeição de qualquer homem a um impulso caracteristicamente escultórico: “O nosso ideal é dominar este movimento fugidio, em que nos sentimos como ilusória imagem transitando à superfície dum espelho... Dominá-lo e empederni-lo. O ideal é sermos fixados numa atitude bela, para sempre. A acção, que é passageira, anseia o repouso eterno. O herói quer ser de bronze, num pedestal de granito; e o Santo quer ser a sua estátua em luz petrificada, cristal de rocha” (Pascoaes, 1992: 17).

Capítulo 8

Um Deus da sua própria Idolatria

I. O Esplendor na Relva

A relação entre Ricardo Reis e Alberto Caeiro, tal como proposta ao longo desta tese, faz eco de um famoso aforismo de Wordsworth: “a Criança é pai do Homem” (Wordsworth, 2006: 701). O aforismo, inicialmente um verso do poema “My heart leaps up when I behold”, serve de epígrafe de um longo poema, “Ode: Intimations of Immortality from Recollections fo Early Childhood” (1803-1806), que, em larga medida, o explica. O tom elegíaco da grande ode de Wordsworth é manifesto desde que, logo na primeira estrofe, se reconhece que a beleza antiga já não se encontra disponível para contemplação (“It is not now as it hath been of yore; – / turn wheresoe’er I may, / by night or day, / the things which I have seen I now can see no more”). Não obstante a beleza a que o poeta continua a ter acesso, e à qual continua a responder com alegria, a ideia de que há qualquer coisa de glorioso que desapareceu perpassa pelas primeiras quatro estrofes. Assim é, como se percebe pela teoria ensaiada nas duas estrofes seguintes, porque o crescimento implica um afastamento progressivo da morada celeste de onde a alma provém:

Our birth is but a sleep and a forgetting:
The soul that rises with us, our life’s Star,
 Hath had elsewhere its setting,
 And cometh from afar:
Not in entire forgetfulness,
And not in utter nakedness,
But trailing clouds of glory do we come
 From God, who is our home:
Heaven lies about us in our infancy!
Shades of the prison-house begin to close
 Upon the growing Boy,
But He beholds the lighth, and whence it flows,
 He sees it in his joy;
The Youth, who daily farther from the east
 Must travel, still is Nature’s Priest,
 And by the vision splendid
 Is on his way attended;
At length the Man perceives it die away,
And fade into the light of common day.

Earth fills her lap with pleasures of her own;
 Yearnings she hath in her own natural kind,
 And, even with something of a Mother's mind,
 And no unworthy aim,
 The homely Nurse doth all she can
 To make her Foster-child, her Inmate Man,
 Forget the glories he hath known,
 And that imperial palace whence he came. (Wordsworth, 2006: 702)

De acordo com a teoria de matriz platónica que Wordsworth expõe nestas duas estrofes, a alma que nasce conosco não perde, pelo menos não totalmente, o conhecimento adquirido durante a sua existência anterior. Esse conhecimento vai, no entanto, sendo esquecido à medida que a criança vai crescendo e o mundo que a rodeia se vai fechando sobre ela. À luz desta teoria, a vida consiste na perda progressiva da sabedoria original. É essencialmente por esse motivo que a infância é, para Wordsworth, a idade privilegiada. Antes de ser seduzida pelos prazeres maternos da Natureza, cuja função é, justamente, fazer com que ela adormeça e se esqueça por completo da glória celeste de onde provém, a criança tem um acesso imediato e irrestrito ao divino. É esse privilégio que justifica que a criança, cujo aspecto exterior contrasta com a imensidão da sua alma, seja afinal o melhor dos filósofos e a mais lúcida das criaturas. A longa apóstrofe em que consiste a oitava estrofe não poderia terminar, por isso, sem o desconsolo do poeta, dado sob a forma de uma repreensão à criança que se apressa a acumular o peso da vida terrena, face ao jugo inevitável do crescimento: “why with such earnest pains dost thou provoke / the years to bring the inevitable yoke, / thus blindly with thy blessedness at strife? / Full soon thy Soul shall have her earthly freight, / and custom lie upon thee with a weight, / heavy as frost, and deep almost as life” (Wordsworth, 2006: 702-703).

O declínio irrefreável da vida não acarreta, no entanto, a absoluta extinção dos poderes originais da criança. Embora não seja imediatamente óbvio na ode, a teoria de Wordsworth contempla duas forças opostas (as quais correspondem, em rigor, aos dois géneros de intimações de que Wordsworth se serve em *Essays upon Epitaphs*, tal como explicado no capítulo 7): se a Natureza, no papel de madrastra a quem compete estimular o intelecto da criança, de algum modo intima a esquecer as glórias antigas, há no interior de cada um de nós um princípio vital que, como se percebe pelo que é dito no início da nona estrofe, intima em sentido contrário: “O joy! that in our embers / is something that doth live, / that nature yet remembers / what was so fugitive!” (Wordsworth, 2006: 703). O papel da Natureza no crescimento da criança não é, contudo, exclusivamente danoso. Ainda que a force a esquecer a glória primitiva, o que é lamentável, fá-lo em benefício dela. Assim é porque o acesso

irrestrito a tal glória consiste numa experiência necessariamente aterradora. Isto faz com que a ode seja mais do que a elegia de uma idade dourada infelizmente perdida e, sobretudo, que a sabedoria infantil que Wordsworth não se cansa de exaltar seja inversamente proporcional ao grau de temeridade que a criança possui. Como Wordsworth faz questão de explicar na nona estrofe, o que celebra na criança não é o prazer e a liberdade que definem a sua infância mas, muito especificamente, as intimações de imortalidade que, antes da protecção materna da Natureza ter sido consolidada, surpreendem e apavoram a sua alma virgem:

The thought of our past years in me doth breed
Perpetual benedictions: not indeed
For that which is most worthy to be blest;
Delight and liberty, the simple creed
Of Childhood, whether fluttering or at rest,
With new-born hope for ever in his breast: –
 Not for these I raise
 The song of thanks and praise;
But for those obstinate questionings
Of sense and outward things,
Fallings from us, vanishings;
Blank misgivings of a Creature
Moving about in worlds not realized,
High instincts, before which our mortal Nature
Did tremble like a guilty Thing surprized:
 But for those first affections,
 Those shadowy recollections,
 Which, be they what they may,
Are yet the fountain light of all our day,
Are yet a master light of all our seeing; (Wordsworth, 2006: 703)

As intimações da imortalidade a que o título da ode se refere constituem-se como experiências aterradoras porque a criatura a quem elas sobrevivem ainda não compreende o mundo que a rodeia. Como Geoffrey Hartman explica, “antes de a criança ser naturalizada, e esporadicamente mais tarde, a sua alma movimenta-se noutro mundo que não o da ‘Natureza’, ou, se é na Natureza, é num mundo colorido por uma imaginação sublime e terrífica” (Hartman, 1977: 276). Antes de a Natureza se lhe oferecer como alternativa à imaginação primeva, a criança é, pois, ininterruptamente bombardeada por fenómenos que, filtrados por essa imaginação, não pode apreender sem pavor. Não obstante, são precisamente esses fenómenos que Wordsworth aclama. A beleza antiga a que já não tem acesso é, pois, a beleza inerente às visões aterradoras a que estava sujeito antes de a

imaginação ser naturalizada. E aquilo que espera descobrir, quando pergunta a si mesmo, no final da quarta estrofe, pelo “brilho visionário”, pela glória e pelo sonho de antigamente (“Wither is fled the visionary gleam? / Where is it now, the glory and the dream” [Wordsworth, 2006: 702]), é se essa faculdade tão extraordinária quanto terrífica está irremediável e definitivamente perdida³¹⁸.

A resposta a essa pergunta, como sugeri acima, aparece logo no início da nona estrofe da ode: não obstante a naturalização a que foi sujeita com o crescimento da criança, há algo da imaginação que perdura no nosso interior. Como se percebe pelos últimos versos citados acima, o progressivo enfezamento da imaginação na idade adulta não implica que as “primeiras afeições” por ela propiciadas não possam de algum modo continuar a servir de farol aos adultos esquecidos em que inevitavelmente nos tornamos. Ainda que só nos restem “recordações indistintas” dessas visões aterradoras e dessa idade visionária, é possível regressar por momentos à praia de onde nos fomos afastando e ouvir a rebentação das ondas das “poderosas águas” do “mar imortal” de onde afinal proviemos: “Hence, in a season of calm weather, / though inland far we be, / our Souls have sight of that immortal sea / which brought us hither, / can in a moment travel thither, / and see the Children sport upon the shore, / and hear the mighty waters rolling evermore” (Wordsworth, 2006: 703).

Percebe-se agora que é isso que acontece quando, logo na terceira estrofe, Wordsworth revela que um “pronunciamento oportuno” lhe aliviara a dor provocada por um pensamento inadequado à alegria circundante: “Now, while the Birds thus sing a joyous song, / and while the young Lambs bound / as to the tabor’s sound, / to me alone there came a thought of grief: / a timely utterance gave that thought relief, / and I again am strong” (Wordsworth, 2006: 701). Como Geoffrey Hartman explica, a passagem denota a preocupação profunda de Wordsworth, muito recorrente na altura da concepção da ode, com “o declínio da sua sensibilidade ‘genial’ à natureza” (Hartman, 1977: 274). Ora, é esse declínio que as intimações da imortalidade a que se reporta lhe permitem de certo modo compensar. Apesar de já não ser a criatura na qual a sensibilidade interior se encontra afinada com o esplendor da Natureza, Wordsworth possui ainda uma qualquer faculdade genial. Os dois momentos a que a ode sistematicamente faz referência (o momento de “esplendor na relva” de que o poeta já não pode usufruir e o momento posterior, de evocação das “simpatias primordiais” que lhe permitam suportar o declínio dos seus poderes) são explicitados na décima estrofe:

What though the radiance which was once so bright

³¹⁸ Segundo Geoffrey Hartman, é exactamente isto que Wordsworth, servindo-se do caso de Thomas Chatterton como termo de comparação, está a tentar descobrir em “Resolution and Independence” (1802): “as suas indagações, mais explícitas na Ode das Intimações e em *The Prelude*, são sobre se o ‘rapaz admirável’ que há nele pode sobreviver à mudança para a ‘mente filosófica’, se a poesia tem de morrer com a maturidade” (Hartman, 1977: 203).

Be now for ever taken from my sight,
 Though nothing can bring back the hour
 Of splendour in the grass, of glory in the flower;
 We will grieve not, rather find
 Strength in what remains behind,
 In the primal sympathy
 Which having been must ever be,
 In the soothing thoughts that spring
 Out of human suffering,
 In the faith that looks through death,
 In years that bring the philosophic mind. (Wordsworth, 2006: 704)

A postura que Wordsworth assume face à perda que sofreu ilustra exemplarmente a postura que, de acordo com o que fui defendendo ao longo de toda a tese, define Ricardo Reis. Se assim é, a “hora de esplendor na relva” que já não torna corresponde ao momento cristalizado na figura de Alberto Caeiro, ou, mais especificamente, naquilo que Caeiro é em *O Guardador de Rebanhos*, a saber, alguém que olha exclusivamente para fora de si e, como tal, vê o que há para ver de modo espontâneo. Dizer que o esplendor que caracteriza *O Guardador de Rebanhos* depende da espontaneidade com que Caeiro vê é dizer que ele depende de uma visão que, para todos os efeitos, é mais parecida com o tacto. E, conquanto a realidade das coisas seja preferencialmente deduzida em função de estímulos visuais, como expliquei no capítulo 5, há momentos n’*O Guardador de Rebanhos* em que é pelo tacto que Caeiro estabelece o contacto imediato com a Natureza. Se fechar os olhos é, no poema V, o primeiro passo para pensar “no mistério das cousas” (“Quem está ao sol e fecha os olhos, / começa a não saber o que é o sol / e a pensar muitas cousas cheias de calor” [AC 34]), assim afastando a pessoa que os fecha da realidade objectiva por um critério meramente visual, no poema IX não é de modo algum um problema: “quando n’um dia de calôr / me sinto triste de gosar-o tanto, / e me deito ao comprido na herva, / e fecho os olhos quentes / sinto todo o meu corpo deitado na realidade, / sei a verdade e sou feliz” (AC 42). Fechar os olhos, no segundo caso, não distancia quem os fecha do esplendor da realidade porque, deitando-se ao comprido na erva, estabelece com ela o mesmo género de contacto directo que estabeleceria através da visão.

O que interessa a Caeiro não é propriamente ver a realidade, mas estar perto dela, e isso pode obter-se através de qualquer um dos cinco sentidos³¹⁹. Aliás, a visão parece ser o sentido a que Caeiro dá mais importância apenas porque, sendo esse o sentido que mais afasta os homens da realidade, é sobre ele que importa exercer maior vigilância. E essa

³¹⁹ Este argumento, tal como o justifico de seguida, opõe-se, de certo modo, à ideia de que, na poesia de Caeiro, “o sentido dominante é a vista” (Gusmão, 1986: 48), como Manuel Gusmão propõe, seguindo aliás uma opinião mais ou menos consensual entre os críticos pessoanos.

vigilância não é senão uma tentativa de reduzir a visão a uma forma de tacto. Em *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro consegue, de facto, transformar o sentido mais permeável à introspecção (a visão) no mais impermeável e primitivo dos sentidos (o tacto), mas consegue-o sobretudo porque as condições de claridade que o rodeiam, como mostrarei adiante, assim o permitem. Como consequência do episódio amoroso após o qual adoece fatalmente, Caeiro descobre que ver implica necessariamente uma separação entre aquele que vê e aquilo que é visto, e que, portanto, o projecto de “vêr sem estar a pensar” (AC 50) estava condenado ao fracasso desde o princípio. É essa triste descoberta que faz com que o anterior elogio da visão possa dar lugar, em vários dos *Poemas Inconjuntos*, a uma denúncia da debilidade que a constitui.

Como mostrei no capítulo 5, o poema “No dia brancamente nublado entristeço quase a medo” (BNP 16A-6), de 1 de Outubro de 1917, é uma versão do poema XLVII d’*O Guardador de Rebanhos*. Adulterada pela enfermidade de Caeiro, que se considera “um animal doente”, esta versão mostra um poeta consciente da ineficácia do seu projecto visual. Ao contrário do que acontece no poema XLVII, no qual o poeta, plenamente convicto de que é possível domesticar a competência inferencial da visão, declara ter visto “que não há Natureza”, que “a Natureza é partes sem um todo”(AC 64), é agora claro a Caeiro que a Natureza não é “talvez nem todo nem partes”, que é humanamente impossível não ter “noção do *conjuncto* ou do *total*” e que, portanto, “percebemos demais as cousas” (AC 89). Por já não olhar exclusivamente para fora de si, nos *Poemas Inconjuntos*, Caeiro já não é capaz de fazer da visão uma espécie de tacto. Ao contrário do acto de tactear, que não parece permitir outra inferência que não a existência daquilo que é tacteado (pense-se no tacto que provém do contacto das costas com o chão, o exemplo mais vulgarmente usado por Caeiro), do acto de ver segue-se agora muito mais do que a mera existência daquilo que é visto. É isso que faz com que já não seja o “animal directo” (AC 89) que era. Noutro poema do mesmo dia 1 de Outubro de 1917 (BNP 16A-7v), Caeiro assume a confusão a que a doença o conduz (“Estou doente. Meus pensamentos começam a estar confusos”), e deixa claro que só pelo tacto lhe é possível libertar-se dela: “Mas o meu corpo, tocando nas cousas, entra nellas. / Sinto-me parte das cousas com o tacto / e uma grande libertação começa a fazer-se em mim” (AC 91). Que a doença da qual o tacto é a cura advenha da visão é algo que fica claro num terceiro poema do mesmo dia (redigido acima do anterior, na mesma página manuscrita):

A noite desce, o calôr sossobra um pouco.
Estou lucido como se nunca tivesse pensado
E tivesse raiz, ligação directa com a terra,
Não esta espuria ligação do sentido secundario chamado a vista,
A vista por onde me separo das cousas,
E m’aproximo as estrellas e as cousas distantes...

Erro: porque o distante não é o proximo,
E approximal-o é enganar-se. (AC 91)

Depois de descobrir que a vista, permitindo-lhe ver tanto o que está próximo como o que está distante, é necessariamente enganadora, e que o engano a que o conduz necessariamente o separa da realidade, Caeiro delibera que só pode haver lucidez no sentido do tacto. A “ligação directa com a terra” que, neste poema, só o tacto lhe possibilita é, no entanto, aquilo que sempre lhe interessou estabelecer. A diferença é que, antes do fracasso de que dá conta *O Pastor Amoroso*, Caeiro estava convencido de que, depositando uma determinada atenção sobre o emprego do sentido da visão, podia apreender a diversidade da realidade mantendo as raízes através das quais permanecesse ligado a ela. Desiludido, Caeiro não só deixa de associar a visão à lucidez como passa a associá-la àquilo a que se opunha antes: a actividade de pensar. Ao declarar que goza “os campos sem reparar para elles”, no primeiro verso de um poema de 20 de Abril de 1919 (BNP 67-46v a 67-47r), torna evidente que a visão é um obstáculo ao prazer. A explicação para que assim seja é fornecida a meio desse poema: “Quando reparo, não góso: vejo. / Fecho os olhos, e o meu corpo, que está entre a herva, / pertence inteiramente ao exterior de quem fecha os olhos – / á dureza fresca da terra cheirosa e irregular” (AC 86). Quando agora Caeiro tem os olhos abertos e vê, o seu corpo não pertence à realidade em que toca, como acontece quando fecha os olhos e se deita na erva. Uma vez que ver já não é olhar exclusivamente para fora de si, como em *O Guardador de Rebanhos*, ter os olhos abertos e ver faz com que o seu corpo e a realidade que vê sejam agora duas coisas distintas.

Gorada a possibilidade de “vêr sem estar a pensar” (AC 50), aquilo que Caeiro definia como essencial n’*O Guardador de Rebanhos*, o único critério de verdade que resta é o tacto. O esplendor que antes parecia depender de um certo esforço visual, do esforço de olhar para as coisas reprimindo o pensamento, é agora sistematicamente o resultado da atitude passiva de se deitar ao comprido na erva. Noutro dos *Poemas Inconjuntos* (BNP 68-5r), essa acção tem como efeito justamente a mesma desaprendizagem que, no poema XXIV d’*O Guardador de Rebanhos*, requeria “um estudo profundo” e “uma apprendizagem de desaprender” (AC 50): “Deito-me ao comprido sobre a terra com herva / e esqueço tudo quanto me ensinaram” (AC 107). Eis a mesma ideia repetida noutro poema, datado de 29 de Maio de 1918 (16A-8r): “Fecho os olhos e a terra dura sobre que me deito / tem uma realidade tão real que até as minhas costas a sentem. / Não preciso de raciocínio onde tenho espaduas” (AC 96). Fechar os olhos e deitar-se ao comprido na terra ou na erva é, nos *Poemas Inconjuntos*, o equivalente ao exercício visual saudável que Caeiro recomenda amiúde em *O Guardador de Rebanhos*. O que Caeiro descobre, entre um momento e outro, é que a visão não era tão domesticável como julgava. Ao contrário do que o próprio supunha, era menos pelo esforço

visual que impunha a si mesmo que via com nitidez a realidade que tinha diante de si do que pelas condições de claridade que propiciavam essa visão nítida. Neste sentido, a saúde que exhibia em *O Guardador de Rebanhos* era uma contingência exterior. O esplendor na relva não se extingue, portanto, por um erro de Caeiro, mas porque, não lhe cabendo a ele preservá-lo, era inevitável que se extinguísse. Sendo esse esplendor concomitante com o regime de claridade esplendorosa que, salvo exceções pontuais, percorre *O Guardador de Rebanhos*, tal extinção decorre do fim desse regime³²⁰.

É preciso notar em primeiro lugar que, mesmo no conjunto de 49 poemas que constitui *O Guardador de Rebanhos*, há momentos de maior e menor esplendor. Comparando-os, Caeiro é mais ele próprio quando se reúnem condições climatéricas ideais, e tanto a sua saúde como a sua doença parecem, acima de tudo, o resultado directo de haver mais ou menos claridade lá fora. Não é fortuito, por exemplo, que a mais decisiva das suas descobertas, aquela que se relata no poema XLVII (a de que “a Natureza é partes sem um todo”), tenha ocorrido “num dia excessivamente nitido” (AC 63). Esta relação entre a saúde do poeta e a claridade do dia aparece, de resto, logo no primeiro poema do conjunto, quando a sua tristeza é comparada quer a um pôr do sol, quer a um quarto escuro, se atendermos a uma variante da primeira estrofe (BNP 65-60r): “mas eu fico triste, como um pôr do sol / para a nossa imaginação / ou como um quarto onde já é noite / sem que desse por ella chegar” (AC 116-117). E, mais à frente no mesmo poema, é por haver pouca luz que Caeiro diz coisas que não deve e expressa desejos que normalmente não tem. É que, depois de revelar que “não [tem] ambições nem desejos” e que “ser poeta não é uma ambição [sua]” mas “a [sua] maneira de estar sòzinho”, Caeiro concede que às vezes deseja “ser cordeirinho” ou mesmo “o rebanho todo / para andar espalhado por toda a encosta / a ser muita cousa feliz ao mesmo tempo”, e justifica o desejo bizarro com a redução da claridade exterior que se verifica ao final da tarde ou aquando da passagem momentânea de uma nuvem: “é só porque sinto o que escrevo ao pôr do sol, / ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz / e corre um silencio pela herva fora” (AC 30).

A trovoada, o assunto do poema IV, produz mais ou menos o mesmo efeito, e, já no final do poema, Caeiro reconhece que, por ter pensado na trovoada, ficou “sombrio e adoecido e soturno / como um dia em que todo o dia a trovoada ameaça / e nem sequer de noite chega” (AC 34). A ideia de que a claridade exterior é directamente proporcional ao grau de lucidez de Caeiro ressurgue, por exemplo, no início do poema XLI, no qual é sugerido que “o entardecer dos dias de Verão” (AC 60) é especialmente propenso a que os sentidos se enganem, ou, de modo mais elaborado, no poema XXXVII, no qual é justamente por o sol se

³²⁰ Parece ser exactamente sobre essa fatalidade que versa o poema de Robert Frost “Nothing gold can stay”: “Nature’s first green is gold, / her hardest hue to hold. / her early leaf’s a flower; / but only so an hour. / Then leaf subsides to leaf. / So Eden sank to grief, / so dawn goes down to day. / Nothing gold can stay” (Frost, 1995: 206).

ter posto e por haver maior sossego do que noutra altura do dia que é capaz de ouvir “um silvo vago de longe na tarde muito calma”, e no qual é por poder ouvir um barulho longínquo que não ouviria noutra altura do dia, um barulho cuja origem não é imediatamente perceptível, que cede à conjectura com que termina a estrofe: “deve ser dum comboio longínquo”. É nesse momento também, diz-nos na segunda estrofe, que lhe aparecem, embora desapareçam logo de seguida, “uma vaga saudade / e um vago desejo placido” (AC 58).

Em dias de sol, por outro lado, só cai no erro de começar a pensar quem eventualmente fechar os olhos. Como é sugerido no poema V, fechá-los pode levar a “não saber o que é o sol / e a pensar muitas cousas cheias de calor”. Assim que essa pessoa “abre os olhos e vê o sol”, porém, “já não pode pensar em nada, / porque a luz do sol vale mais que os pensamentos / de todos os philosophos e de todos os poetas” (AC 34). A luz solar parece assim ser impositiva, pelo menos na sua máxima força, e Caeiro é mais ele próprio quando há muito sol. O sol é, aliás, “bendito”, como Caeiro o classifica no poema XXXVIII, porque faz com que todos aqueles que olham para ele regressem “imperfeitamente / e com um suspiro que mal sentem / ao Homem verdadeiro e primitivo / que via o sol nascer e ainda o não adorava” (AC 59). Se Caeiro está mais perto desse “Homem verdadeiro e primitivo”, com o qual tantas vezes é comparado, quando vê ou tem a possibilidade de ver o sol, é natural que a doença de pensar que haverá de afligi-lo se relacione com a ausência ou a escassez de luz solar.

No poema XXVI, aliás, o grau de realidade que as coisas têm depende directamente da quantidade de luz que houver, pois é “em dias de luz perfeita e exacta” que “as cousas teem toda a realidade que podem ter” (AC 51). Significa isto que a realidade, para Caeiro, é um atributo quantitativo, como o tamanho ou o peso (no decurso da extensa conversa com Caeiro e Campos precisamente acerca do conceito de Realidade, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* [BNP 71A-41r a 45r], Pessoa deduz que a realidade, para Caeiro, não é “uma idéa propriamente abstracta” mas “uma idéa numerica”, uma ideia “susceptível de graus” [NR 122-123]), e que a quantidade de realidade que há numa coisa depende, pelo menos em parte, da quantidade de luz que a ilumina. É isso que se verifica, por exemplo, no poema XXIX: de modo a justificar o quão natural é o facto de ele próprio não ser sempre “igual no que [diz] e [escreve]”, Caeiro observa que “a côr das flores não é a mesma ao sol / do que quando uma nuvem dura / ou quando fica a noite / e as flôres são côr da sombra” (AC 53). Se a realidade de uma coisa decorre da realidade de cada um dos seus atributos, tal como estipulado pelo terceiro dos sete corolários epistemológicos propostos no capítulo 5, a quantidade de realidade de uma flor decorre da quantidade de realidade que a cor dela tiver. Uma vez que a realidade da cor varia consoante o grau de exposição à luz a que for sujeita, tal como observado neste poema, a flor é mais real quando o sol incide sobre ela do que quando uma nuvem o cobre, e mais ainda do que quando é de noite.

Quando a claridade diminui, diminui com ela a condição necessária para que as coisas se possam distinguir umas das outras. Uma vez que, para Caeiro, a realidade de uma coisa depende de “haver outra coisa qualquer, e portanto cada coisa ser limitada” (NR 97-98), tal como definido pelo quarto dos sete corolários epistemológicos apresentados no capítulo 8, deixar de poder discernir os limites às coisas, por exemplo pela aproximação da noite, tem por implicação que as coisas deixem de ter realidade. Com muita luz, as coisas têm “toda a realidade que podem ter” (AC 51); com um pouco menos de luz, têm um pouco menos de realidade; e na ausência de luz não têm realidade nenhuma³²¹. Se é a quantidade de luz que determina a realidade das coisas que se vêem, é essa quantidade que torna o mundo, para Caeiro, mais ou menos esplendoroso. Aliás, a realidade do próprio Caeiro depende da quantidade de luz que sobre ele incidir. Como Álvaro de Campos nota, na descrição pormenorizada que faz do mestre na primeira das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* publicadas no número 30 da *presença*, o seu “cabelo, quási abundante, era louro, mas, se faltava luz, acastanhava-se” (NR 93). A importância fundamental da relação entre a luz exterior e o grau de realidade das coisas, em Caeiro, faz com que esta observação não seja simplesmente uma trivialidade, como se suporia. Tal como as coisas que vê, Caeiro é esplendoroso quando a claridade é muita. Isso nota-se, como o nota Álvaro de Campos, na tonalidade do seu cabelo. Havendo pouca claridade, Caeiro é menos Caeiro, e não havendo claridade nenhuma – é possível assumir – Caeiro deixa de ser Caeiro³²².

Quando os sentidos, por falta de luz, deixam de poder verificar a realidade das coisas, Caeiro deixa de conseguir manter o pensamento inactivo, aquilo que afinal melhor o define em *O Guardador de Rebanhos*. De certo modo, ficar às escuras conduz a pensar. Este corolário é análogo àquele com que termina o poema XXXIV, ainda que aí pensar não seja a consequência de ter ficado às escuras, mas a causa da escuridão: se, por acaso, “pensasse n’essas cousas”, explica Caeiro, não só “deixava de ver as arvores e as plantas / e deixava de ver a Terra, / para ver só os meus pensamentos”, como “entristecia e ficava às escuras” (AC 57). Se pensar leva a ficar às escuras e ficar às escuras leva a pensar, é natural que o progresso da obra de Caeiro, tal como ela é descrita pelos seus discípulos³²³, seja comparável

³²¹ A ideia de que a realidade material das coisas depende da quantidade de luz que incidir sobre elas é usada num poema ortónimo de 1 de Março de 1913 (BNP 57-33): “Quando o meio-dia brota / das cousas como uma chama, / as ár’res, que o olhar ama, / são Cousas, nenhuma ignota. // Quando o crepúsculo vem, / (faz as vidas mais vividas) / as Árvores (vede bem!) / já não são Cousas, mas Vidas. // Mas as Árvores, ateus / ao sol-a-prumo do dia, / quando vem a noite fria / são inteiramente Deus” (O-I 160).

³²² Dado que Ricardo Reis é a pessoa que Caeiro passa a ser quando deixa de haver a claridade que lhe permite continuar a ser Caeiro, de acordo com a explicação apresentada no capítulo 6, é curioso que Pessoa, ao descrevê-lo a Casais Monteiro, lembre que o tom de pele de Reis é “de um vago moreno mate” (C-II 345).

³²³ Veja-se o que Reis diz desse progresso, num texto sobre os defeitos da obra de Caeiro (BNP 21-94): “O leitor que tenha seguido a curva ascensional de *O Guardador de Rebanhos* verá, passado esse conjunto de poemas, como a inspiração se deteriora e se confunde. Não se desvia, propriamente: senão que sofre a intrusão de elementos estranhos a ela. Que o amigo desculpe o crítico, quando ele se

à marcha do sol: à claridade esplendorosa d'*O Guardador de Rebanhos* sucedem a escuridão nocturna d'*O Pastor Amoroso* e, depois desta, a manhã nublada dos *Poemas Inconjuntos*. Não é por acaso, aliás, que os últimos dois poemas d'*O Guardador de Rebanhos*, antecipando já o regime nocturno d'*O Pastor Amoroso*, ocorrem ao final do dia: enquanto no poema XLVIII Caeiro se despede à janela dos versos que escreveu, como que de filhos que partem para longe, no poema XLIX, fechando a mesma janela antes aberta e metendo-se para dentro, dá e recebe boas-noites à luz do candeeiro³²⁴.

O episódio nocturno descrito no poema XLIV parece constituir uma objecção a este argumento, na medida em que, não obstante a ausência de claridade, Caeiro consegue evitar que os pensamentos se apoderem dele. Nesse poema, Caeiro “[acorda] de noite subitamente” e apercebe-se de que “o [seu] relógio ocupa a noite toda”. Assim é, como observa de seguida, porque “não [sente] a Natureza lá fóra”, porque “o [seu] quarto é uma coisa escura com paredes vagamente brancas” e porque “lá fóra ha um socego como se nada existisse”. Sem estímulos exteriores que o ajudem a precaver-se das intimações interiores (a quantidade de luz exterior, como no poema XXXVII, determina também a quantidade de ruído exterior), aquela “pequena coisa de engrenagens que está em cima da [sua] meza / abafa toda a existencia da terra e do céu”, e ele “quasi que [se perde] a pensar o que isto significa”. Que Caeiro não se perca totalmente (como viria a acontecer após o ciclo d'*O Guardador de Rebanhos*) e que seja capaz de travar o pensamento durante aquele episódio nocturno (“Mas volto-me, e sinto-me sorrir na noite nos cantos da bocca, / porque a unica coisa que o meu relógio symbolisa ou significa / enchendo com a sua pequenez a noite enorme / é a curiosa sensação de encher a noite enorme / com a sua pequenez” [AC 61-62]), não constitui uma objecção ao argumento de que é a claridade que o rodeia, e não propriamente a sua vontade, que o conduz a olhar para fora de si porque, tratando-se de um episódio d'*O Guardador de Rebanhos*, a alma de Caeiro ainda não escureceu. Importa notar que, apesar de nocturno, o episódio ocorre sob o regime diurno d'*O Guardador de Rebanhos*: se bem que a noite o

vê forçado a afirmar que o poeta morreu a tempo” (PR 139). Num dos trechos que deveria incluir o prefácio *Aspectos* (BNP 48C-29), Pessoa descreve este mesmo progresso e, reconhecendo “a curva ascensional” de que Reis fala, acrescenta-lhe o progresso adentro d'*O Guardador de Rebanhos*: “Da limpidez primitiva (que nunca, eu, logrei compreender ou sentir) da impressão nativa, a evolução é directa, adentro de *O Guardador de Rebanhos*, para a aprofundação filosófica. O pequeno episódio – expressivo de qualquer realidade do autor, que ignoro – de *O Pastor Amoroso* intervém e diferencia. Depois, com a vinda da doença, a perfeita lucilação imaginativa ou sensível se apaga, e temos, nos poemas fragmentários finais do livro, em certo ponto ainda a continuação do aprofundamento, pela evolução do espírito do poeta, em outros pontos uma turbação da obra, pela doença final, real como as minhas mãos, a que, com mágoa minha que chorei em lágrimas, o grande poeta sucumbiu” (PIA 147-148).

³²⁴ Ao fazer notar que o aperfeiçoamento progressivo d'*O Guardador de Rebanhos* termina no antepenúltimo poema (BNP 16-63r a 65r), Ricardo Reis deixa implícito que os dois últimos poemas do ciclo merecem o destaque que lhes estou a dar enquanto prenúncios do regime nocturno d'*O Pastor Amoroso*: “Em *O Guardador de Rebanhos* há um aperfeiçoamento gradual neste sentido: os poemas finais – e sobretudo os quatro ou cinco que precedem os dois últimos – são de uma perfeita unidade ideo-emotiva” (PR 152-153).

convide já a pensar, como acontecerá de modo enfático e incontornável em *O Pastor Amoroso*, ainda não o afecta com a lembrança do dia ido e, mais concretamente, com a lembrança da luz solar, na qual não pensa durante o dia precisamente por, não lhe faltando, não precisar de fazê-lo.

Em *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro está sempre muito próximo do “Homem verdadeiro e primitivo” (AC 59) do poema XXXVIII, mesmo quando acorda subitamente de noite, porque o ciclo equivale a um único período solar. Conquanto os poemas que o compõem se reportem a dias diferentes, e tanto descrevam acontecimentos diurnos como acontecimentos nocturnos, o conjunto é escrito sob a égide do astro solar. Ao sugerir que “o [seu] olhar é nitido como um girasol” (AC 31), no primeiro verso do poema II, Caeiro ajuda a justificar este argumento. Mesmo quando as coisas perdem a realidade que tinham e o poeta começa a pensar, precisamente naqueles momentos em que não há sol, Caeiro nunca deixa de ser Caeiro porque, tal como o girassol nunca perde de vista o sol em função do qual se posiciona, o seu olhar nunca perde a sua nitidez. Mesmo quando não há sol, em *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro nunca perde inteiramente de vista a realidade das coisas que só a presença do sol garante. A explicação fornecida no final do poema XV para justificar a falta de saúde que motivou a composição das “quatro canções que seguem” ajuda igualmente ao argumento: se o conteúdo dos poemas XVI, XVII, XVIII e XIX (justamente os poemas mais dissonantes do ciclo, como explicarei adiante) representa “a paisagem da minha alma de noite”, e se tal paisagem não é senão “a mesma ao contrario” (AC 165), como se lê na versão original, os restantes poemas do ciclo, aqueles que não “são do contrario do que eu sou” e que Caeiro não escreveu “estando doente” (AC 44), dão conta da paisagem da sua alma de dia. Em *O Guardador de Rebanhos*, a claridade diurna é intrínseca à alma de Caeiro. É por isso que nunca sucumbe aos pequenos achaques que constituem os momentos em que a claridade exterior é pouca ou nenhuma e, à excepção destes quatro poemas, nos quais a doença não lhe é todavia fatal, nunca adoece verdadeiramente.

Embora seja levado a pensar sempre que fica às escuras, só a escuridão que se verifica em *O Pastor Amoroso*, a qual deve ser entendida no seguimento do anoitecer de que dão conta os dois poemas finais d’*O Guardador de Rebanhos*, fará com que Caeiro deixe de ser propriamente quem era. A mutação que se aproxima nesses dois poemas é, aliás, encarada como necessária por Caeiro, no penúltimo deles, pois compara aquilo que fora até então a uma flor que tinha necessariamente de ser colhida, a um fruto que tinha necessariamente de ser arrancado e a um rio que tinha necessariamente de desaguar: “Flor, colheu-me o meu destino para os olhos. / Arvore, arrancaram-me os fructos para as boccas. / Rio, o destino da minha agua era não ficar em mim” (AC 65). E, no último poema da série, assistimos justamente a essa mutação: sendo já noite cerrada, Caeiro “[mete-se] para dentro” e, quase

de imediato, separa-se da sua própria voz: “Trazem o candieiro e dão as boas-noites, / e a minha voz contente dá as boas-noites” (AC 65).

A percepção de que a sua voz não lhe pertence, coisa que lhe será mais evidente num dos poemas d’*O Pastor Amoroso*, como mostrarei adiante, é o primeiro sinal do êxtase que a actividade de pensar provoca. É neste momento que tem lugar a partenogénese a que aludi no capítulo 6. No final do regime diurno d’*O Guardador de Rebanhos*, Alberto Caeiro deixa de conseguir travar os seus pensamentos, recolhe-se para dentro de si mesmo e entrega a sua existência exterior, aqui ainda apenas uma voz, a uma segunda pessoa. Quando, n’*O Pastor Amoroso*, estiver definitivamente transformado no lado de dentro de Ricardo Reis, que lhe viverá a vida por fora, Caeiro não será mais do que “um deus que dorme”, exactamente aquilo a que é comparado o “grande silencio” (AC 65) que, no final do último poema d’*O Guardador de Rebanhos*, é a única coisa que sobra do anterior esplendor da realidade. É por isso que faz sentido classificar a obra de Caeiro posterior a *O Guardador de Rebanhos* como póstuma, como Reis o faz: “As considerações, que tenho feito, considero-as sobretudo aplicáveis a *O Guardador de Rebanhos*. A outra parte da obra de Caeiro, que não constitui senão fragmentos, tenho-a por póstuma mesmo na sua composição” (PR 158). O próprio Caeiro parece reconhecer, de resto, a natureza póstuma da sua obra subsequente, já que, num dos *Poemas Inconjuntos*, datado de 24 de Outubro de 1917, define “as doenças que [tem] e o mal que [lhe] acontece” como “o inverno da [sua] pessoa e da [sua] vida” (AC 92).

Em pleno processo de metamorfose, no último poema d’*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro começa, pois, a transformar-se na alma que até então não tinha e, portanto, a evadir-se do seu próprio corpo³²⁵. Sem o esplendor do mundo exterior que lhe forçasse o olhar para fora, Caeiro olha para dentro de si e, vendo-se a olhar, perde a unidade que o caracterizava. Tudo o que escreve depois disso é escrito sem a saúde que decorria dessa unidade e, portanto, sob um regime diferente. Enquanto conjunto, os *Poemas Inconjuntos* não parecem ter outra função que não a de apresentar o poeta adoecido, supostamente incapaz do esplendor de outrora. O mesmo não acontece em *O Pastor Amoroso*, cujo regime manifestamente nocturno obriga a considerá-lo como um complemento a *O Guardador de Rebanhos*. À semelhança do que acontece com *L’Allegro* e *Il Penseroso*, os dois poemas de Milton que celebram, em notório contraponto, a alegria associada aos prazeres diurnos e a melancolia consignada à noite, só é possível compreender *O Guardador de Rebanhos* e *O Pastor Amoroso*, enquanto partes distintas da evolução de um poeta, se lidos como um díptico. É isso que proponho fazer de seguida.

³²⁵ A ideia de que pensar conduz a essa evasão é apresentada pelo próprio Caeiro, na primeira versão de um poema dos *Poemas Inconjuntos* datado de 20 de Junho de 1919 (BNP 68-13v): “Se extendo o braço, chego exactamente onde o meu braço chega – / nem um centimetro mais longe. / Toco só onde tóco, não onde penso. / Só me posso sentar onde estou. / E isto faz rir como todas as verdades absolutamente verdadeiras, / mas o que faz rir a valer é que nós pensamos sempre noutra cousa, / e somos vadios do nosso corpo” (AC 100; AC 311).

II. A Voz da Terra

Num ensaio importante de Thomas Babington Macaulay³²⁶, historiador e ensaísta britânico sobre quem Pessoa publica o seu primeiro ensaio crítico, logo em 1904³²⁷, lê-se o seguinte a dada altura: “Aquele que, numa sociedade culta e letrada, aspirar a ser um grande poeta deve primeiro tornar-se uma pequena criança”. Tal feito requer, como se lê logo de seguida, que esse aspirante a poeta “desfaça toda a teia da sua mente” e “desaprenda muito do conhecimento que porventura formasse até então o seu principal direito à superioridade” (Macaulay, 2008: 156). Os três pressupostos de Macaulay (tornar-se uma criança, desfazer-se do próprio modo de pensar e desaprender o que tinha aprendido antes) são postos em prática por Pessoa aquando da criação de Alberto Caeiro. Antes de chegar à concepção de Caeiro como criança, sobre a qual falei já no capítulo 7 e a qual, em abono da verdade, não me parece pensada desde o momento da criação do heterónimo, quero primeiro mostrar como Caeiro surge num momento em que Pessoa, distraído-se dos seus anseios mais profundos e assumindo a atitude passiva necessária à sua fecundação, se desfaz momentaneamente de tudo aquilo que o constituía, e força uma determinada desaprendizagem.

Esse esvaziamento, como explicado no final capítulo 7, é o próprio produto dessa fecundação: a distração que a origina contempla necessariamente a transladação da alma daquele que se distrai para aquele ou aquilo com que se distrai. Num poema de 10 de Abril de 1912 (BNP 39-8r), por exemplo, escutar uma fonte a correr equivale a trocar de alma com a fonte: “Fresca e viva / a água aviva / só de ouvida, / minha vida. // Sinto mais / leves, ais / minha dor / quasi amor. / Fonte calma / dou-te a alma / dá-me a tua / fresca e nua // (...)” (O-I 125). Ora, a passividade que, neste caso, conduz à transladação da alma é a base da teoria da visão proposta por Caeiro, de acordo com a qual a acção de ver não consiste senão em espelhar a nudez das coisas. Caeiro surge a Pessoa, como o demonstrarei de seguida, no momento em que, assumindo essa passividade, repara que reduziu um poeta a uma coisa.

É, aliás, muito frequente, sobretudo em *O Guardador de Rebanhos*, que Caeiro se descreva como tal. Logo no primeiro poema da série, deseja que pensem nele como “qualquer coisa natural” como seja, por exemplo, uma “arvore antiga” (AC 30); no poema XXXII, declara ter “o egoísmo natural das flores / e dos rios que seguem o seu caminho / preocupados sem o saber / só com florir e ir correndo” (AC 55-56); no poema XXXIX, adverte para a ausência de sabedoria do rio e da árvore, e alega que “não sou mais real do

³²⁶ Refiro-me ao ensaio intitulado “Milton”, inserido em *Critical and Historical Essays*.

³²⁷ O ensaio de Pessoa, intitulado “Macaulay”, foi publicado quando o poeta tinha 16 anos, na revista do colégio de Durban, *The Durban High School Magazine*, a poucos meses de regressar definitivamente a Portugal, e é a primeira publicação literária de Pessoa (Severino, 1971: 68-72).

que elles” (AC 59); e no poema XLVI, descrevendo o esforço de desaprender a que se submete, afirma que aquilo que pretende com tal esforço é tornar-se ele próprio, “não Alberto Caeiro, / mas um animal humano que a Natureza produziu” (AC 63). A ideia de que Caeiro “não é mais que uma planta, um astro ou uma pedra” (Castilho, 1936: 13), tal como Guilherme de Castilho a sustenta, pretende sugerir, acima de tudo, que a única diferença entre Caeiro e qualquer uma dessas coisas reside no simples facto de não ser nenhuma delas. Mas a ideia poderia ser levada mais longe: além de ser diferente dessas coisas apenas por não ser nenhuma delas, Caeiro é, como elas o são, só uma coisa³²⁸.

Esta ideia é mais importante do que parece. Perguntando a si mesmo acerca do que “pensará o meu muro da minha sombra”, no poema XXXIV d’O *Guardador de Rebanhos*, Caeiro conclui que “nada pensa nada” (AC 56) e que é assim que ele próprio deve ser. Com efeito, é com o seu muro que se compara no poema IV. Lembrando-se de que quisera “rezar a Santa Barbara” num dia de trovoada, Caeiro justifica-o não porque estivesse com medo mas porque assim se sentiria “ainda mais simples / do que julgo que sou” (AC 33), e passaria a vida “tranquillamente, como o muro do quintal” (AC 132), como se pode ler no manuscrito original (BNP 67-15a). Ser como o muro do seu quintal, como se percebe nos versos seguintes dessa mesma versão original do poema IV, é ter “idéas e sentimentos por acaso / como uma flôr tem perfume e côr” (AC 132). As suas ideias e os seus sentimentos (aquilo que o distingue enquanto ser humano) não são assim senão meros atributos da coisa que é. É também por isso que, no poema XLVIII, não pode evitar que os versos que escreveu partam “para a Humanidade”. Enquanto coisa que é, todas as suas acções são acontecimentos³²⁹: escreveu os versos e deve “mostrar-os a todos” porque não pode “fazer o contrario”, assim como “a flor não pode esconder a côr, / nem o rio esconder que corre, / nem a arvore esconder que dá fructo” (AC 64).

É esta ideia que está na génese de Alberto Caeiro. Ao levar a sua atitude passiva ao extremo, Pessoa deu de caras com Caeiro, que não é senão, no fundo, a concretização na figura de um poeta da possibilidade de haver alguém cujas ideias e sentimentos sejam meros

³²⁸ Afirmar que Caeiro é uma coisa é muito diferente de afirmar que se torna a coisa que observa, que é o que Susan Brown defende em “The Whitman/Pessoa Connection”. Para Brown, o segundo verso do poema de Whitman “There was a Child went forth” (“and the first object he look’d upon, that object he became”), que Pessoa sublinhou num dos seus exemplares da poesia de Whitman, é “a base da figura do poeta-pastor inocente” porque, “como a criança de Whitman, Caeiro procurará o seu eu verdadeiro, o seu eu poético, através de uma imersão tão intensa na sensação imediata de um objecto que se tornará esse mesmo objecto” (Brown, 1991: 10) Ora, muito pelo contrário, o que está na base da existência de Caeiro é a absoluta distinção entre aquilo que ele é e aquilo que vê. Como explicado no capítulo 5, a existência de qualquer coisa, inclusivamente a do observador, depende de ser uma coisa diferente das coisas que a rodeiam. Que Caeiro seja uma coisa, como tantas outras, não implica, portanto, que se torne a coisa que vê.

³²⁹ Esta ideia é muito clara, por exemplo, nos seguintes dois versos de um dos *Poemas Inconjuntos* (BNP 68-6r): “Nunca busquei viver a minha vida. / A minha vida viveu-se sem que eu quizesse ou não quizesse” (AC 107). A mesma ideia ressurgue no verso final de outro poema (BNP 67-62r): “vou onde o vento me leva e então não me preciso pensar” (AC 102).

atributos, de haver alguém para o qual tudo aquilo que faça seja coisa que lhe aconteça, de haver alguém que, em suma, seja mais uma coisa do que um homem. Ora, no conjunto dos 49 poemas que compõem *O Guardador de Rebanhos*, há quatro que, a bem dizer, não foram escritos por Caeiro. A afirmação anterior, referente aos poemas XVI, XVII, XVIII e XIX, parece evidentemente exagerada, até porque Caeiro não deixa de se desculpar pela notória dissonância provocada por esses quatro poemas no conjunto alegando, no poema que imediatamente os precede (o poema XV, tal como no manuscrito original BNP 67-28r), que os compusera durante um período de doença: “as quatro canções que se seguem / separam-se de tudo o que eu penso, / mentem a tudo o que eu sinto, / são do contrario do que eu sou... / Escrevi-as estando doente” (AC 44; AC 163)³³⁰. A menos que a doença a que Caeiro se reporta seja o seu parto, a alegação é falsa. Uns mais do que os outros, os poemas são dissonantes porque foram escritos num momento em que Caeiro ainda não tinha nascido, numa altura em que, preparando-se para nascer, começava a escrever num tom ligeiramente parecido com aquele que haveria de empregar depois, ou no exacto momento em que nascia³³¹.

O mais dissonante desses quatro poemas é, sem dúvida alguma, o poema XVII. É-o quer porque é o único poema da série com título (“A Salada”), quer porque é fortemente rimado, quer porque ostenta a influência de Cesário Verde³³², quer porque o tom panteísta geral é inegavelmente estranho a Caeiro³³³. A página em que o poema foi redigido pertence a um bifólio (BNP 67-29) no qual se encontram igualmente redigidos alguns dos primeiros poemas de Caeiro: além do poema rimado “Pelos campos em flor seguem rebanhos” (BNP

³³⁰ Optando pela emenda que Caeiro faz no caderno manuscrito (MGR 59), Ivo Castro transcreve o primeiro verso do poema XV do seguinte modo: “As duas canções que seguem” (AC 44). Tal emenda só faz sentido se dois dos quatro poemas seguintes (os poemas XVI, XVII, XVIII e XIX) forem suprimidos do conjunto. Caeiro terá pensado em suprimir os poemas XVI e XVII, pois assinalou ambos com a referência *early* (MGR 61-63). Tantos estes dois poemas como o poema XVIII são ainda assinalados com a referência *Withdraw (early)* na página branca fronteira (MGR 60-62), o que permite pensar que seriam três, e não dois, os poemas a excluir. No entanto, a referência *early* ao lado da numeração do poema XVI encontra-se riscada, indicação talvez da readmissão do mesmo poema no conjunto. Seja como for, só faz sentido aceitar a emenda do poema XV quando acompanhada da decisão de suprimir dois dos quatro poemas seguintes. Aceitando o conjunto canónico de 49 poemas d’*O Guardador de Rebanhos*, o *incipit* do poema XV tem de referir-se a “quatro canções”, como na versão original, e não a duas, como na emenda do caderno manuscrito, nem a cinco, como numa emenda no mesmo manuscrito original (BNP 67-28r).

³³¹ Richard Zenith argumenta mais ou menos o mesmo em “Caeiro Triunfal”: “Não é por acaso que as canções escritas quando estava ‘doente’ (*Guardador* XVI-XIX) figuram entre as primeiras (cronologicamente falando), quando a figura e a psicologia do guardador ainda não estavam perfeitamente definidas” (Zenith, 2004: 245-246).

³³² Num apontamento solto encimado pela sigla “A.C.” (BNP 68A-2r), é possível ler o seguinte: “Aqui, na poesia XVII, é que colhemos em acção as influências fundadoras de Caeiro: Cesário Verde e os neopanteístas portugueses. E o 7º verso é Cesário Verde puro. O tom geral podia quase ser de Pascoaes” (AC+ 211).

³³³ Para dar dois exemplos desse tom estranho a Caeiro, o poeta refere-se às plantas como “minhas irmãs” ou “santas / a quem ninguém reza” (AC 45), e queixa-se de que os “hospedes ruidosos” dos hotéis, ao pedirem salada, exigem a “frescura” e os “filhos primeiros” da “Terra-Mãe” ou “as primeiras verdes palavras que ella tem” (AC 46).

67-29av), cuja caligrafia Ivo Castro considera não ser de Pessoa (AC 170), encontram-se nesse documento uma versão, mais tarde abandonada, do poema XIV, seguido do poema XXI (BNP 67-29v), e ainda o poema XX, com data de 7 de Março 1914 (BNP 67-29a). Apesar de Ivo Castro aceitar essa data para todos os poemas do bifólio, creio que o poema XVII (assim como o outro poema rimado) terá sido escrito antes disso. A versão do poema XIV presente no mesmo documento parece, aliás, sinalizar a precedência do poema XVII em relação aos restantes, servindo de certo modo para justificar a invulgaridade da rima que nele se verifica: “rimo quando calha / e as mais das vezes não rimo” (AC++ 63). E, logo após terminar este poema, que aliás haveria de dar lugar a uma versão menos comprometida com esta necessidade de justificação³³⁴, escreve o poema XXI. O poema XX, aquele em que aparece a data de 7 de Março, foi escrito no interior do bifólio, muito possivelmente na mesma altura destes dois poemas (a versão do poema XIV e o poema XXI), altura essa em que Caeiro já era, de facto, Caeiro. Distinto de qualquer um destes, o poema XVII não só é mais antigo como ainda não exhibe, de modo algum, a voz e a nitidez de Caeiro.

Embora seja aquele em que isso é mais evidente, não é apenas no poema XVII que a figura de Caeiro ainda não está inteiramente definida. A data mais antiga à qual é possível associar com segurança os poemas de Caeiro é a de 4 de Março de 1914. É essa a data que se verifica na página onde estão redigidos os poemas XIX e XVI, não por acaso dois dos quatro poemas dissonantes assinalados atrás. Essa página pertence a um outro bifólio (BNP 67-38) no qual se encontram redigidos igualmente a segunda metade do poema XXXIX, seguido do poema XXXV (BNP 67-38r), e o poema I (BNP 67-38v e BNP 67-38a). Embora Ivo Castro aceite a data de 4 de Março para todos os poemas do documento, não é de todo evidente que o poema I, o qual ocupa o interior do bifólio, tenha sido escrito exactamente no mesmo dia dos restantes. Admitindo que possa tê-lo sido, foi seguramente escrito depois dos poemas XIX e XVI. Se, no poema I, Caeiro é já o poeta plenamente consciente do guardador de rebanhos que seria³³⁵, nesses dois poemas de 4 de Março ainda não o é.

No poema XIX, o poeta começa por declarar que não sabe de que coisas se lembra quando o luar “bate na relva”. A partir do terceiro verso, porém, recupera a memória, e confessa que afinal lhe lembra “a voz da creada velha / contando-me contos de fadas / e de como Nossa-Senhora vestida de mendiga / andava á noite nas estradas / socorrendo as creanças maltratadas” (AC 47). Tanto a descrição de certas memórias de infância como a evocação delas a partir de um evento presente (neste caso, um luar a bater na relva) são

³³⁴ Na segunda versão do poema XIV, igualmente um dos primeiros poemas a ser escrito, Caeiro não confessa a rima ocasional: “Não me importo com as rimas. Nenhunas vezes / ha duas arvores eguaes, uma ao lado da outra” (AC 44).

³³⁵ É possível pensar que o título do conjunto tenha nascido no momento da redacção do poema I, pois o poema é referido numa lista como “O Guardador de Rebanhos” (BNP 67-27r).

atitudes que Caeiro geralmente dispensa, e não há registo de algo parecido na sua obra³³⁶. Devolvido ao momento presente, no dístico com que o poema termina, o poeta reconhece então que já não acredita nessas histórias, e que, portanto, não entende a utilidade de um luar que, pelos vistos, só bate na relva para que ele se lembre da sua infância: “Se eu já não posso crêr que isso é verdade, / para que bate o luar na relva?” (AC 47). Mesmo admitindo que a pergunta final indicia o repúdio da actividade mental, o que é bastante característico de Caeiro, o simples facto de esse repúdio não ser explicitado, como frequentemente o é, é um sintoma da precocidade deste poema. Como no poema XVII, não é ainda Caeiro quem verdadeiramente fala por trás dos versos do poema XIX.

No poema XVI, a indefinição da figura de Caeiro é ainda mais evidente do que no poema XIX. Embora a dissonância entre esse poema e o resto da obra de Caeiro não seja tão clara quanto o é no poema XVII, do qual comecei por falar, ela é desde logo marcada, como nesse poema XVII, pela rima cruzada com que é pautado o ritmo das três quadras do poema³³⁷. A dissonância não se fica, contudo, pela indiscrição da rima. É bem perceptível uma modulação sentimental, nada condizente com Caeiro, desde o momento em que, logo no primeiro verso, o poeta informa acerca da alegria que seria se a sua vida não fosse senão um carro de bois: “Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois / que vem a chiar, manhaninha cedo, pela estrada”. As vantagens de uma vida assim são enumeradas de seguida. Se fosse como um carro de bois, Caeiro não teria “que ter esperanças”, teria “só que ter rodas”. De igual modo, a sua “velhice” não teria “rugos nem cabelo branco”; quando já não servisse, tirar-lhe-iam “as rodas”, e ele ficaria “virado e partido no fundo de um barranco” (AC 45). E, quando morresse, comê-lo-ia “a terra”, e iria “direito ao coração da terra como a alma p’ra Cristo” (AC 169)³³⁸. Note-se que esta expressão de insatisfação por não ser feito de “ferro e madeira”, e por ter de ter esperanças e velhice, como qualquer outro

³³⁶ O poema “O conto antigo da Gata Borracheira”, cuja autoria é discutível (apesar de o *incipit* do poema, com data de 12 de Abril de 1919, constar de uma lista de poemas atribuídos a Caeiro [48-26r], Teresa Rita Lopes desconfia, com alguma razão, dessa atribuição, e atribui-o a Álvaro de Campos [AdC+ 266]), começa, de facto, com uma descrição de certas memórias de infância. Essa descrição serve apenas, no entanto, para preparar a segunda parte do poema, na qual Caeiro corrigirá a impressão que esses acontecimentos passados tinham causado na pessoa que então era. A invocação do passado é suscitada, portanto, pela necessidade de correcção que ocorre na segunda parte, e que é bem assinalada pelo verso que a inicia: “Só hoje vejo o que é que aconteceu na verdade” (AC 98). Como noutros casos, Caeiro não está aqui a exhibir uma fraqueza, entregando-se a algo que geralmente dispensa; está a mencionar essa atitude para a repudiar de seguida. Não é o que acontece no poema XIX d’O *Guardador de Rebanhos*.

³³⁷ É decerto por isso que, no famoso caderno manuscrito d’O *Guardador de Rebanhos*, o caderno que contém a primeira cópia integral do ciclo, os poemas XVI e XVII são assinalados com a referência *early*, uma anotação a lápis à frente na numeração do poema que denuncia a hesitação quanto à inclusão na série. Não sendo os únicos poemas sobre os quais Caeiro chegou a ter dúvidas, e não sendo os únicos poemas dessa primeira fase da produção de Caeiro, são os dois poemas nos quais, pela presença da rima, a precocidade do poeta se torna inegável.

³³⁸ Embora esta terceira estrofe não tenha sido preservada (Ivo Castro suprime-a ao transcrever o poema), faço uso dela aqui por me interessar olhar para o poema XVI tal como ele foi escrito inicialmente (BNP 67-27av).

homem, está ainda longe da tendência para se comparar às coisas, tal como a apresentei acima. Ao contrário do poeta que Caeiro viria a ser, que não teria pejo em assumir que a sua vida é, de facto, como um carro de bois, o Caeiro embrionário que escreve este poema consegue apenas lamentar o facto de não o ser. Essa lamentação é repetida até à exaustão no quarto dos poemas dissonantes a que me referi atrás, o poema XVIII:

Quem me dera que eu fôsse o pó da estrada
E que os pés dos pobres me estivessem pisando...

Quem me dera que eu fôsse os rios que correm
E que as lavadeiras estivessem á minha beira...

Quem me dera que eu fôsse os choupos á margem do rio
E tivesse só o céu por cima e a agua por baixo...

Quem me dera que eu fosse o burro do moleiro
E que elle me batesse e me estimasse...

Antes isso que ser o que atravessa a vida
Olhando para traz de si e tendo pena... (AC 46)

Como no poema XVI, o poeta estabelece um contraste evidente entre a pessoa que infelizmente é e a coisa inanimada, a planta ou o animal que gostaria de ser. Tal como antes, ao expressar o desejo de ser algo que se distinga do ser humano que é, torna ostensiva a humanidade que o caracteriza; ao confessar que gostaria de ser um carro de bois ou, como neste caso, “o pó da estrada”, “os rios que correm”, “os choupos á margem do rio” ou “o burro do moleiro”, deixa clara a insatisfação que resulta de ser alguém “que atravessa a vida / olhando para traz de si e tendo pena”. Na plenitude dos seus poderes, Caeiro jamais se descreveria deste modo³³⁹. O poema XVIII, como os outros três poemas sobre os quais acabei de falar, foi escrito antes de a figura de Caeiro estar minimamente concebida, e terá sido incluído n’*O Guardador de Rebanhos* apenas porque permitiu a Pessoa chegar a essa concepção³⁴⁰. Parece-me, aliás, razoável que o poema XVIII seja anterior ao poema XVI (e,

³³⁹ Como Richard Zenith observa, “o sintoma de doença nos poemas XVI e XVIII manifesta-se no ansioso ‘Quem me dera’ dos dois *incipits*, pois Caeiro quando de saúde contenta-se com as coisas como são (‘Não tenho ambições nem desejos’ diz ele no poema que abre o seu livro)” (Zenith, 2004: 246)

³⁴⁰ Ao aludir à dissonância dos poemas iniciais de *O Guardador de Rebanhos*, António Mora justifica-a observando que ela permite perceber como desabrochou o espírito de Caeiro: “Partindo de um stado de intuição confuso e complicado, onde a mixtura da avita mentalidade christista com a original sensação pagan paira ainda em um nivel de sensibilidade naturalista complexamente parecido com a emotividade de Francisco de Assis, o poeta, na strada do conhecimento progressivo do seu destino e

por conseguinte, ao poema XIX, ambos de 4 de Março), com o qual tem bastantes afinidades. É que, apesar de rimado, o poema XVI não se limita à autodescrição em que consiste o poema XVIII (o poeta mais não faz do que opor aquilo que é àquilo que gostaria de ser), e apresenta razões para desejar ser um carro de bois. Um poeta que enuncia as vantagens que há em ser uma coisa está necessariamente mais perto de um poeta que diz categoricamente que é uma coisa, como é o caso de Caeiro, do que o está um poeta que mais não faz do que lamentar por não o ser. O poema XVI está, por isso, a meio caminho entre o poema XVIII e a poesia amadurecida de Caeiro.

O poema XVIII foi redigido numa das páginas da face exterior de um bifólio (BNP 67-27) no interior do qual se encontram dois poemas (“Pelos azues e verdes da Paisagem” e “Os choupos à beira-rio”) cuja redacção é contemporânea, segundo Ivo Castro, do poema XVIII (AC 172). Que um desses poemas seja sobre “choupos à beira-rio”, tão semelhante aos “choupos á margem do rio” (AC 46) que o Caeiro embrionário do poema XVIII gostaria de ser, como confessado na terceira estrofe, não é decerto apenas uma feliz coincidência. Pelo menos em parte, o poema XVIII foi escrito com esse outro poema no horizonte, e disputa certamente com o poema XVII o lugar de primeiro poema composto por Caeiro. Na outra página da face exterior do bifólio (BNP 67-27r), encontra-se uma lista de sete poemas encabeçada pelo título “O Guardador de Rebanhos” e, logo abaixo, o poema XIV (a versão definitiva), que Ivo Castro considera ter sido redigido depois de qualquer outro dos poemas do bifólio. Os sete poemas enumerados nessa lista estão contidos nos três bifólios que acabei de apresentar (BNP 67-27, BNP 67-29 e BNP 67-38), nos quais foram redigidos os primeiros poemas de Caeiro, pelo que é seguro afirmar que corresponde a uma primeira ideia de conjunto, esboçada numa altura em que ainda não havia muitos poemas escritos. Assumindo a contemporaneidade da lista com os poemas desses três bifólios, e assumindo também que o critério que determinou a inclusão desses sete poemas foi a mera existência deles, é ainda

do seu temperamento (do seu destino temperamental), pouco a pouco se aproxima da expressão intellectual que de-veras quadra com a sua tendencia objectivista. No inicio, como no chaos, tudo se mixtura e se confunde. Com a formação definida das idéas-mestras da inspiração, esta se fixa e se radica; cessam as contradicções, ou, onde não cessam, explicam-se; o feitio destinado do spirito desabrocha; forma-se, no homem, o poeta; ou o objectivismo absoluto encontra o seu definidor. Pareceria, a principio, que a obra melhor nos serviria se, elaborada cautamente, nos escaninhos da alma, só fôsse dada á expressão quando o poeta houvesse attingido a maturidade dos seus conceitos e da philosophia em que se apoiasse. Ser-nos-hia poupada, assim, a contemplação das hesitações, das nebulosidades e das incoherencias em que um spirito se debate, quando – d’esta specie ou de outra – lucta ainda por libertar-se. Mas, na verdade, embora com isso perigasse a perfeita proporção e belleza da obra, não posso lamentar que essa obra nos mostre, além de, por fim, o spirito definido e completo, no principio e no meio a preparação dolorosa d’esse spirito para completar-se. Na obra, tal qual stá, colhemos o ensinamento que vem de contemplar os caminhos, os processos por onde um spirito, abandonando o erro, busca e encontra a verdade. Nas primeiras formas, confusas e indecisas ainda, o spirito busca desenvencilhar-se dos errores atavicos, procura crear a si-proprio a mentalidade que convém á sua intuição das cousas verdadeiras. Lentamente o faz. Pouco a pouco se desveste das avitas taras, e assim em seu processo libertador, prefigura a luta que ha de ter a civilização consigo mesma para chegar ao poncto onde elle chegou. (...) (AM 225).

possível concluir que a lista é anterior àqueles que não são enumerados. Ora, dos onze poemas redigidos nesses três bifólios, só não são listados o poema XIV (que é redigido abaixo da lista) o poema XX (datado de 7 de Março), a versão abandonada do poema XIV e o poema XXI (estes dois no mesmo bifólio do poema XX). Quer isto dizer que a lista terá sido elaborada entre 4 de Março (data que aparece na página dos poemas XIX e XIV, referidos na posição 5 e 6 da lista pelo *incipit*) e 7 de Março (data dos poemas que não são listados). Mais ainda, é plausível que tal elaboração seja imediatamente anterior à composição do poema I, pois é o único poema nessa lista que é referido de forma vaga³⁴¹.

O que estou a tentar defender, conjecturando acerca daquilo que foi o princípio dos princípios da obra de Caeiro, é que o heterónimo não surgiu a Pessoa de rompante, já perfeitamente caracterizado, e que é possível perceber nos seus primeiros poemas o progresso da sua concepção. Nos quatro poemas dissonantes a que aludi atrás (os poemas XVI, XVII, XVIII e XIX que, de acordo com o poema XV, foram escritos numa altura de doença), os quais terão sido escritos a 4 de Março (a data aparece na página onde se encontram redigidos o poema XIX e o poema XVI) ou mesmo alguns dias antes (os poemas XVII e XVIII não estão datados, mas parecem-me anteriores aos outros dois), Caeiro ainda não é, propriamente, Caeiro. Na segunda parte do poema XXXIX e no poema XXXV, aqueles que terão sido escritos logo a seguir, a dissonância manifesta nos quatro poemas anteriores já não se verifica. Nestes primeiros poemas, Pessoa está nitidamente a forçar a mão, e a criatura que haveria de assiná-los mais tarde vai sendo revelada ao seu criador à medida que eles vão sendo escritos. O momento culminante dessa revelação é, a meu ver, a redacção do poema I, que não será muito posterior à redacção dos primeiros seis.

Ao opor a pessoa que é àquilo que desejaria ser, no poema XVIII, o poeta levanta uma interrogação a si mesmo: por que motivo é melhor ser um objecto, uma planta ou um animal do que um ser humano? Apesar de preservar a oposição do poema XVIII, e o lamento que lhe subjaz, o poema XVI é já uma resposta a esta pergunta: é melhor ser uma coisa como, por exemplo, “um carro de bois”, porque os carros de bois não têm “que ter esperanças” ou porque a velhice deles não se faz de “rugas” nem de “cabello branco” (AC 45). Depois de

³⁴¹ Os sete poemas são listados da seguinte maneira: “1. A Salada; 2. O luar através dos altos ramos; 3. Estética; 4. O Guardador de Rebanhos; 5. Quando o luar bate na relva; 6. Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois; 7. Quem me dera que eu fosse o pó da estrada” (AC+ 203). Ao contrário do primeiro, que é referido pelo título, e do segundo, do quinto, do sexto e do sétimo, que são referidos pelo *incipit*, os poemas colocados na terceira e na quarta posição são referidos de modo vago. A vagueza da referência do terceiro explica-se, porém, por o poema ter nascido amputado: trata-se daquilo que viria a ser a segunda estrofe do poema XXXIX, que foi escrita antes da estrofe que mais tarde viria a precedê-la, e Pessoa nunca o terá concebido como um poema autónomo, até porque não faria sentido começar um poema com a descrição de uma causa (“Porque o unico sentido oculto das cousas / é ellas não terem sentido oculto nenhum” [AC 59]) sem antes apresentar aquilo de que isso era causa. O poema é referido pela palavra “Estética” porque, embora já existisse, não tinha *incipit*. Essa designação foi escrita ao lado do poema, no rascunho original. Quanto ao poema I, não parece haver razão para que não pudesse ser referido, como os restantes, pelo *incipit*. É assim legítimo pensar que Pessoa ainda não o tivesse escrito, não obstante já possuir a intenção de fazê-lo.

transformar um poeta que se queixa simplesmente por não ser uma coisa num poeta que sabe por que motivo é preferível sê-lo, ficava a faltar transformá-lo num poeta que realmente o fosse. É esse o passo decisivo que é dado no poema I, finalmente assegurando a carne que até então faltava a Caeiro, ao manifestar o interesse de que pensem nele como sendo “qualquer coisa natural” (AC 30).

No poema XXI, (redigido no documento em que aparece a data de 7 de Março), Caeiro haveria de consolidar, aliás, essa transformação. Depois de exprimir a mesma infelicidade de antes (“se eu pudesse trincar a terra toda / e sentir-lhe um paladar, / e se a terra fôsse uma coisa para trincar / seria mais feliz um momento”), Caeiro evidencia o domínio emocional que até então não evidenciara, e explica que o supremo bem não é a felicidade mas a naturalidade: “Mas eu nem sempre quero ser feliz. / É preciso ser de vez em quando infeliz / para se poder ser natural...”. Uma vez que “nem tudo é dias de sol, / e a chuva, quando falta muito, pede-se”, decide tomar “a infelicidade com a felicidade / naturalmente, como quem não extranha / que haja montanhas e planícies / e que haja rochedos e herba...”. Depois de um conjunto de poemas em que não era capaz de esconder uma determinada desolação, Caeiro percebe agora que “o que é preciso é ser-se natural e calmo / na felicidade ou na infelicidade”. Ao descobrir que o importante é “sentir como quem olha” e “pensar como quem anda” (AC 48), deixa de ser uma tentativa frustrada de pastor para passar a ser o guardador de rebanhos que seria daí em diante.

Por paradoxal que pareça, é ao fazer de Caeiro uma coisa, abdicando por estipulação daquilo que o constitui enquanto ser humano, que Pessoa consegue fazer dele um poeta. Ao explicar a Casais Monteiro que Caeiro lhe aparecera no “dia em que finalmente desistira” (C-II 343) de criá-lo, Pessoa está a ser, portanto, muito preciso³⁴². Com efeito, essa desistência

³⁴² A precisão desse testemunho é, aliás, maior do que se tornou vulgar pensar. Ainda que Pessoa não tenha escrito “trinta e tantos poemas a fio” (C-II 343) de pé naquele suposto dia triunfal de 8 de Março de 1914, não creio que seja justo considerar simplesmente que *O Guardador de Rebanhos* foi escrito de Março a Maio de 1914. Ainda que o primeiro poema datado seja de 4 de Março e o último de 10 de Maio, estou convencido de que a maioria dos poemas foi escrita logo no mês de Março e, mais ainda, que mais de trinta poemas foram escritos logo na primeira semana (entre 4 e 11 de Março). Não se comprometendo senão com as datações dos rascunhos, Ivo Castro considera que as doze folhas para as quais Pessoa copiou os primeiros seis poemas d’*O Guardador de Rebanhos*, interrompendo essa cópia depois do numeral VII (os documentos BNP 67-2r a 13r), corresponde à primeira compilação do ciclo. Isso não é bem verdade porque, depois de escritos os primeiros poemas (essencialmente aqueles que se encontram nos três bifólios a que me reporte antes: BNP 67-27, BNP 67-29 e BNP 67-38) e, muito possivelmente, assim que escreveu o poema I, no qual apanha finalmente o tom certo, Caeiro escreve os poemas que se seguem já com uma ideia de ciclo na cabeça. Conquanto assumamos que a numeração romana que se encontra em muitos desses rascunhos (a mais antiga das numerações nos rascunhos, que vai de I a XXXIII) é posterior à redacção dos poemas, é inegável que muitos desses poemas são escritos uns a seguir aos outros. O poema V encontra-se redigido em parte no mesmo bifólio (BNP 67-15) que os poemas III e IV e em parte no bifólio (BNP 67-22) em que se encontram os poemas VI, VII e uma parte do poema VIII. Mesmo que estes poemas tenham sido escritos autonomamente, Caeiro não terá demorado a decidir-se pela numeração deles. E, a partir do momento em que lhes estipulou a ordem, pôde continuar a escrever poemas de raiz já com a posição que tomariam. É o caso dos poemas IX, X, XI e XII, que se encontram todos na mesma folha (BNP 67-24) e nascem já numerados. Mais curioso é o que acontece a seguir: Caeiro redige o rascunho original

está na gênese de Caeiro: é no momento em que Pessoa desiste de “inventar um poeta bucólico, de espécie complicada” (C-II 342), assim forçando a mão a estacar, que Caeiro lhe surge tal qual é. Ao desistir da criação voluntária de um poeta que se caracteriza por lamentar o facto de não poder ser natural como as coisas, Pessoa transforma a impossibilidade em método, e dá existência a um poeta que goza justamente da passividade natural das coisas³⁴³. O próprio Caeiro, nos últimos versos do poema XLVII, reconhece o quão fortuita acabou por ser a descoberta de que “a Natureza é partes sem um todo”, aquilo em que, de certo modo, se sintetiza toda a sua atitude filosófica: “foi isto o que sem pensar nem parar, / acertei que devia ser a verdade / que todos andam a achar e que não acham, / e que só eu, porque a não fui achar, achei” (AC 64). De acordo com este testemunho, foi precisamente por não andar à procura de qualquer “Grande Segredo”, por ter desistido de buscar o “Grande Mysterio de que os poetas falsos falam” (AC 63), que Caeiro descobriu o que havia para descobrir.

Tal como os grandes segredos se revelam não fazendo nada por isso e a felicidade se alcança não a buscando (“fui feliz porque não pedi coisa nenhuma, / nem procurei achar nada” [AC 81]), também a poesia de Caeiro, de acordo com o próprio, é o produto da inacção

do poema XIII no início de outra folha (BNP 67-25r) e, nas posições seguintes (XIV, XV, XVI e XVII), anota o *incipit* de alguns dos primeiros poemas que escrevera. Isto tanto demonstra que tais poemas já estavam escritos como demonstra claramente que os novos poemas estão a ser escritos em função de uma ideia de ciclo. No final da página, depois de quatro poemas listados pelo *incipit*, Caeiro redige outro poema de raiz, que continua na página seguinte (BNP 67-25v). A seguir a esse poema, o qual ocupa a posição XVIII, Caeiro volta a anotar o *incipit* de alguns poemas antigos (nas posições XIX, XX, XXI e XXII) e, no final da página, escreve mais um poema original, ao qual faz corresponder a posição XXIII. Esta numeração romana, aquela que constitui a primeira tentativa de ordenação dos poemas do ciclo (a posição dos primeiros 13 poemas fica desde logo definida neste momento), termina no numeral XXXIII, e é razoável pensar que assim seja porque, à data da sua elaboração, só havia 33 poemas para numerar. Há, a este respeito, uma lista muito esclarecedora (BNP 48-27r). Nas primeiras seis linhas dessa lista, Pessoa enumera os primeiros seis poemas do ciclo. Na sétima linha, porém, anota o seguinte: “7 – 33 (Several)”. Nas linhas que se seguem, entre as posições 34 e 43, enumera mais nove poemas (o poema listado na posição 39 encontra-se riscado). Em nenhum dos rascunhos desses poemas existe a numeração romana a que me referi anteriormente. Estes dados permitem inferir várias coisas: 1) que a compilação dos primeiros seis poemas naquelas doze folhas que Ivo Castro considera a primeira compilação (BNP 67-2r a 13r) terá sido abortada por Pessoa ter hesitado a respeito da numeração que atribuíra anteriormente; 2) que os 27 poemas a que é feita alusão na sétima linha da lista (os tais “vários” poemas de 7 a 33) são exactamente os poemas aos quais tinha anteriormente sido atribuída uma numeração românica, precisamente até XXXIII; 3) que os primeiros 33 poemas são anteriores aos nove poemas que completam a lista. Ora, entre esses nove poemas encontra-se aquele que viria a ser o poema XXVI, datado de 11 de Março, e aqueles que viriam a ser os poemas XXIV e XXV, datados de 13 de Março. A menos que Pessoa não tenha contemplado estes nove poemas aquando da atribuição daquela numeração românica (o que deixaria por explicar o motivo para tal) ou a menos que esta lista seja anterior a essa numeração e, portanto, anterior à redacção de muitos desses poemas assim numerados (o que deixaria por explicar a admirável coincidência de ter reservado espaço para os 27 poemas que ainda não tinha escrito), Pessoa escreveu de facto “trinta e tantos poemas a fio” (C-II 343) num curtíssimo espaço de tempo. Mesmo que não os tenha escrito num só dia, escreveu-os decerto no espaço de uma semana.

³⁴³ Que a passividade subjacente a esse género de desistência possa ser recompensada com o acolhimento no seio das coisas naturais é coisa de que o próprio Caeiro se convence, no poema VI. Depois de argumentar que pensar em Deus é um acto de desobediência a Deus, Caeiro aconselha a que “sejamos simples e calmos, / como os regatos e as arvores”. Se assim o formos, “Deus amar-nos-ha fazendo de nós / nós, como as arvores são arvores / e como os regatos são regatos” (AC 36).

absoluta. Depois de anunciar, na primeira estrofe do poema XXXVI, que “ha poetas que são artistas / e trabalham nos seus versos / como um carpinteiro nas taboas”, Caeiro deplora a falta de espontaneidade que os caracteriza: “Que triste não saber florir! / Ter que pôr verso sobre verso, como quem construe um muro / e vê se está bem, e tirar se não está!” (AC 57). Para que se cumprisse, Caeiro teve, pois, de se tornar num poeta que soubesse florir, num poeta em quem a poesia não fosse o produto da acção de escrever mas uma coisa que lhe acontecesse. É assim, de resto, que Caeiro confessa escrever os seus versos, no poema XLVI: “Vou escrevendo os meus versos sem querer, / como se escrever não fôsse uma cousa feita de movimento, / como se escrever fôsse uma cousa que me acontecesse / como dar-me o sol de dentro” (AC 62). É este comportamento absolutamente passivo, aliás, que permite caracterizar Caeiro, a quem Campos associa a própria “voz da terra, que é tudo e ninguém” (NR 99), como “uma prosopopeia *da* terra” (Feijó, 2015: 46), como António M. Feijó o faz³⁴⁴.

III. A Criança tão Humana que é Divina

Se entendermos o dia triunfal de Pessoa, não como o dia em que escreveu “trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir” (C-II 343), mas como o dia em que, estando ocupado a esboçar aqueles que viriam a ser os primeiros poemas de Caeiro, aprendeu definitivamente a florir em nome de Caeiro, ou, mais concretamente, como o momento em que, forçando a mão a escrever à maneira de outrem, aprendeu a deixar de ser um poeta que escreve versos para passar a ser a própria “voz da terra” que Caeiro viria a ser, através da qual a terra fala e através da qual, portanto, os versos acontecem, somos levados a descrever o triunfalismo que o caracteriza à luz de uma determinada aprendizagem ou de uma aquisição intelectual qualquer. Não só creio que há vantagens em fazê-lo como creio que o próprio Caeiro, em momentos específicos d’*O Guardador de Rebanhos*, não esconde que, para se tornar a pessoa que é, teve de ser ensinado a sê-lo. Se, no poema XLIII, manifesta a vontade de aprender a passar sem deixar rasto como uma ave que observa (“Passa, ave, passa, e ensina-me a passar!” [AC 61]), no poema VIII, o mais narrativo e revelador da série (é aliás possível que Pessoa tenha decidido

³⁴⁴ “Quem enuncia a coisa-em-si é, numa expressão que recorre, ‘a voz da terra’, a qual enuncia ‘axiomas da terra’. Tecnicamente, a expressão ‘a voz da terra’ é uma prosopopeia, figura que consiste na concessão de uma face a algo que naturalmente a não tem. (...) A ‘a voz da terra’ é, todavia, Caeiro: se a terra fala, fá-lo, não porque se lhe conceda uma face que fale, mas porque ocupou a face de Caeiro, e por ela fala. Neste sentido, Caeiro é, mais precisamente, no que deverá ler-se como um genitivo objectivo, uma prosopopeia *da* terra. Caeiro permite que a terra fale através dele porque ele próprio é mudo, ou porque, modo loquaz da mudez, parece só enumerar tautologias (como, por exemplo, ‘uma pedra é uma pedra’, que com insistência repete, sem lassitude aparente, como amuleto maníaco). Na sua mudez, a terra encontra o único lugar silencioso do mundo, a face elocutória onde não a ocultam sob a interpretação e o devaneio do palavreado” (Feijó, 2015: 46-47).

situar o triunfalismo de Caeiro a 8 de Março precisamente por o poema VIII ser uma descrição disso³⁴⁵), conta exactamente de que modo aprendeu tudo aquilo que o define³⁴⁶.

Ora, o poema VIII é, em larga medida, a narração de um sonho profundamente blasfemo. O ataque frontal à Igreja Católica³⁴⁷ que nele é encetado manifesta-se sobretudo em três momentos distintos: 1) nas razões que levam o Menino Jesus a fugir do céu, 2) nas características e comportamentos que o definem e 3) no tipo de ensinamentos que proporcionará a Caeiro. As razões da fuga são longamente enumeradas na terceira estrofe do poema, logo após o relato da chegada do Menino Jesus:

Tinha fugido do céu.
Era nosso de mais para fingir
De segunda pessôa da trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacôrdo
Com flôres e árvores e pedras.

³⁴⁵ Em Caeiro, o excesso de nitidez de um dia, por oposição, por exemplo, a um dia “brancamente nublado” (AC 89), implicando naturalmente melhor visibilidade, implica também uma aproximação à Verdade. A haver, então, um dia triunfal, um dia propício à descoberta de que “um conjuncto real e verdadeiro / é uma doença das nossas idéas” (AC 64), esse dia teria necessariamente de ser um dia de nitidez excessiva. É por isso absolutamente certo, parece-me, levantar a hipótese, como o faz Richard Zenith em “Caeiro triunfal”, de que o dia “excessivamente nítido” do poema XLVII “talvez tenha sido aquele dia triunfal” (Zenith, 2004: 233). Isto não implica, contudo, que o assunto se limite a um só poema do ciclo. Se Caeiro é mais ele mesmo quando há muita claridade, e se o *Guardador de Rebanhos* pode ser descrito, como propus, como o dia que antecede a noite, é porventura aceitável que as maiores descobertas aconteçam no momento do dia em que o sol se encontra exactamente por cima do que ilumina. Se o poema XLVII versa sobre o conteúdo da descoberta de Caeiro (o objectivismo absoluto), os acontecimentos descritos no poema VIII, ocorridos, de acordo com a calendarização do primeiro verso, “num meio-dia de fim de primavera” (AC 37), exibem a forma em que tal descoberta se deu. Há, de resto, um segundo dado que permite ligar os dois poemas. No caderno manuscrito do *Guardador de Rebanhos*, é possível perceber que Pessoa experimentou uma versão diferente do quarto verso do poema XLVII. Se tivesse optado por ela, o tal “Grande Segredo”, ou “Grande Mistério de que os poetas falsos falam” a que Caeiro se refere teria sido entrevistado não “como uma estrada por entre as arvores” (AC 63), mas “como quem vê alguém chegar atravez das arvores” (MGR 99). No poema VIII, Caeiro pode não entrever um “Grande Segredo” e pode não ver “alguem chegar atravez das arvores”, mas há sem dúvida coisas entrevistadas (um “sonho como uma fotografia”) e há sem dúvida quem, vindo a descer “a encosta de um monte” (AC 37), seja visto a chegar.

³⁴⁶ A análise do poema VIII que se segue é, em larga medida, um reaproveitamento do argumento central do ensaio “O dia Triunfal do dia Triunfal”, publicado na revista *Estranhar Pessoa* em Outubro de 2014 (Amado, 2014: 42-57).

³⁴⁷ Numa carta de 3 de Dezembro de 1930, dirigida a João Gaspar Simões, Pessoa recorda que não publicara o poema na *Athena* precisamente por este aspecto: “O que lhe poderei enviar, se quiser, é o oitavo poema de *O Guardador de Rebanhos*, do Caeiro, ou seja, o poema sobre a vinda de Cristo à terra, que não publiquei na *Athena* por o que é de ofensivo para a Igreja Católica; nem isso convinha à *Athena*, como publicação em geral, nem estava certo, sendo católico o Rui Vaz, director comigo da revista e proprietário dela.” (C-II 222). Em resposta, Gaspar Simões enaltece a concepção “superior e simples” do Menino Jesus, diz que é, na sua opinião, uma das “mais belas poesias” de Pessoa e não deixa de reparar na “audácia” (CP 146) do poema. Notando-lhe a mesma audácia, Jorge de Sena refere-se ao poema como sendo “extraordinário e mais do que irreverente” (Sena, 2000: 375). Para Georg Rudolf Lind, o poema denota “o ódio ao Cristianismo que encontramos igualmente na exposição histórico-cultural de Pessoa” (Lind, 1981: 130). Luís de Oliveira e Silva, por sua vez, considera-o “controverso”, e verifica nele quer “um exacerbado *odium theologicum*”, quer “uma depreciação impudente do Cristianismo institucionalizado” (Silva, 1985: 70).

No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma côroa tôda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo à roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas –
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dêle;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
Em que êle tinha vindo do céu.
E queriam que êle, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pai para amar com respeito,
Prêgasse a bondade e a justiça! (AC 37-38)

À luz do que é dito nesta estrofe, o Menino Jesus fugira do céu porque lá não podia ser “o divino que sorri e que brinca” (AC 39), como será descrito algumas estrofes à frente. Às razões da fuga sucede, logo de seguida, o modo em que se deu:

Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito-Santo andava a voar,
Êle foi á caixa dos milagres e roubou trez.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que êle tinha fugido.
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que ha no céu
E serve de modelo ás outras.
Depois fugiu para o sol
E desceu pelo primeiro raio que apanhou. (AC 38)

De acordo com esta descrição, o Menino Jesus que veio “a correr e a rolar-se pela erva / e a arrancar flôres para as deitar fora / e a rir de modo a ouvir-se de longe” (AC 37) é um deus pagão. As travessuras e o engenho que o distinguem são exactamente as características

pelas quais se notabiliza o jovem Mercúrio: de entre as suas primeiras façanhas, ainda em criança, destacam-se o ter roubado o gado do irmão Apolo, o ter inventado a lira a partir da carapaça de uma tartaruga e dos intestinos de um dos bois que roubara anteriormente, e o ter persuadido Apolo de que era um bom negócio trocar o seu caduceu (o cajado de ouro com que pastoreava o gado) por outro instrumento musical que inventou logo depois, a siringe (Grimal, 2004: 223-224). Embora Mercúrio possa ser associado a uma figura messiânica, dado que é o intermediário dos olímpicos, e embora possa identificar-se, de acordo com algumas tradições, com o progenitor de Pã (o deus pagão a que Caeiro mais vulgarmente é comparado, como mostrei no capítulo 6), interessa-me menos insistir num paralelismo entre as duas figuras, mesmo num poema em que o Menino Jesus parece assumir o papel de educador do futuro mestre, do que realçar a utilidade desta descrição aparentemente pouco cristã. Como sugeri, o Menino Jesus foge do céu, no poema de Caeiro, por não poder sorrir e brincar como outra criança qualquer, porque, sendo uma criança divina, não pode ser uma criança humana. Uma vez na terra, o seu comportamento é idêntico ao de qualquer rapaz:

Limpa o nariz ao braço direito
Chapinha nas pôças de agua,
Colhe as flôres e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fruta dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que elas não gostam
E que toda a gente acha graça,
Corre atrás das raparigas
Que vão em ranchos pelas estradas
Com as bilhas ás cabeças
E levanta-lhes as saias. (AC 38-39)

A intenção desta estrofe parece ser essencialmente a de acentuar o carácter humano dos hábitos desta criança. De tal modo parece sê-lo que Caeiro experimentou a meio dela o seguinte verso: “como qualquér creança nada divina” (MGR 47). Que o tenha depois suprimido explica-se, na minha opinião, pela contradição que o mesmo criaria: o esforço de humanizar o Menino Jesus não tinha por finalidade representar uma criança “nada divina”, mas antes uma criança que, de tão humana, fosse muito divina. Como Caeiro assumirá mais à frente no poema, “êle é o humano que é natural”, “o divino que sorri e brinca” (AC 39), “a criança tam humana que é divina” (AC 40). Os atributos “humano” e “divino”, no vocabulário de Caeiro, não são mutuamente exclusivos: é divino, pois, tudo o que for muito humano. É isto que justifica, em última análise, o anticlericalismo de que o poema dá conta.

Como expliquei anteriormente, a noção de paganismo de Reis, a qual se consubstancia em Caeiro, pressupõe que “os deuses se destacam dos homens e lhe são superiores por uma questão de grau, que não de ordem, que eles são antes homens aperfeiçoados, ou perfeitos, homens maiores, por assim dizer, do que homens diferentes ou ultra-homens” (PR 124). De acordo com o ideário cristão, em sentido inverso, a diferença entre aquilo que é humano e aquilo que é divino é incomensurável, e uma criança que se comporte como uma criança humana não pode ser uma criança divina.

Não surpreende, por isso, que Caeiro tenha ido buscar a expressão que aqui melhor justifica o aspecto pagão do Menino Jesus (o ser uma criança “tão humana que é divina”) à descrição de uma divindade pagã. Refiro-me à deusa Vénus, tal como é descrita num poema ortónimo sobre o qual falei no capítulo 7³⁴⁸. Aceitando a afinidade do Menino Jesus de Caeiro quer com o jovem deus Mercúrio, quer com a deusa Vénus, é possível pensar numa terceira divindade pagã (descendente destas duas, segundo algumas tradições) à imagem da qual esteja a ser descrito: o Cupido. Não há, aliás, outra divindade, de todo o panteão greco-romano, à qual se ajuste melhor a designação de “Eterna Criança” (AC 39) que Caeiro aqui aplica ao Menino Jesus³⁴⁹. Ora, num artigo dedicado a *Romaria*, o livro do padre Vasco Reis que venceu, à frente de *Mensagem*, o prémio literário do Secretariado de Propaganda Nacional em 1934, o próprio Pessoa, defendendo que o catolicismo, em Portugal, assume um “aspecto franciscano”, um “aspecto essencialmente emotivo do cristianismo católico” (CEAE 499), ajuda a associar o Menino Jesus do poema de Caeiro ao Cupido pagão. Leia-se o seguinte trecho desse artigo:

O nosso catolicismo é sem contornos – uma meiguice religiosa, preguiçosamente incerta do em que realmente crê. Por isso o nosso vero Deus Manifesto é, não o Deus uno e trino, ou qualquer das Pessoas da Trindade, mas um Cupido católico chamado o Menino Jesus. Por isso não curamos de Maria Virgem, mas só de Maria Mãe. Por isso os nossos santos autênticos são um S. João Baptista menino – isto é, de muito antes de ele ser Baptista – ou um Santo António, concebido irremediavelmente como um adolescente infantil, cuja função distintiva – a de consertar bilhas – é um milagre-brinquedo. Quanto ao Diabo, nunca um português acreditou nele. A emoção não o permitiria. (CEAE 499)

³⁴⁸ Transcrevo a primeira estrofe desse poema, intitulado “Vénus” (BNP 37-8): “Sua sombra precursora já é bela... / Com que beleza outra que a duma estrela / ou de uma flor, □ e peregrina / ela vem, tão humana que é divina...” (O-I 100)

³⁴⁹ Em “Pascoli e Caeiro: a criança e a visão morta”, Simão Valente procura mostrar que, ao designar o Menino Jesus deste modo, Caeiro estabelece uma “ligação directa com o tema clássico do *puer aeternus*” (Valente, 2016: 93)

Um catolicismo que tenha por verdadeiro deus um “Cupido católico chamado o Menino Jesus” é um catolicismo – perdoe-se o absurdo – pagão³⁵⁰. Aceitando que é esta paganização que preside ao ataque à Igreja Católica que subjaz a todo o poema, é mais fácil compreender de que modo aquilo que o Menino Jesus vem ensinar a Caeiro (o aspecto mais relevante e decerto mais surpreendente do poema) é uma manifestação de tal paganização. Ora, logo após a descrição do comportamento quotidiano do Menino Jesus, Caeiro revela: “a mim ensinou-me tudo. / Ensinou-me a olhar para as coisas. / Aponta-me todas as coisas que ha nas flôres. / Mostra-me como as pedras são engraçadas / quando a gente as tem na mão / e olha devagar para elas” (AC 39). Conquanto se subentenda deste enunciado que o Menino Jesus foi afinal o responsável pela aquisição do objectivismo absoluto que os discípulos mais tarde louvariam no mestre, seria displicente supor que as calúnias a respeito de Deus, logo na estrofe seguinte, não fossem também elas parte dos ensinamentos recebidos. Segundo o Menino Jesus, Deus é, então, “um velho estúpido e doente / sempre a escarrar no chão / e a dizer indecencias”; já a Virgem Maria “leva as tardes da eternidade a fazer meia”, enquanto “o Espirito-Santo cõça-se com o bico / e empoleira-se nas cadeiras e suja-as”. E, depois disto, remata: “tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica”. O ataque não poderia ser mais declarado. E, no entanto, é o que se segue que me parece verdadeiramente importante. Logo após dizer que o Menino Jesus lhe contara ainda que Deus não percebia nada “das coisas que criou” (AC 39), Caeiro usa o discurso directo (o que é caso único no poema) para mostrar de que modo prosseguiu:

‘Se é que êle as criou, do que duvido’ –
‘Êle diz, por exemplo, que os sêres cantam a sua glória,
Mas os sêres não cantam nada.
Se cantassem seriam cantores.
Os sêres existem e mais nada,
E por isso se chamam sêres’. (AC 39)

A aspereza com que o Menino Jesus corrige Deus nestes seis versos deve ser comparada à aspereza que o próprio Caeiro exhibe, ao reagir ao facto de “os poetas mysticos” dizerem “que as flores sentem” e “que as pedras teem alma / e que os rios teem extases ao luar”, na quarta estrofe do poema XXVIII d’*O Guardador de Rebanhos*: “Mas as flores, se sentissem, não eram flôres, / eram gente; / e se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram pedras; / e se os rios tivessem extases ao luar, / os rios seriam homens doentes” (AC 52). A

³⁵⁰ Assim se explica a intuição de que “o extenso poema VIII do *Guardador de Rebanhos*”, como Eduardo Lourenço observa em *O Lugar do Anjo*, “dá conta da morte do Cristianismo, ou melhor, da ressurreição do sentimento pagão que o Cristianismo nunca conseguira erradicar completamente” (Lourenço, 2004: 55).

equivalência dos enunciados é inequívoca. Que o Menino Jesus repudie Deus exactamente da mesma maneira que Caeiro repudia poetas místicos não permite esclarecer apenas a origem dos comportamentos que Caeiro haveria de repetir nem permite determinar apenas que a filosofia que viria a professar lhe fora, de facto, ensinada por aquele mestre insólito (aliás, a opção pelo discurso directo parece autorizar a pensar que, pelo menos naquele momento, Caeiro e o Menino Jesus são a mesma pessoa). Tal correcção permite afirmar, além disso, que toda a paganização do catolicismo que Caeiro ensaia no poema tem como implicação fundamental a tese de que Deus é um poeta místico. E, enquanto poeta místico, aquilo que Deus diz, ou o que dizem em seu nome, não pode senão ser falso. Não é “graças a Deus”, como Caeiro sugere no mesmo poema XXVIII, “que as pedras são só pedras, / e que os rios não são senão rios, / e que as flores são apenas flores” (AC 53); é graças ao “Cupido católico” (CEAE 499) que lhe mostrou que o catolicismo, se não for paganizado, é só poesia mística. Caeiro descreve-o como “o deus que faltava” (AC 39), aliás, porque o próprio Caeiro, acaso essa falta se tivesse perpetuado, nunca teria deixado de ser um poeta místico.

Ao ter sido ensinado a olhar de modo pagão para as coisas, Caeiro foi também ensinado a ser o poeta que é. Apesar de confessar, no terceto com que termina o poema XXXIX, que os seus “sentidos aprenderam sòsinhos” que “as cousas não teem significação: teem existência”, e que “as cousas são o unico sentido occulto das cousas” (AC 59), o que serve de fundamento à ideia de que aprendeu espontaneamente a ser como é, o poema VIII sugere que os ensinamentos do Menino Jesus foram decisivos para a tal “aprendizagem de desaprender” (AC 50) a que se refere no poema XXIV, e que, portanto, o mestre também foi discípulo³⁵¹. Num dos *Poemas Inconjuntos* em que explica que, ao deitar-se na erva, se esquece de tudo quanto lhe ensinaram (BNP 68-5r), Caeiro queixa-se depois desses ensinamentos da seguinte maneira: “o que me apontaram nunca estava ahi: estava alli só o que alli estava” (AC 107). O que Caeiro rejeita, portanto, são os ensinamentos que consistem em outras pessoas a apontarem para o que deve ser visto. Quando, porém, no lugar das outras pessoas, quem aponta é o Menino Jesus, a reacção de Caeiro é diferente: “a direcção do meu olhar é o seu dedo apontando” (AC 40). Mesmo que, mais tarde, envergonhado pela metáfora, Caeiro se confesse arrependido de ter escrito semelhante verso e explique a Campos que “a direcção de um olhar não é um dedo: é a direcção de um olhar” (NR 117)³⁵²,

³⁵¹A segunda metade do poema XXXIX, na qual se encontram estes versos, foi escrita antes (provavelmente, antes de 7 de Março) do poema VIII, pelo que se justifica que Caeiro tenha mudado de ideias quanto à génese da sua maneira de olhar para o mundo.

³⁵²O arrependimento é descrito numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, e é acompanhado de uma explicação da génese do poema: “Eu hoje era incapaz, nem por distração, de dizer que a direcção do meu olhar é o dedo d’elle apontando. Eu era incapaz de dizer que elle brinca com os meus sonhos e vira uns de pernas para o ar e põe uns em cima dos outros, e outras coisas assim. Enfim, eu era incapaz de escrever o poema hoje, e afinal isso é que quer dizer tudo.’ (...) ‘a direcção de um olhar não é um dedo: é a direcção de um olhar. Não se brinca com sonhos como se fossem pedras ou caixas de phosphoros vazias. E tudo aquillo mesmo não é nada. Foi uma distração

parece inegável que ver correctamente depende de dirigir correctamente o olhar. E o que o poema VIII evidencia é que, para fazê-lo, não basta haver quem aponte para o que deve ser visto; é antes necessário que o dedo que aponta pertença a uma pessoa “tam humana que é divina” (AC 40).

Tal como é a quantidade de luz solar que lhe impõe de fora um modo de olhar para as coisas e, por força dessa imposição, o livra de voltar o olhar para dentro de si, também o Menino Jesus, no poema VIII, lhe impõe de fora uma maneira de estar no mundo. Há, por isso, uma afinidade entre o papel da luz solar e o papel do “Menino Jesus verdadeiro” (AC 39) que Caeiro descreve à semelhança de um Cupido. Caeiro é o poeta saudável que é, um poeta imune ao pensamento e a todas as formas de misticismo, tanto porque a claridade o obriga a sê-lo quanto porque um deus que, sem deixar de ser divino, é também humano o fecundou de dedo em riste (fecundar é, aliás, a principal função de qualquer Cupido que se preze). Mais até do que isso, Caeiro é “poeta sempre”, como o diz de seguida, “porque êle anda sempre comigo” (AC 40). Ainda que esta companhia constante já tivesse sido anunciada, concretamente quando Caeiro revela que a divindade foragida de que está a falar “hoje vive na minha aldeia comigo” (AC 38) ou, especificando a revelação anterior, que “êle mora comigo na minha casa a meio do outeiro”, só agora fica claro que ela é a causa da sua poesia. De novo, a afinidade entre a luz solar (ou o astro responsável por ela) e este Menino Jesus é incontornável: tal como é a claridade exterior que faz com que Caeiro olhe exclusivamente para fora de si, é a companhia permanente desta figura que justifica a sua permanente inclinação poética:

E a criança tam humana que é divina
É esta minha quotidiana vida de poeta,
E é porque êle anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,
E que o meu mínimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que fôr,
Parece falar comigo.

(...)

A Criança Eterna acompanha-me sempre.

A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.

O meu ouvido atento alegremente a todos os sons

São as cocegas que ele me faz, brincando, nas orelhas. (AC 40)

minha; mas eu tambem existo nas minhas distrações, embora distrahidamente. ‘Lembro-me perfeitamente de como escrevi esse poema. O padre B--- tinha estado lá em casa a fallar com a minha tia e estive a dizer tantas coisas que me irritaram que eu escrevi o poema para respirar. Por isso é que elle está fóra da minha respiração vulgar. Mas o estado de irritação é um estado falso em mim; porisso o poema não está inteiramente certo commigo, mas só com a minha irritação e com a pessoa a mais que a irritação é quando a gente a tem” (NR 117-118).

A proximidade entre a “quotidiana vida de poeta” de Caeiro e as impressões sensoriais, nomeadamente as visuais e as auditivas, é difícil de contestar. Num dos *Poemas Inconjuntos* (BNP 67-53; ATH 201-202), aliás, Caeiro estipula sem hesitar a semelhança entre a actividade poética e o exercício da visão: “Eu nem sequer sou poeta; vejo” (AC 84). Se, à luz da simplicidade proposta por Caeiro, fazer poesia e ver são acções idênticas, aquilo que conduz Caeiro a fazer poesia (segundo o poema VIII, o Menino Jesus) não é diferente daquilo que o conduz a ver como vê (segundo o argumento proposto atrás, o Sol)³⁵³. Dizendo de outro modo, Caeiro é um poeta que se caracteriza essencialmente por olhar em exclusivo para fora de si porque o Sol, que no sonho descrito no poema VIII aparece antropomorfizado num Menino Jesus travesso, o acompanha sempre. O poema VIII não só demonstra que Caeiro foi ensinado a ser o poeta que é por uma divindade que lhe ensinou a ter modos pagãos como demonstra, portanto, que a “quotidiana vida de poeta” (AC 40) que o caracteriza em *O Guardador de Rebanhos* depende de modo decisivo da companhia daquilo ou daquele que, iluminando as coisas ou apontando-lhas (consoante a versão que preferirmos), lhe revela a existência delas. O regime diurno do ciclo, tal como explicado atrás, encontra na teofania em que consiste este poema a sua indefectível fundamentação.

O poema VIII dá conta do encontro providencial com o Menino Jesus, dos ensinamentos que propiciou subsequentemente a Caeiro, da companhia quotidiana em que se tornou e, na parte final, dos cuidados maternais que lhe merece quando anoitece e é preciso deitá-lo, das brincadeiras a que se dedica enquanto Caeiro dorme e até daquilo em que eventualmente se tornará depois de Caeiro morrer. Antes de falar destes três últimos aspectos, os quais se registam apenas nas últimas quatro estrofes do poema, é importante salientar sobretudo a coincidência entre o período solar que parece acompanhar a evolução d’*O Guardador de Rebanhos* (o qual justifica o regime diurno que o determina, tal como explicado atrás) e a sucessão de acontecimentos documentados em concreto neste poema. O poema VIII funciona, em larga medida, como uma síntese de todo o ciclo. Na economia do poema, a “criança tam humana que é divina” (AC 40) que Caeiro vê chegar, que o ensina a ver o mundo exterior, que o acompanha constantemente e que, ao anoitecer, adormece e passa a existir dentro de si, desempenha exactamente as funções que competem ao Sol no conjunto de 49 poemas do ciclo: tornar perfeitamente discerníveis ao poeta, pela companhia que lhe presta desde que nasce até que se põe, todas as coisas reais, e estabelecer, por conseguinte, a intimidade entre o poeta e essa realidade discernível. Ora, ao ensinar Caeiro a

³⁵³ Ignorando a relação entre a vida de poeta e a acção de ver para a qual estou a chamar a atenção, e acreditando que o poema é essencialmente “uma teoria da poesia lírica moderna” (Santos, 2013: 28), Maria Irene Ramalho Santos considera que o Menino Jesus do poema VIII é “perfeitamente coincidente com o poeta e ambos com a poesia enquanto coisa do dia-a-dia” (Santos, 2013: 27) porque Pessoa sabe que “a musa já não se encontra disponível fora do corpo do próprio poeta” (Santos, 2013: 27).

olhar para as coisas de dedo apontado, o Menino Jesus ensinou-o também, na sua condição de “Cupido católico” (CEAE 499), a amá-las e a andar de mão dada com elas:

A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo o que existe
E assim vamos os três pelo caminho que houver,
Saltando e cantando e rindo
E gosando o nosso segredo comum
Que é o de saber por toda a parte
Que não ha misterio no mundo
E que tudo vale a pena. (AC 40)

Caeiro não adquiriu “aquela visão de deus” que Ricardo Reis diz ter adquirido “no decurso do caminho a que chamou *O Guardador de Rebanhos*” (PR 155) por ter calibrado essa visão até ser capaz de ver divinamente, mas porque passou a orientá-la em função do dedo alheio de um deus. Chamar ao conjunto de poemas que documentam essa aquisição um “caminho”, como o faz Reis na passagem a que acabei de aludir, é, de resto, muitíssimo curioso, já que é “pelo caminho que houver” (AC 40), como é dito na passagem do poema VIII citada acima, que Caeiro e a Natureza vão, cada um de mão dada ao Menino Jesus³⁵⁴. De certo modo, é como se a série de poemas que constitui *O Guardador de Rebanhos* não fosse senão o caminho pisado por Caeiro na companhia de quem o ensinou a pisá-lo. A fecundação de um dedo apontado seguida do decoro das mãos dadas é apenas a versão poética dessa história de ensinamento e companhia.

Caeiro foi “o unico poeta da Natureza” (AC 85), como se denomina num dos *Poemas Inconjuntos* (BNP 67-54r), porque foi o único que, andando sempre acompanhado por este “Cupido católico” (CEAE 499), se relacionou amorosamente (através da mediação da divindade responsável pelas relações amorosas) com a Natureza³⁵⁵. No momento em que deixa de ter essa companhia, o que acontece quando o Menino Jesus adormece, perto do final do poema, Caeiro deixa de ser a criança que era até então, de mão dada à “Criança Eterna”

³⁵⁴ Não creio que seja difícil de aceitar que a Natureza seja o par de Caeiro neste passeio amoroso mediado pelo Menino Jesus. De qualquer forma, isso é confirmado pelas primeiras versões do poema. No rascunho original, o Menino Jesus não dava uma mão a Caeiro e outra “a tudo que existe” (AC 40), mas uma mão a Caeiro e outra à Natureza. Leiam-se os três primeiros versos da estrofe, tal como se encontram nesse rascunho: “A Criança Nova que habita commigo / dá-me uma mão a mim / e a outra á Natureza” (BNP 67-20r).

³⁵⁵ Em “Nature”, Ralph Waldo Emerson sugere que o amante da Natureza é justamente aquele que soube preservar o espírito infantil: “Para dizer a verdade, poucos adultos conseguem ver a Natureza. A maioria das pessoas não vê o Sol. Têm, pelo menos, uma visão muito superficial. O sol ilumina apenas os olhos do homem, mas brilha nos olhos e no coração da criança. O amante da Natureza é aquele cujos sentidos internos e externos se ajustam verdadeiramente uns aos outros; aquele que preservou o espírito da infância mesmo na idade viril” (Emerson, 2003: 184).

(AC 40) que lhe possibilitava a intimidade com a Natureza, para passar a ser aquele que cuida dessa outra criança, como o adulto que até então nunca fora: “e depois, cansado de dizer mal de Deus, / o Menino Jesus adormece nos meus braços / e eu levo-o ao cólo para casa” (AC 39). Durante o dia, não há propriamente uma distinção entre as duas crianças que Caeiro e o Menino Jesus são: os dois dão-se “tam bem um com o outro / na companhia de tudo”, como é explicado, “que nunca pensamos um no outro”. Uma vez que vivem “juntos e dois / com um acôrdo íntimo / como a mão direita e a esquerda” (AC 40), nenhum deles repara propriamente na existência alheia do outro. Não obstante a descrição que é feita ao longo do poema, o Menino Jesus parece assim fazer parte do que Caeiro é. Tudo muda, porém, com a proximidade da noite. Tal como explicado anteriormente, a diminuição da claridade que advém do anoitecer conduz Caeiro a inverter a direcção do seu olhar. Se, durante o dia, olhava exclusivamente para fora de si e não reparava propriamente no Menino Jesus que o acompanhava, com a chegada da noite passará a dirigir a atenção para ele. Com a noite, o Menino Jesus deixa de lhe contar peripécias divinas, de lhe proporcionar ensinamentos e de lhe fazer companhia sem que dela se aperceba, e passa a ser, primeiro, um colega de brincadeiras e, depois, um atento ouvinte das histórias que Caeiro tem para lhe contar:

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,
E como se cada pedra
Fôsse todo um universo
E fôsse por isso um grande perigo para ela
Deixá-la cair no chão.

Depois eu conto-lhe histórias das coisas só dos homens
E êle sorri, porque tudo é incrível.
Ri dos reis e dos que não são reis,
E tem pena de ouvir falar das guerras,
E dos comercios, e dos navios
Que ficam fumo no ar dos altos mares.
Porque êle sabe que tudo isso falta àquela verdade
Que uma haste tem ao florescer
E que anda com a luz do sol
A variar os montes e os vales
E a fazer doer aos olhos os muros caiados. (AC 40-41)

Com a passagem do dia à noite, o Menino Jesus deixará de ter a existência absolutamente exterior que teve durante o dia e passará a existir dentro do próprio Caeiro.

Entre uma existência e outra, contudo, o Menino Jesus existe de diferentes modos: depois de ser tão exterior a Caeiro que este, tomando-o por mestre, nem sequer se apercebia da sua existência, o Menino Jesus passa a ser uma criança com a qual pode brincar e, à medida que a noite avança, uma criança à qual pode contar histórias e uma criança que, assim embalada, adormece e lhe desperta os instintos maternos que até então não tinha: “Depois êle adormece e eu deito-o. / Levo-o ao colo para dentro de casa / e deito-o, despindo-o lentamente / e como seguindo um ritual muito limpo / e todo materno até êle estar nú” (AC 41). Se o Menino Jesus, com a passagem do dia à noite, evolui de um deus com o qual aprende para um deus com o qual pode brincar e, finalmente, para um deus que dorme, Caeiro começa como uma criança que nem repara no deus que a acompanha, transforma-se numa criança que brinca de igual para igual com um deus e termina como uma criança que aconchega um deus a dormir.

Assim como, no conjunto de poemas d’*O Guardador de Rebanhos*, o esplendor na relva termina quando o sol se põe, como expliquei anteriormente, no poema VIII termina quando o Menino Jesus adormece e o poeta, agora plenamente consciente do deus que antes o acompanhava sem que ele pensasse nele, se transforma naquele que dele cuida. Ainda que o fim desse esplendor diurno se venha a consumir definitivamente apenas com a absoluta interiorização do Menino Jesus, que passará a dormir dentro da alma de Caeiro a partir de então, o processo de cisão que justifica esse fim é iniciado assim que começa a anoitecer. Ao transformar-se naquele que cuida da criança que dorme “dentro da [sua] alma” (AC 41), Caeiro deixa de ser a “criança tam humana que é divina” (AC 40) que de certo modo também fora durante o dia (não havendo propriamente distinção entre a criança que era e a criança que o acompanhava sem que pensasse nela, Caeiro identifica-se com Menino Jesus). Com a ausência de claridade lá fora, uma criança ao seu cuidado, e um deus dentro da sua alma, Caeiro perde a unidade que o caracterizava e separa-se, portanto, da pessoa esplendorosa que era. Com efeito, a Natureza “conspira com o espírito”, como Ralph Waldo Emerson sugere em “Nature”, “para nos emancipar” (Emerson, 2003: 208).

Num poema ortónimo de 5 de Dezembro de 1927 (BNP 119-41r), esta separação é admiravelmente figurada numa criança a brincar com um carro de bois, não por acaso justamente aquilo que Caeiro desejava que a sua vida fosse, como o confessa num dos primeiros poemas que terá escrito, o poema XVI: “Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois” (AC 45). A percepção da dualidade é apresentada de chofre, na primeira estrofe desse poema ortónimo, pela própria criança, que assume a enunciação do poema logo ao quarto verso: “Brincava a criança / com um carro de bois. / Sentiu-se brincando / e disse, Eu sou dois!” (O-II 283). Esta separação é explicada de imediato apartando aquele que se vê a brincar daquele que, por trás do primeiro, o vê a ver-se assim: “Há um a brincar / e há outro a saber, / um vê-me a brincar / e o outro vê-me a ver. // Estou por trás de mim / mas se volto a cabeça / não era o que eu qu’ria / a volta não é essa...” (O-II 283-284). Embora a

criança que enuncia o poema (aquela que brinca e que se vê a brincar, não aquela que, por trás dela, a vê assim) comece por ter dificuldades em perceber de onde é vista pela segunda criança, acaba por acatar que ela esteja dentro de si:

O outro menino
não tem pés nem mãos,
nem é pequenino
não tem mãe ou irmãos.

E brinca comigo
por trás de onde eu estou
mas se volto a cabeça
já não sei o que sou.

E o tal que eu cá tenho
e sente comigo,
nem pai, nem padrinho,
nem corpo ou amigo,

Tem alma cá dentro
'Stá a ver-me sem ver
(...) (O-II 284).

O “outro menino” a que é feita alusão está para a criança que enuncia o poema como o Menino Jesus está para Caeiro no final do poema VIII. Correspondendo à sua consciência, quando devidamente separada da pessoa que é, não é um menino que se veja voltando a cabeça porque não tem existência externa. Observando-a a partir de um ponto de vista interno, este menino intangível existe dentro da alma da criança que enuncia o poema como o Menino Jesus de Caeiro, a partir do momento em que adormece. À luz da tese proposta no capítulo 6, este menino é aquilo que Caeiro passa a ser depois de morrer e de se recolher ao interior daquele que lhe continua a existência exterior. A relação entre esta criança que brinca e o menino que a observa de dentro dela, assim como a relação entre Caeiro e o Menino Jesus a quem presta os devidos cuidados maternos, despindo-o, deitando-o e aconchegando na cama, é assim idêntica à relação entre Reis e Caeiro.

Em *O Guardador de Rebanhos*, há uma união perfeita entre a criança que brinca a enunciar poemas e o menino que, por trás dela, a acompanha enquanto ela assim brinca; durante o regime diurno dessa série de poemas, Caeiro é, de facto, o Menino Jesus que o acompanha sem que nele pense. Com o aproximar da noite, a escassez de claridade que ela acarreta e a sonolência que propicia, essa unidade começa a dissolver-se: sentindo os olhos

pesados, Caeiro inclina o olhar para dentro de si e passa a ser o menino que lá encontra a dormir. A pessoa que, separando-se dele nesse preciso instante, passa a haver do lado de fora, e que, para os efeitos narrativos do poema VIII, continua a ser a mesma que fora durante o dia, já não é propriamente a mesma pessoa. Se, a partir desse momento, a criatura una que Caeiro fora durante o dia passa a ser um menino a dormir, a pessoa que lhe continua a existência exterior é alguém que cuida do menino que Caeiro passa a ser. De acordo com o argumento ensaiado no capítulo 6, essa pessoa já não é Alberto Caeiro mas Ricardo Reis.

No princípio do capítulo 3 do Livro II do *Sartor Resartus* de Carlyle, lê-se o seguinte: “só uma das metades do Homem se encontra na Criança, ou no jovem Rapaz, nomeadamente a sua qualidade Passiva, não a sua qualidade Activa” (Carlyle, 1973: 76). Enquanto metade passiva da metade activa que viria a chamar-se Ricardo Reis, Caeiro dura enquanto pessoa até ao momento em que, olhando para dentro de si, faz despertar a sua parte activa, perdurando depois desse momento na passividade de um menino a dormir dentro da sua alma. Caeiro antevê, aliás, essa existência póstuma na penúltima estrofe do poema: “quando eu morrer, filhinho, / seja eu a criança, o mais pequeno. / Pega-me tu ao còlo / e leva-me para dentro da tua casa. / Despe o meu ser cansado e humano / e deita-me na tua cama. / E conta-me histórias, caso eu acorde, / para eu tornar a adormecer” (AC 41). A partir dessa altura, Caeiro passa a ser o nada de que Reis é a vida, exactamente aquilo que o ar é para o vento, de acordo com uma ode de Reis comentada no capítulo 4 (BNP 51-103r): “[o vento] é a vida / do ar que não é nada” (RR 188). Enquanto metade passiva (ou nada) da metade activa (ou da vida) que há fora de si, Caeiro continua a existir apenas em sonho.

Tal argumento implica que o autor d’*O Pastor Amoroso* (e dos *Poemas Inconjuntos*) não seja a pessoa que permanece do lado de fora da criatura que acabou de cindir-se. Não sendo já Caeiro mas Reis, essa pessoa dedicar-se-á a velar o menino que dorme dentro dele ou o jovem que perdeu irremediavelmente no momento em que ele próprio foi gerado. O autor da obra póstuma de Caeiro é o menino a dormir (e a sonhar) que Caeiro passa a ser no momento em que, olhando para dentro de si e reparando finalmente no Menino Jesus que lá encontra, reconhece a sua interioridade; é a pessoa que, recolhendo-se para dentro de si mesma, passa a existir na condição de entidade interna que dorme quando a pessoa que lhe continua a existência externa está acordada e que acorda para lhe brincar com os sonhos quando ela está a dormir:

Êle dorme dentro da minha alma
E às vezes acorda de noite
E brinca com os meus sonhos.
Vira uns de pernas para o ar,
Põe uns em cima dos outros
E bate as palmas sòsinho

Sorrindo para o meu sôno. (AC 41)

Havendo “em cada coisa aquilo que ella é que a anima”, como estipulado por Caeiro no seu “Penúltimo Poema”, o Menino Jesus é aquilo que anima Caeiro e, por conseguinte, aquilo que ele é. Ao contrário do que acontece na planta, na qual “está por fora e é uma nympha pequena”, e no animal, no qual “é um ser interior longinquo”, essa coisa é, no homem, “a alma que vive com elle e é já elle” (AC 102). À luz desta teoria, o Menino Jesus que, no final do poema VIII, adormece dentro da alma de Caeiro é a própria alma de Caeiro. Ou melhor, é a alma da pessoa que continuará a existência exterior de Caeiro depois de este, olhando para dentro de si, se tornar essa mesma alma. Durante o dia, nem o Menino Jesus é uma coisa interior a Caeiro, como seja a sua alma, nem Caeiro é propriamente um homem animado por uma alma. O privilégio da companhia diurna de uma “criança tam humana que é divina” (AC 40) faz com que Caeiro, em *O Guardador de Rebanhos*, seja essencialmente um deus (todos os seus discípulos, de um modo ou de outro, reconhecem a natureza divina do mestre) ou, como descrito em concreto por Campos, “um semi-deus creança” (NR 112)³⁵⁶. Ao contrário do que acontece com o homem, o qual é animado pela “alma que vive com elle e é já elle”, aquilo que anima os deuses, de acordo com o mesmo “Penúltimo Poema” de Caeiro, “tem o mesmo tamanho / e o mesmo espaço que o corpo / e é a mesma cousa que o corpo”. Enquanto *daimón*³⁵⁷ em função do qual Caeiro é animado, o Menino Jesus é, em *O Guardador de Rebanhos*, “a mesma cousa que o corpo” de Caeiro. Se os deuses, como é explicado logo a seguir no mesmo poema, “não teem corpo e alma / mas só corpo e são perfeitos”, e se esse corpo em contiguidade com o qual existem plenamente “é que lhes é alma”, tendo, por isso, “consciencia na propria carne divina” (AC 103), o *daimón* que, com a noite, se converterá na alma de Caeiro é, durante o dia que a precede, exactamente o que Caeiro é.

Se o verdadeiro autor d’*O Pastor Amoroso* é o Menino Jesus que Caeiro passa a reconhecer dentro da sua alma, e o qual passa a ser depois de reconhecê-lo, é possível que esse ciclo de poemas não seja senão o resultado das insónias desse menino travesso. O regime nocturno sob o qual o conjunto é escrito autoriza, aliás, a considerar esses poemas como os sonhos que tal menino, ao acordar de noite, vira “de pernas para o ar” (AC 41).

³⁵⁶ Esta consideração leva-me a discordar de Fernando Cabral Martins, para quem Caeiro, “por contraste com a Criança Eterna (poema VIII), é humano, demasiado humano” (Martins, 2004: 279). De acordo com o argumento que estou a propor, não só não há qualquer contraste entre Caeiro e o Menino Jesus como o excesso de humanidade de qualquer um deles requer automaticamente a sua divindade: é justamente por ser “tam humana” que a criança a que o poema VIII se refere “é divina” (AC 40).

³⁵⁷ A relação de Caeiro com o Menino Jesus é assim muito parecida com a relação de Sócrates com o seu *daimón* (δαίμων), tal como nos é dada a conhecer em alguns diálogos platónicos: trata-se de uma espécie de voz interior cuja função principal, não obstante raramente o encorajar a tomar decisões, aparecendo sobretudo para lhas reprovar, parece ser a de corrigir certos comportamentos de Sócrates (*Euthyph.*, 3b; *Apol.*, 31d; *Apol.*, 40a-40c; *Phaedo*, 60e-61b; *Sym.*, 174d-175c; *Sym.*, 219e-220d).

Enquanto síntese do ciclo de que faz parte, o poema VIII permite entender *O Guardador de Rebanhos* como o conjunto de acontecimentos diurnos vividos por Caeiro na companhia do seu *daimón* e *O Pastor Amoroso*, por contraste, como o conjunto de acontecimentos nocturnos que, sem essa companhia, podem apenas ser sonhados.

IV. Olhos de Caeiro mal Morto

Em “There was a Boy” (1798), um poema que viria a ser inserido no Livro V de *The Prelude*, Wordsworth apresenta um rapaz que, ao anoitecer, entre as árvores ou à beira do lago, costumava imitar o crocico das corujas, usando apenas as mãos, de modo a que estas lhe respondessem. E, habitualmente, era isso que acontecia: de todo o lado principiava a resposta estrepitosa das corujas, e o vale, inundado pelos ecos delas, acordava num “barulho jucundo”. Qualquer interrupção desse barulho era, porém, desconcertante: serenando a cantoria, o rapaz ficava em silêncio, à escuta, e, por vezes, era levemente sobressaltado pela voz das cascatas da montanha ou moderadamente surpreendido pela solenidade do que via:

There was a Boy; ye knew him well, ye cliffs
And islands of Winander! – many a time,
At evening, when the earliest stars began
To move along the edges of the hills,
Rising or setting, would he stand alone,
Beneath the trees, or by the glimmering lake;
And there, with fingers interwoven, both hands
Pressed closely palm to palm and to his mouth
Uplifted, he, as through an instrument,
Blew mimic hootings to the silent owls,
That they might answer him. – And they would shout
Across the watery vale, and shout again,
Responsive to his call, – with quivering peals,
And long halloos, and screams, and echoes loud
Redoubled and redoubled; concourse wild
Of jocund din! And when there came a pause
Of silence such as baffled his best skill:
Then sometimes, in that silence, while he hung
Listening, a gentle shock of mild surprise
Has carried far into his heart the voice
Of mountain-torrents; or the visible scene
Would enter unawares into his mind
With all its solemn imagery, its rocks,

Its woods, and that uncertain heaven received
Into the bosom of the steady lake. (Wordsworth, 2006: 213)

Ao tornar o rapaz receptivo às intimações da Natureza, o silêncio disruptivo das corujas alerta-o também para a distinção entre essa Natureza e a pessoa que ele é. O rapaz de Winander encontra-se, portanto, na mesma posição em que Caeiro se encontra nos últimos poemas d'O *Guardador de Rebanhos* ou no final do poema VIII: sem aquilo que lhe possibilite preservar a sua integridade original (a claridade diurna que lhe permite ver a realidade das coisas, a companhia constante de quem lhas aponta ou, neste caso, o “barulho jucundo” das corujas a tornar imperceptíveis as intimações que, no limite, o conduzem a reparar na fronteira entre a realidade exterior e a pessoa que ele propriamente é), estabelece contacto com a sua própria consciência. E, tal como em Caeiro, esse contacto é fatal. Nos versos imediatamente seguintes, Wordsworth observa que o rapaz morreu antes de completar doze anos, e termina com a revelação de que ele próprio estivera meia-hora diante da sua sepultura sem dizer nada:

This boy was taken from his mates, and died
In childhood, ere he was full twelve years old.
Pre-eminent in beauty is the vale
Where he was born and bred: the churchyard hangs
Upon a slope above the village-school;
And through that churchyard when my way has led
On summer-evenings, I believe that there
A long half-hour together I have stood
Mute – looking at the grave in which he lies! (Wordsworth, 2006: 213)

Como Geoffrey Hartman informa, “num dos primeiros manuscritos, (...) o rapaz de Winander é identificado com o próprio Wordsworth” (Hartman, 1977: 20). É sobretudo isso que permite afirmar, como Hartman o faz pouco depois, que a meia-hora passada diante da sepultura do rapaz mostra o poeta a olhar “não apenas para uma coisa externa, uma sepultura, mas também para algo interior, o seu coração antigo”, e que, portanto, “o poeta está enlutado pela perda de um modo de ser anterior”, meditando contudo “na necessidade de uma perda que leva a uma consciência amadurecida”. Para Hartman, o rapaz de Winander deve, aliás, ser comparado à figura de Lucy (a protagonista de vários poemas curtos escritos na mesma altura), pois ambos “morrem antes de a consciência de si poder emergir plenamente da consciência da Natureza” (Hartman, 1977: 21), e não passam, como necessariamente passariam se não morressem, por uma experiência de “descontinuidade” (Hartman, 1977: 21-22). Enquanto “modalidade intermédia da consciência”, Lucy “parece

saltar por cima da crise da autoconsciência e da separação – mas apenas, como o rapaz de Winander, morrendo e ficando na Natureza” (Hartman, 1977: 158). É isso que acontece a Caeiro no final d’*O Guardador de Rebanhos*.

De acordo com esta explicação, Wordsworth assume em “There was a Boy” a postura póstuma do sobrevivente que “contempla a sua própria infância sepultada” (Hartman, 1977: 21), exactamente a postura que Caeiro assume, como sugeri anteriormente, n’*O Pastor Amoroso*. O conjunto de poemas que importa agora analisar já não é escrito pela pessoa que escrevera *O Guardador de Rebanhos*, a qual morre no final desse conjunto de poemas dando lugar a uma pessoa chamada Ricardo Reis, mas pela pessoa que, a partir do interior da pessoa que passa a ocupar o lugar da pessoa morta, recorda essa pessoa antiga e se apercebe do amor que afinal lhe suscitava. Os poemas que constituem *O Pastor Amoroso* são, em larga medida, as honras fúnebres prestadas a Caeiro pela pessoa póstuma em quem Caeiro se tornou depois de, adquirida a consciência de si que lhe faltava, se enamorar de si mesmo e morrer. É, aliás, por isso que Caeiro morre de tuberculose logo em 1915, de acordo com a certidão de óbito facultada a Casais Monteiro (C-II 344).

Numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* publicadas em 1931 no número 30 da revista *presença*, Campos revela que não soube se Caeiro “estava triste quando morreu, ou nos dias antes” (NR 99)³⁵⁸. A crer no poema alegadamente ditado por Caeiro no dia da sua morte (BNP 67-69r), não deveria estar muito triste, pois não terá sentido sequer necessidade de se despedir do sol: “É talvez o ultimo dia da minha vida. / Saudei o sol, levantando a mão direita, / mas não o saudei, para lhe dizer adeus. / Fiz signal de gostar de o ver ainda, mais nada” (AC 103). Isto é confirmado num poema datado de 7 de Novembro de 1915 e publicado no número 5 da revista *Athena* (BNP 67-51v a 52v; ATH 203-204), pois Caeiro confessa que sente “uma alegria enorme / ao pensar que a minha morte não tem importancia nenhuma” (AC 82), e conclui que, “se morrer agora, morro contente” (AC 83). Tal indiferença perante a morte é ainda o assunto de um poema que termina com uma descrição do fim da vida que não podia ser mais impassiva (BNP 67-54r): “um dia deu-me o somno como a qualquer creança. / Fechei os olhos e dormi” (AC 85). Não é incomum dos *Poemas Inconjuntos*, de resto, que Caeiro pense antecipadamente na sua

³⁵⁸ Na mesma nota, ficamos a saber que, entre os que assistiram à morte de Caeiro, não se encontravam nem Campos, que “estava em Inglaterra”, nem Reis, que “estava de volta no Brasil”, nem o próprio Fernando Pessoa, que estava em Lisboa “mas é como se não estivesse” (NR 99). Num fragmento destinado ao prefácio da obra do mestre (BNP 21-73r a 74r), Ricardo Reis confirma a causa e o ano da morte, e acrescenta que o falecimento se dera em Lisboa (PR 45). A partir de um trecho do prefácio de Thomas Crosse à tradução dos poemas de Caeiro (BNP 14B-12), publicado por Teresa Rita Lopes em *Pessoa por Conhecer* (nem Richard Zenith, em *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, nem Teresa Sobral Cunha, em *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, publicam este trecho), é possível situar a morte de Caeiro especificamente em Junho de 1915: “Alberto Caeiro – that is not his whole name, for 2 names are suppressed – was born in Lisbon in August 1887. He died in Lisbon in June of the past year” (PPC, vol.2: 439). De acordo com estes dados, Caeiro morreu, portanto, tuberculoso, em Lisboa, porventura no final da Primavera de 1915, e longe de qualquer dos seus discípulos.

morte: dos dezasseis poemas publicados em Fevereiro de 1925, no número 5 da revista *Athena*, os últimos quatro (“Quando torna a vir a primavera”, “Se eu morrer novo”, “Quando vier a primavera” e “Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia”) são considerações acerca da eventualidade morte, e em pelos menos dois deles Caeiro parece antever a proximidade dela. A preocupação evidente de Caeiro com o assunto, logo em 1915, leva a crer que a sua morte nesse mesmo ano não foi uma decisão tomada por Pessoa a *posteriori*, por força do acaso ou por não saber o que fazer com o seu heterónimo original. Como mostrarei de seguida, morrer logo em 1915, tuberculoso, era condição *sine qua non* do tipo de criatura que Caeiro era³⁵⁹.

³⁵⁹ Para João Gaspar Simões, a morte de Caeiro explica-se pelo esgotamento da inspiração particular por que fora concebido: tendo o heterónimo sido criado com a finalidade de “responder a um estado de espírito circunstancial”, “os trinta e tantos poemas de *O Guardador de Rebanhos* romperam as paredes do dique e (...), esvaziado o açude, pouco mais deixaram lá dentro que verter” (Simões, 1987: 257-258). Ainda que os *Poemas Inconjuntos* pareçam denunciar, como verifica ainda Gaspar Simões, “uma complexidade emocional que não existia de modo algum no Alberto Caeiro de 1914” (Simões, 1987: 258), não creio que o Caeiro de *O Guardador de Rebanhos*, por contraste com o Caeiro da obra póstuma, se caracterize por qualquer inspiração irrepitível. Enquanto produto de um processo de aprendizagem técnica, *O Guardador de Rebanhos* jamais poderia ser um conjunto homogéneo, constituído por poemas compostos com igual limpidez. Aquilo que distingue os poemas d’*O Guardador de Rebanhos* dos poemas d’*O Pastor Amoroso* e dos *Poemas Inconjuntos*, a alegada imperfeição dos últimos, quando comparada com a perfeição dos primeiros, não denota o cansaço de Pessoa, mas o de Caeiro. Foi de Caeiro, não de Pessoa, que a inspiração escapou. Como fiz questão de mostrar atrás, os últimos poemas d’*O Guardador de Rebanhos* anunciam o declínio subsequente, pelo que a saúde que aí era manifestada por Caeiro pressupunha a doença futura que haveria de abatê-lo. Na perspectiva de Eduardo Lourenço, por sua vez, Caeiro morre cedo “porque Pessoa não podia suportar o peso de uma visão, de uma verdade que não eram suas” (Lourenço, 1981: 39). Ainda que esta explicação não se baseie, como a de Gaspar Simões, numa intuição acerca da inspiração através da qual Pessoa criou Caeiro, pressupõe igualmente que a morte do mestre resultou de qualquer coisa que aconteceu a Pessoa. Ainda que de natureza diferente, a explicação de Angel Crespo baseia-se igualmente em considerações biográficas. Para Crespo, Pessoa faz Caeiro morrer “não somente porque a sua mensagem poética admitia, ao que parece, poucas variações, mas também para se sentir livre do seu medo a morrer da mesma enfermidade – a tuberculose – que matara seu pai, e que levou também o autor dos *Poemas Inconjuntos*” (Crespo, 1988: 98). Ao contrário de Gaspar Simões, de Eduardo Lourenço e de Angel Crespo, não creio que tal morte se deva nem à desinspiração do seu criador nem ao incómodo que uma criatura como Caeiro causava a Pessoa. Para Richard Zenith, por seu turno, Pessoa decidiu matar Caeiro “para facilitar a sua canonização” (Zenith, 2004: 231). Ainda que em conformidade com a ideia de que a morte de Caeiro obedece a uma decisão estética, e não propriamente a motivos biográficos, a ideia de que Pessoa deliberou matar Caeiro para que de algum modo o mestre pudesse ser endeusado pressupõe uma dissociação entre a figura do heterónimo e a necessidade da sua morte precoce. Ora, ao contrário de Zenith, creio que tal morte é indissociável da figura de Caeiro e do programa poético a que veio dar expressão. Embora se refira a essa morte apenas de passagem, António M. Feijó parece defender algo deste género: “o seu [de Caeiro] sensacionismo abstracto é uma ascese radical dos sentidos. Um tal programa só poderia ser efémero, e, de facto, a vida de Caeiro foi demasiado curta” (Feijó, 2015: 28). Creio que a falta de saúde de que os *Poemas Inconjuntos* dão conta deve ser entendida quer em sintonia com a tuberculose que haveria de vitimar Caeiro, a acreditar nas descrições *post-mortem* anteriormente mencionadas, quer como consequência do caso amoroso que a precipitou. No último poema d’*O Pastor Amoroso* (BNP 67-64r), de resto, a compreensão de que “ninguém o tinha amado, afinal” produz consequências respiratórias: “e sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito” (AC 70). Os *Poemas Inconjuntos* é o conjunto de poemas que Pessoa compôs para mostrar como Caeiro seria depois de a saúde que o caracterizava ter sido interrompida, e *O Pastor Amoroso* é o conjunto de poemas que Pessoa compôs, aliás tardiamente (à excepção dos dois primeiros poemas, escreveu-os em 1929 e 1930), para explicar a passagem da saúde à doença. Desse ponto de vista, a morte de Caeiro é o fim natural de um poeta cuja criação implicava que definhasse e morresse. Como no caso de Chatterton, numa expressão

No poema com que haveria de retomar *O Pastor Amoroso* no final da década de 20 (BNP 68-14), a 18 de Novembro de 1929 (os 2 primeiros poemas da série são de 6 de Julho de 1914), Caeiro confessa: “amei, e não fui amado, o que só vi no fim”. A mais importante das consequências deste amor não-correspondido, a julgar pelos versos finais do poema, é a de passar a reparar em si. Neste poema, porém, Caeiro não se cansa de associar o amor, ou os sentimentos em geral, à incapacidade de manter o olhar voltado para fora de si. Logo no primeiro verso, conjectura que “talvez quem vê bem não sirva para sentir”. O contraste entre a acção de ver bem e a acção de sentir é sintetizado num verso mais à frente: “Como o campo é vasto e o amor interior!” (AC 68) Ao descobrir que amou e não foi amado, Caeiro deixou de ter olhos apenas para a vastidão exterior, aquilo que o definia em *O Guardador de Rebanhos*, e passou a olhar para dentro de si. Como consequência, passou a reparar na pessoa que era. Leiam-se, então, os seis versos finais:

Eu não sei fallar porque estou a sentir.
Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa,
E a minha voz falla d’ella como se ella é que fallasse.
Tem o cabello de um louro amarello de trigo ao sol claro,
E a bocca quando falla diz cousas que não ha nas palavras.
Sorri, e os dentes são limpos como pedras do rio. (AC 69)

Ao sentir ao mesmo tempo que fala, Caeiro repara na autonomia da sua própria voz e separa-se dela³⁶⁰. A voz passa assim a pertencer a outra pessoa, e os atributos de Caeiro, o cabelo louro e o sorriso pelos quais é quase sempre caracterizado, passam a inerir na pessoa que fala. Naquele que parece ser o último poema d’*O Pastor Amoroso* (BNP 67-64r), esta cisão é de tal modo definitiva que Caeiro fala de si já na terceira pessoa: “O pastor amoroso perdeu o cajado, / e as ovelhas tresmalharam-se pela encosta, / e, de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar” (AC 70). É importante notar, de modo a justificar este acontecimento à semelhança do que fiz até aqui, que tal cisão ocorre logo no primeiro poema d’*O Guardador de Rebanhos*, como consequência de escrever “ao pôr do sol, / ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz / e corre um silêncio pela herva fóra” (AC 30). O facto de haver pouca claridade, como demonstrei no início deste capítulo, faz com que a imaginação de Caeiro desperte e, além de desejar “ser cordeirinho / (ou ser o rebanho todo /

empregada por Coleridge em “Monody on the Death of Chatterton”, era como se uma doença o predasse de dentro: “the canker prey’d within” (Coleridge, 1985: 3)

³⁶⁰ A separação entre o poeta e a sua voz ocorre igualmente no soneto XIII dos *35 Sonnets*. Leiam-se os primeiros quatro versos: “When I should be asleep to mine own voice / in telling thee how much thy love’s my dream, / I find me listening to myself, the noise / of my words othered in my hearing them” (PI-I 73).

para andar espalhado por toda a encosta / a ser muita cousa feliz ao mesmo tempo)”, adquire a capacidade de se ver a si mesmo, como se estivesse fora de si:

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo d’um outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéas,
Ou olhando para as minhas idéas e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não comprehende o que se diz
E quer fingir que comprehende. (AC 30)

Ao contrário da cisão descrita nos dois poemas d’*O Pastor Amoroso* acima referidos, esta é passageira. A diferença entre as duas é, aliás, assinalada pela relação do pastor com o seu cajado: se, neste poema, Caeiro não deixa de sentir “um cajado nas mãos” quando vê “um recorte de mim / no cimo d’um outeiro”, o mesmo não acontece no último poema d’*O Pastor Amoroso*, de acordo com o qual o pastor “perdeu o cajado” (AC 70). N’*O Guardador de Rebanhos*, a imaginação de Caeiro só desperta em casos extraordinários como este, quando a claridade não é absoluta e, por isso, a sua visão se dobra sobre si mesma. O regime maioritariamente diurno e iluminado da série convida a visão a ver o que está fora de si, e, sempre que há o que ver, Caeiro não tem existência interior. A cisão provocada pela experiência amorosa, porém, é definitiva, e amar é cegar. O próprio Caeiro, no poema de 18 de Novembro de 1929 cujos versos finais comecei por citar (BNP 68-14), opõe a visão nítida de quem não sente à cegueira em que consiste a acção de sentir: “Quem tem o modo de ver os campos pelas hervas / não deve ter a cegueira que faz fazer sentir” (AC 69). E o amor exercita a imaginação, cegando, essencialmente porque o amado, na ausência da amada, tende a imaginá-la ao pé de si. É o que se depreende dos primeiros versos de outro poema da série, datado de 10 de Julho de 1930 (BNP 67-65r):

Passei toda a noite, sem saber dormir, vendo sem espaço a figura d’ella
E vendo-a sempre de maneiras differentes do que a encontro a ella.
Faço pensamentos com a recordação do que ella é quando me falla,
E em cada pensamento ella varia de accordo com a sua similhaça. (AC 69)

As insónias de Caeiro, numa noite que bem podia ser a mesma do poema final d’*O Guardador de Rebanhos*, são inteiramente preenchidas com pensamentos da amada. É por

isso que o verso seguinte se resume a uma sentença lapidar: “amar é pensar” (AC 69). Amar equivale a pensar porque o amor, sendo uma forma de união permanente entre o amante e a amada, impõe que se pense na amada sempre que ela não puder ser vista. A relação entre a ausência da amada e o sentimento amoroso que compele a pensar nela é fundamental. Como Caeiro declara no primeiro verso de outro dos poemas do conjunto, igualmente datado de 10 de Julho de 1930 (BNP 67-63r), “o amor é uma companhia” (AC 69). Significa isto que o amor é, em *O Pastor Amoroso*, exactamente aquilo que o Menino Jesus é no poema VIII e, aceitando que esse poema sintetiza o regime diurno de todo o ciclo, aquilo que o seu *daimón* é n’*O Guardador de Rebanhos*, salvo a importante diferença de esta companhia lhe ser consciente. Esta conclusão não só valida a leitura do Menino Jesus como um Cupido cuja função é ligar amorosamente o poeta àquilo que o rodeia, tal como proposta anteriormente, como serve de fundamento à tese de que Caeiro perde a unidade que o caracteriza no momento em que se apercebe da presença dessa figura amorosa. Ao contrário do que acontece durante o dia, em que Caeiro e o Menino Jesus se dão “tam bem um com o outro / na companhia de tudo / que nunca pensamos um no outro” (AC 40), Caeiro está agora perfeitamente ciente do amor que tem. É isso, no fundo, que justifica a distinção entre os dois conjuntos de poemas.

Ao aperceber-se da companhia dessa criatura, Caeiro deixa de poder ser apenas a pessoa sozinha que era e passa a ser Caeiro mais aquilo que o acompanha: “Já não sei andar só pelos caminhos, / porque já não posso andar só”. A desaprendizagem que esta companhia induz é justificada logo de seguida: “Um pensamento visível faz-me andar mais depressa / e ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo”. Acompanhado de uma criatura a quem reconhece agora a competência para ligá-lo à Natureza, mesmo quando tal companhia se encontra ausente da vista, Caeiro não é capaz de evitar pensar na amada ao mesmo tempo que vê o que tem diante dos olhos, o que faz com que ande mais depressa e veja menos do que via. A simultaneidade entre a visão e o pensamento é, aliás, reforçada no último verso do poema: “toda a realidade olha para mim como um girasol com a cara d’ella no meio” (AC 69). A designação pronominal através da qual a amada de Caeiro é sistematicamente referida, em todo *O Pastor Amoroso*, remete, através do símile proposto neste verso, para uma parte concreta da realidade. Ao comparar tudo aquilo que lhe é dado a presenciar durante o dia com um girasol no meio do qual está o rosto da amada, Caeiro parece sugerir, de facto, que essa amada coincide com o centro da realidade exterior. As semelhanças entre uma amada assim descrita e o Sol, de quem o Menino Jesus do poema VIII não é senão a figuração antropomórfica, como sugerido atrás, parecem iniludíveis.

A amada de Caeiro coincide, pois, com o Sol que antes o acompanhava e por intermédio do qual podia ver toda a realidade exterior³⁶¹. No momento em que deixa de haver Sol (ou um Menino Jesus em quem ele é figurado), Caeiro fica perante a ausência dele, começa a pensar nele para suprir essa ausência e apercebe-se da sua antiga presença. Se “a ausencia d’ella é uma coisa que está commigo” (AC 69), como o confessa neste mesmo poema, é em resposta a essa ausência que descobre que amava aquilo que antes podia ver incondicionalmente³⁶². Ao mesmo tempo que, escondendo-se no horizonte, o Sol deixa de ser visto, a sua ausência surge diante de si, e Caeiro apercebe-se do amor que lhe tinha. Ao aperceber-se da antiga presença do Sol no momento em que fica sem ele, passa então a ver a mesma realidade que via antes, mas passa a ver também, no meio dessa realidade, o rosto de uma amada a olhar para si. Ao sobrepor à visão o pensamento a que ausência do Sol o impele, sobrepõe à realidade que vê a amada em quem pensa. A partir do momento em que percebe que o Sol é aquilo que lhe possibilita o acesso a toda a realidade exterior, aquilo que, como o Menino Jesus do poema VIII, o liga “a tudo que existe” (AC 40), Caeiro deixa de considerá-lo como parte do fenómeno visual e passa a considerá-lo a causa desse fenómeno. No meio das coisas reais que constituem a realidade exterior, passa a estar aquilo a que todas essas coisas devem a realidade e aquilo a que, por conseguinte, Caeiro concede o seu amor.

Não ver a amada induz a imaginá-la, e Caeiro adquire a mesma saúde e a mesma força que, n’*O Guardador dos Rebanhos*, só a visão nítida das coisas era capaz de providenciar: “Se não a vejo, imagino-a e sou forte como as arvores altas”. De tal modo o acto de imaginar substitui o acto de ver que agora é quando Caeiro a vê que perde as forças: “se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto na ausencia d’ella” (AC 69). A sua firmeza decorre agora da imaginação, e é ao imaginá-la, não ao vê-la, que se sente mais confortável. A ausência da amada distraiu-o para dentro de si, e é dentro de si, não fora, que encontra agora a sua vitalidade. Dá conta dessa distração e da direcção dela, regressando agora ao poema em que Caeiro pensa na amada em vez de dormir (BNP 67-65r), a descrição desses pensamentos nocturnos como “uma grande distração animada” (AC 69) ou, como se lê no dactiloscrito antes das emendas à mão, como “uma distração pensada para dentro” (AC 251)³⁶³. Não

³⁶¹ A associação entre a amada do poeta e o astro solar é um tópico literário conhecido. Um exemplo incontornável seria o conjunto de 108 sonetos de Sir Philip Sidney, *Astrophil and Stella*.

³⁶² A ideia de que a ausência de qualquer coisa pressupõe necessariamente a sua presença anterior, e que, portanto, a pessoa que Caeiro agora ama fora antes uma amada em potência, é sugerida (aliás, com referência ao próprio Sol) no soneto XXIII dos *35 Sonnets*: “Even as upon a low and cloud-domed day, / when clouds are one cloud till the horizon, / our thinking senses deem the sun away / and say ‘tis sunless’ and ‘there is no sun’; / and yet the very day they wrong truth by / is of the unseen sun’s effluent essence, / the very words do give themselves the lie, / the very thought of absence comes from presence” (PI-I 78).

³⁶³ No final de um dos *Poemas Inconjuntos* nos quais antecipa a própria morte (BNP 67-51; ATH 202-203), datado de 7 de Novembro de 1915 e publicado no número 5 da *Athena*, Caeiro sugere precisamente que o sentimento amoroso foi uma distração que o impediu de ver as coisas exteriores com total nitidez: “Uma vez amei, julguei que me amaria, / mas não fui amado. / Não fui amado pela unica razão que é razão, / porque não fui amado. // Consolei-me voltando ao sol ou á chuva, / e

podendo ver a amada através da imediatez do olhar, a que o facto de ser de noite não deve ser alheio, Caeiro volta-se para dentro de si e vê-a através da habilidade da imaginação. O surgimento de um sentimento que o força a olhar para dentro de si e não para fora, como antes, não é indissociável, portanto, da substituição da claridade do dia pela escuridão da noite; a cegueira que caracteriza a experiência amorosa vivida em imaginação é, pois, o resultado da cegueira provocada pela ausência do Sol. Não é, aliás, por acaso que, no dístico inicial do segundo dos dois poemas d’*O Pastor Amoroso* que escreveu logo em Julho de 1914 (BNP 67-56r), Caeiro esteja a pensar na amada ao luar: “Está alta no ceu a lua e é primavera. / Penso em ti e dentro de mim estou completo” (AC 68). Afectado pela ausência da realidade exterior, Caeiro sente-se incompleto. Pensando naquilo que antes lha tornava visível, porém, completa-se. Tudo o que é dito no poema, aliás, convida a associar a presença da amada à claridade diurna e, por contraste, a ausência dela à noite³⁶⁴. Leia-se o poema II (BNP 67-56r):

Está alta no ceu a lua e é primavera
Penso em ti e dentro de mim estou completo.

Corre pelos vagos campos até mim uma briza ligeira.
Penso em ti, murmuro o teu nome; não sou eu: sou feliz.

Amanhã virás, andarás comigo a colher flores pelo campo,
E eu andarei contigo pelo campo a ver-te colher flores.

Eu já te vejo amanhã a colher flores comigo pelos campos,
Mas quando vieres amanhã e andares comigo realmente a colher flores,
Isso será uma alegria e uma novidade para mim. (AC 68)

Se os pensamentos causados pela ausência da amada são acontecimentos nocturnos, como se percebe pelos dois primeiros versos, a expectativa da companhia da amada no dia seguinte, tal como sugerida a partir do quinto verso do poema, é manifestamente um acontecimento diurno. Originalmente, o poema não terminava com o terceto final (o qual não parece senão repetir a ideia do dístico anterior), mas com um outro terceto que, tendo sido substituído por este, aludia a uma ideia apresentada na segunda estrofe: “o teu nome murmurado a ti assim, e dito a ti / é um novo modo de Natureza. / Agora a Natureza não é

sentando-me outra vez á porta de casa. / Os campos, afinal, não são tam verdes para os que são amados / como para os que o não são. / Sentir é estar distraído” (AC 82).

³⁶⁴ Também em *Antinous*, de resto, a ausência de Antínoo é comparada à escuridão nocturna: “O Hadrian, what will now thy cold life be? / What boots it to be lord of men and might? / His absence o’er thy visible empery / comes like a night, / nor is there morn in hopes of new delight” (PI-I 42).

muda para mim” (AC 246; BNP 67-56r)³⁶⁵. Se, num dos poemas d’*O Pastor Amoroso* atrás analisados (BNP 67-63r), pensar na amada ao mesmo tempo que via aquilo que o rodeava fazia com que a Natureza passasse a ter um rosto através do qual olhava para si, o acto de murmurar o nome da amada faz agora com que a Natureza, ecoando o murmúrio, lhe dirija a fala. Num caso e noutro, a Natureza adquire propriedades humanas porque Caeiro a investe de tais propriedades. A passividade que caracterizava Caeiro em *O Guardador de Rebanhos*, e que se justificava precisamente por, havendo claridade, não precisar de fazer nada para ter a Natureza diante de si, contrasta agora com uma certa actividade.

Sem o Sol que lhe garantia a presença imediata da Natureza, Caeiro é forçado a notar-lhe a ausência e, por conseguinte, a pensar nele, a enamorar-se dele e a murmurar-lhe o nome. A actividade a que é impelido transforma-o, portanto, num criador. Não é, aliás, irrelevante que, no penúltimo poema d’*O Guardador de Rebanhos*, o primeiro dos dois poemas que antecipam o regime nocturno d’*O Pastor Amoroso*, Caeiro se despeça, ao fim da tarde, dos versos que escreveu³⁶⁶. A faculdade criativa (ou, pelo menos, a consciência dela) desperta ao mesmo tempo que o pensamento. Ainda que o rebanho que compete a Caeiro guardar, em *O Guardador de Rebanhos*, coincida com “os meus pensamentos”, como revelado no poema IX, tais pensamentos “são todos sensações”. Sob o regime diurno desse ciclo, Caeiro não tem propriamente pensamentos. Ou melhor, não acrescenta às impressões sensoriais qualquer actividade mental. Como o afirma no mesmo poema, “penso com os olhos e com os ouvidos / e com as mãos e os pés / e com o nariz e a bocca” (AC 42). É por isso que tende a repudiar tudo o que, apesar de agradável, não seja natural, como é o caso do som do piano e das avenas dos pastores de Virgílio, nos poemas XI e XII. O “novo modo de Natureza” (AC 246) a que dá criação no segundo poema d’*O Pastor Amoroso* (BNP 67-56r), ao murmurar o nome da amada na ausência dela, é análogo ao som do piano que ouve no poema XI, o qual “é agradável, mas não é o correr dos rios / nem o murmúrio que as arvores fazem” (AC 156): o murmúrio produzido por Caeiro é, neste caso, o equivalente artificial do som natural produzido pelo murmúrio das árvores. Se, nesse poema XI, bastava a Caeiro contemplar aquilo que existia (“Para que é preciso ter um piano? / O melhor é ter ouvidos / e ouvir bem os sons que nascem” [AC 43]), no segundo poema d’*O Pastor Amoroso* assume o

³⁶⁵ Na verdade, Ivo Castro transcreve o último verso de modo ligeiramente diferente: “Agora a Natureza não é nada para mim”. Opto pela palavra “muda”, como propôs Teresa Sobral Cunha (AC++ 308), porque me parece ser essa a transcrição correcta e porque me parece que o fim da mudez da Natureza é a consequência do murmúrio de Caeiro.

³⁶⁶ A meio do poema XLVIII, Caeiro estabelece uma curiosa relação entre os versos dos quais se despede e pessoas transportadas numa diligência: “Eil-os que vão já longe como que na diligencia / e eu sem querer sinto pena / como uma dôr no corpo” (AC 64). Se aceitarmos que “‘O Guardador de Rebanhos’ é a vida mental de Caeiro até a diligencia levantar no cimo da estrada” (NR 109), como Álvaro de Campos sugere numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-16), a separação entre Caeiro e os seus versos, tal como relatada no penúltimo poema do ciclo, é o culminar dessa vida mental. Ao escrever, Caeiro adquire consciência de si (como acontece, aliás, logo no poema I) e separa-se daquilo que escreve.

papel de criador que antes competia em exclusivo ao Sol. Como explicado no capítulo 5, a propósito do sétimo dos sete corolários epistemológicos então apresentados (o de que a realidade das coisas depende da naturalidade delas), sons artificiais como os que provêm de um piano não são reais. Se assim é, nada do que Caeiro cria a partir do momento em que deixa de haver Sol é real: quer o nome da amada, quer o rosto dela no meio de toda a realidade, quer, no fundo, a própria amada, não são senão criações de Caeiro. Tal como “os pastores de Vergílio, coitados, são Vergílio” (AC 43), a amada de Caeiro, coitada, é Caeiro.

No poema XLI d’*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro começara por observar uma coisa curiosa: “No entardecer dos dias de Verão, às vezes, / ainda que não haja briza nenhuma, parece / que passa, um momento, uma leve briza...” (AC 60). Como expliquei anteriormente, enganos deste tipo ocorrem tipicamente, n’*O Guardador de Rebanhos*, em momentos de claridade reduzida, quando uma nuvem encobre o Sol ou quando este, descendo sobre o horizonte ao fim da tarde, como é o caso, já não produz muita iluminação. A redução de claridade faz então com que, por vezes, pareça a Caeiro que passa por si uma “leve briza”. De acordo com a explicação que propus sobretudo no decurso da análise do poema VIII, à luz da qual a escuridão e o cansaço nocturno levam Caeiro a reparar em algo no qual não reparara antes, essa sensação fantasmagórica corresponde a um primeiro vislumbre, ainda ténue, do *daimón* que o acompanha. Como se percebe logo a seguir no poema, o que motiva o engano a que por vezes é conduzido, e do qual tem a perfeita noção, é o prazer que eventualmente extrairia da passagem dessa brisa: “Mas as arvores permanecem immoveis / em todas as maneiras das suas folhas / e os nossos sentidos tiveram uma illusão, / tiveram a illusão do que lhes agradaria...” (AC 60). Significa isto que, sem a claridade que lhe permita defender-se deste género de enganos, Caeiro age em função do que supostamente lhe dá prazer. É, no fundo, isso que acontece no segundo poema d’*O Pastor Amoroso* (BNP 67-56r): não podendo ver aquilo que o rodeia, compraz-se no pensamento disso. O segundo dístico do poema sugere, aliás, uma relação causal entre uma brisa que, ao contrário do que acontece no poema XLI d’*O Guardador de Rebanhos*, passa mesmo por ele e o pensamento em que então se compraz: “Corre pelos vagos campos até mim uma briza ligeira. / Penso em ti, murmuro o teu nome; não sou eu: sou feliz” (AC 60).

Podendo usufruir daquilo que permite um acesso imediato e irrestrito à realidade exterior, ou seja, do Sol, é desnecessário criar o que quer que o substitua; revogado esse privilégio, porém, deixa de haver aquilo cuja mera presença tende a inibir toda e qualquer iniciativa de criação. Sem o Sol a quem deve toda a realidade vista, Caeiro dá criação ao que quer que lhe possibilite a restituição dessa realidade. A amada de Caeiro é, por conseguinte, um sucedâneo do Sol. Segundo o poema XXXVIII d’*O Guardador de Rebanhos*, o “Homem verdadeiro e primitivo”, ao qual Caeiro se equipara, “via o sol nascer e ainda o não adorava”. E via-o sem o adorar, como se lê de seguida, “porque isso é natural – mais natural / que

adorar o sol e depois Deus / e depois tudo o mais que não ha” (AC 59). Assim que Caeiro deixa de poder ver o Sol, deixa de poder manter uma relação natural com ele, passando a adorá-lo como se adoram os deuses e “tudo o mais que não ha”. Mais do que um sucedâneo do Sol, portanto, a amada de Caeiro é a deusa (ou o deus) que resulta da adoração do Sol.

No manuscrito do segundo poema d’*O Pastor Amoroso* (BNP 67-56r), é possível ler, quase no final da página, numa caligrafia diferente daquela em que o poema está redigido, um verso de Virgílio, em latim, que terá sido riscado na mesma altura em que se riscou o terceto final: “*O manibus date lilia plenis*” (En., VI.883). Dado o contexto em que Virgílio emprega o verso (surge no final do Livro VI da Eneida, depois de Anquises revelar a Eneias o destino funesto de Marcelo, e parece servir sobretudo para celebrar a pureza que associa a essa juventude precocemente ceifada) não é de todo inusitado que Caeiro o tenha redigido logo abaixo de um poema que, à data, deveria encerrar o ciclo de poemas (inicialmente, *O Pastor Amoroso* resumia-se aos dois primeiros poemas) que documentava a origem da doença que haveria de fazer com que Caeiro, como Marcelo, morresse jovem. Aliás, a referência às flores que a amada colherá no dia seguinte parece ajudar a ligar o poema à citação de Virgílio³⁶⁷. É, no entanto, possível que a explicação seja outra. A interjeição com que o verso começa, a qual não existe no verso original de Virgílio, faz supor que a referência é antes ao momento em que Beatriz surge a Dante, no canto XXX do Purgatório da *Divina Comédia*: “*Manibus, oh, date lilia plenis!*” (Purg., XXX.21). À luz do que fui expondo a respeito do segundo poema d’*O Pastor Amoroso*, é muito interessante que o verso de Virgílio sirva a Dante precisamente para assinalar uma mudança de guia (Virgílio desaparece no mesmo instante em que o poeta vê Beatriz). De certo modo, o poema de Caeiro, abaixo do qual esse verso é transcrito, assinala uma coisa parecida: em causa está o desaparecimento do Sol que o guiava durante o dia e o aparecimento, em seu lugar, da amada que o guiará a partir daí.

Se *O Guardador de Rebanhos* corresponde a um período solar e *O Pastor Amoroso* à noite que se lhe segue, e se a experiência amorosa que assalta Caeiro durante a noite não é senão a consequência de deixar de ver aquilo que via durante o dia, como tenho vindo a propor, tanto a noite do último poema d’*O Guardador de Rebanhos* como a noite que chega

³⁶⁷ Uma possível tradução do verso seria: “dai lírios às mãos cheias”. Num poema ortónimo de 10 de Janeiro de 1913 cujo título é justamente este verso (BNP 57-30r), Pessoa pede a alguém que lhe estenda a mão cheia de lírios, não para lhes dar, mas para que fiquem os dois eternamente na posição de quem está para dar lírios a outrem e na posição de quem está para recebê-los: “Cheias de lírios / tuas mãos estende / para os meus martírios... // Estende e fica assim / nem sonho de gesto / há desde mim // até tuas mãos, / para receber / os teus lírios vãos... // Olhando, só olhando / até a vida ir / ficarei, amando // com o mero ver / só a ideia, só – / dos lírios receber... // Fica sem mudança / assim – p’ra que gestos, / se mesmo olhar já me cansa? // Como duas figuras / de um baixo-relevo, / por só-arte puras, // assim ficaremos / porque a nossa vida / dorme sobre os remos... // Mãos sempre estendidas / eu sempre só olhando / duas hirtas vidas // “Té que nos achemos / vendo-nos de fora / mero quadro... Sonhemos... // Sempre à margem de hoje... / Tão inutilmente / a vida nos foge!” (O-I 150).

no final do poema VIII correspondem, de facto, à noite de insónias de que dá conta um (BNP 67-65r) dos poemas do *Pastor Amoroso* datados 10 de Julho de 1930 a que me referi atrás e, mais importante ainda, à noite de insónias a que este segundo poema do ciclo se reporta. A amada com quem passou o dia, cuja ausência nocturna leva Caeiro a pensar nela e a enamorar-se, coincide assim com o “deus que dorme” “lá fóra” (AC 65), no poema final d’O *Guardador de Rebanhos*, e com o deus que “adormece nos [seus] braços” (AC 39), no fim do poema VIII. Creio, aliás, que essa coincidência é flagrante logo no primeiro poema d’O *Pastor Amoroso* (BNP 67-55r; BNP 65-63r; BNP 67-56r):

Quando eu não te tinha
Amava a Natureza como um monge calmo a Christo...
Agora amo a Natureza
Como um monge calmo á Virgem-Maria,
Religiosamente, a meu módo, como d’antes,
Mas de outra maneira mais commovida e proxima.
Vejo melhor os rios quando vou contigo
Pelos campos até á beira dos rios;
Sentado a teu lado reparando nas nuvens
Reparo n’ellas melhor...
Tu não me tiraste a Natureza...
Tu não me mudaste a Natureza...
Trouxeste-me a Natureza para ao pé de mim,
Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma,
Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais,
Por tu me escolheres para te ter e te amar,
Os meus olhos fitaram-na mais demoradamente
Sobre todas as cousas.
Não me arrependo do que fui outrora
Porque ainda o sou.
Só me arrependo de outr’ora te não ter amado. (AC 67)

Enquanto mediadora da relação de Caeiro com a Natureza, a amada desempenha as mesmas funções que o Menino Jesus no poema VIII. Ver melhor ou reparar melhor nas coisas, aquilo que se segue de se relacionar agora de maneira “mais commovida e proxima” com a Natureza, é aliás o que o Menino Jesus lhe ensina: “ensinou-me a olhar para as coisas. / Aponta-me todas as coisas que ha nas flôres. / Mostra-me como as pedras são engraçadas / quando a gente as tem na mão / e olha devagar para elas” (AC 39). Ao contrário do que poderia pensar-se, a amada não afastou a Natureza de Caeiro. Pelo contrário, possibilitou que passasse a tê-la mais perto de si, a vê-la melhor, a amá-la mais e a fitá-la mais

demoradamente, exactamente o tipo de conseqüências que advêm de passear de mão dada a um Menino Jesus que dá a outra mão “a tudo que existe” (AC 40). A única diferença relevante entre a amada descrita neste poema e o Menino Jesus do poema VIII parece residir no tratamento que lhe é dado por Caeiro: enquanto o Menino Jesus era algo em que não pensava (“nunca pensamos um no outro” [AC 40]), a consciência da amada é irreprimível. O arrependimento confessado no último verso parece assinalar essa diferença: não tendo outrora a consciência da amada, Caeiro não podia dedicar-lhe o amor que lhe dedica agora.

Se a amada de Caeiro coincide com o Menino Jesus do poema VIII e este com o Sol, não por acaso o local para onde o Menino Jesus foi, depois de fugir do céu, e de onde “desceu pelo primeiro raio que apanhou” (AC 38), o amor de Caeiro é o de Endymion, embora às avessas³⁶⁸. Tal como o pastor do famoso poema de Keats, é durante a noite que a paixão de Caeiro surge. Ao contrário dele, porém, Caeiro não se apaixonou por algo que pudesse ser visto à noite, ou seja, pela Lua, mas pelo astro que via durante o dia e cuja ausência à noite abre espaço à imaginação. Perto do final do livro I do poema de Keats, Endymion confessa à sua irmã, Peona, que a sua melancolia começara num dia em que tivera um sonho ao pôr-do-sol. À semelhança do que acontece no poema VIII, em que Caeiro é visitado pelo Menino Jesus durante um “sonho como uma fotografia” (AC 37), é durante esse sonho que Endymion vê, pela primeira vez, a sua amada. Mas nesta primeira visão, como aliás em mais duas ocasiões, Endymion não a reconhece: vê emergir a lua, através das nuvens, acompanha-a com o olhar até deixar de vê-la, provavelmente por ter ficado escondida atrás de uma nuvem, e, quando a volta a ver, fica encandeado; ao reabrir os olhos, vê a perfeição da deusa e apaixonou-se sem perceber a relação dela com a Lua que vira antes.

Quando Peona lhe pergunta se valia a pena sofrer por coisas que não tinham acontecido senão em sonho, Endymion narra os acontecimentos que conduziram à segunda das três visões. Depois desse sonho primordial, a luz solar passara a incomodar o pastor, e ele tinha o hábito de se recolher dentro de um poço atrás do templo de Latona. Ali sentado, Endymion fazia bolhas na água soprando por uma cana (“and there in strife no burning thoughts to heed, / I’d bubble up the water through a reed”) e brincava com barquinhos feitos de folhas e lascas de madeira, como se fosse Neptuno (“so reaching back to boyhood: make me ships / of moulted feathers, touchwood, alder ships, / with leaves stuck in them;

³⁶⁸ Não obstante o argumento que me preparo para defender, creio que as semelhanças entre Caeiro e Keats se verificam mais na figura do poeta do que na obra. Tal como Keats, Caeiro terá morrido com 25 anos (assumindo que morreu antes de 16 de Abril de 1915), igualmente vitimado pela tuberculose. E, à semelhança do que os amigos de Keats fizeram (por exemplo, Shelley), também os discípulos de Caeiro haveriam de difundir a teoria de que morrem jovens aqueles que os deuses amam. Logo no parágrafo inicial da “Prefatory Memoir” incluída no exemplar da poesia de Keats que Pessoa possuía, lê-se o seguinte: “Aqueles que os deuses amam morrem jovens’ era uma crença antiga; e parece ter sido o caso, na verdade, quando John Keats, o talentoso e adorado, morreu ao amanhecer da sua vida, depois de entoar breves cantos – a promessa de um futuro glorioso destinado a nunca ser cumprido” (CFP 8-294: xi).

and the Neptune be / of their petty ocean”). Mais frequentemente, contemplava as figuras celestes através do reflexo da água no fundo do poço: “oftener, heavily, / when lovelorn hours had left me less a child, / I sat contemplating the figures wild / of o’erhead clouds melting the mirror through” (Keats, 2001: 83). Um dia, quando assim contemplava, viu numa nuvem um Cupido de arco e aljava, seguiu-o com o olhar e reparou no mesmo rosto brilhante que vira durante o sono: “the same bright face I tasted in my sleep, / smiling in the clear well” (Keats, 2001: 84). O rosto depressa desapareceu, o que fez com que, novamente, Endymion não percebesse que a sua amada era a Lua.

A terceira visão acontece no princípio da Primavera, quando descobre por acidente uma caverna e, compelido por uma voz que o convida a descer, entra lá dentro. A narração do que lá acontece dura todo o segundo livro do poema: Endymion inicia uma catábase durante a qual suplica a Diana que o livre daquele amor, vê Vénus a reclamar o corpo de Adónis e, deitando-se numa cama de musgo, de barriga para cima, abraça por fim (muito possivelmente por conseguir ver o céu por qualquer estreito na caverna) a cintura despida da sua amada. O encontro amoroso, desta vez, é mais demorado, durando toda a noite, e o segundo livro termina com a amada a desembaraçar-se do corpo adormecido do pastor. No início do terceiro livro, já de manhã, Endymion está acordado e, antes de encontrar Glauco, a quem prestará auxílio no resto do livro, pensa na razão pela qual a Lua o comove tanto. A Lua em que pensa, no entanto, não é a sua amada, pois Endymion ainda não percebera, por esta altura, a coincidência entre uma coisa e outra. Até aí, tivera três experiências indirectas ou incompletas: vira-a num sonho, vira-a através de um reflexo, ou vira apenas a sua cintura. Ao pensar na Lua, Endymion lembra-se então de como, na infância, o sorriso dela lhe enxaguava as lágrimas e de como, comportando-se como se fosse sua irmã, andavam de mão dada do pôr-do-sol ao raiar do dia: “when yet a child / I oft have dried my tears when thou hast smil’d. / Thou seem’dst my sister: hand in hand we went / from eve to morn across the firmament” (Keats, 2001: 117). Para o argumento que estou a esboçar, a descrição desta memória de infância é muito relevante, uma vez que é de mão dada com o Menino Jesus que Caeiro se relaciona com o que o rodeia: “a Criança Nova que habita onde vivo / dá-me uma mão a mim / e outra a tudo que existe” (AC 40). Logo de seguida, Endymion confessa que, no momento em que a sua amada se apoderou do seu coração, deixou de estimar tanto a Lua como antes, e pede-lhe desculpas por isso: “Pardon me, airy planet, that I prize / one thought beyond thine argent luxuries!” (Keats, 2001: 118). A descoincidência entre a Lua que Endymion amava na infância e aquela a quem ama agora possibilita a conclusão de que o amor de Endymion não foi causado pelo aparecimento de uma amada que até então desconhecia, mas por passar a vê-la de outra maneira, por passar a ver a deusa amada que afinal havia para lá dela.

Se o enamoramento de Caeiro puder ser lido à semelhança do de Endymion, como proponho, é possível formular os três enunciados seguintes: que 1) o estado de enamoramento de Caeiro não é propriamente causado pela amada, mas pelo que quer que tenha feito com que passasse a vê-la de outra maneira; que 2) o Sol (e o Menino Jesus em quem o Sol é figurado), tal como a Lua no poema de Keats, é a amada em potência com a qual Caeiro andou de mão dada na infância, antes de se saber enamorado; e que 3) a Cíntia do poema de Keats corresponde, portanto, a um Cíntio, em Caeiro. O primeiro enunciado já foi tratado anteriormente: é a ausência daquilo que o acompanhava constantemente, e do qual ainda não se sabia enamorado, que torna propícia a acção de imaginá-lo sob a forma de uma amada. O segundo enunciado também não é uma novidade: sendo o Sol (ou o Menino Jesus) aquilo que acompanha Caeiro durante a infância a que corresponde *O Guardador de Rebanhos*, é natural que equivalha à amada em potência cuja actualização se concretiza no momento em que, privado dessa companhia, se põe a imaginá-lo. Ora, o terceiro enunciado decorre dos anteriores: se a amada de Endymion é a deusa Cíntia em quem a Lua, a sua amada em potência, se actualiza a partir do momento em que passa a vê-la de maneira diferente, a amada de Caeiro é o deus em quem o Sol se puder actualizar. E, de facto, Cíntio é um dos epítetos de Apolo³⁶⁹, o deus olímpico que personifica a luz e com o qual geralmente se identifica o Sol.

As qualidades apolíneas de Ricardo Reis, tal como expostas no capítulo 2, fazem do discípulo primogénito de Caeiro o candidato mais óbvio ao lugar dessa amada anónima. Como defendi anteriormente, Caeiro é, a partir d'*O Pastor Amoroso*, a metade passiva de que Reis é a metade activa, a pessoa que, existindo recolhida no interior de Reis, arrasta passivamente a sua existência a imaginar aquilo que há do lado de fora. Tendo em conta que existe agora por detrás do olhar da pessoa que lhe continua a existência exterior, Caeiro pode apenas imaginar a realidade exterior tal como ela é vista por essa pessoa. Se, no centro da realidade exterior a que antes tinha acesso imediato estava o Sol, com o qual de certo modo o olhar do próprio Caeiro coincidia (sendo uma coisa sem qualquer espécie de interioridade, que olhava exclusivamente para fora de si, Caeiro via o que o Sol lhe tornava visível ou o que o Menino Jesus em quem o Sol é figurado no poema VIII lhe apontava), no centro da realidade que agora pode apenas imaginar estará decerto a pessoa cujo interior passou a ocupar, pois é ao olhar dessa pessoa que a realidade exterior permanece acessível.

Enquanto sucedâneo do Sol, a amada de Caeiro só pode ser o lado de fora da pessoa cindida de que Caeiro passa a ser o lado de dentro, ou seja, Ricardo Reis. O desdobramento provisório de que dava conta o poema I d'*O Guardador de Rebanhos*, ao qual aludi atrás, mostrava já Caeiro a ver “um recorte de mim / no cimo d’um outeiro” (AC 30). Propiciado por um momento de menor claridade (o pôr-do-sol ou a passagem de uma nuvem), a visão

³⁶⁹ Além de Calímaco, o epíteto é usado por Virgílio, na égloga VI, e Horácio, na ode I.21.

de tal recorte é um primeiro vislumbre desse lado de fora de si mesmo que haveria de continuar-lhe a existência exterior ao anoitecer e, por conseguinte, um primeiro vislumbre da sua futura amada. A partir do momento em que passa a ter plena consciência de si, o que acontece apenas n’*O Pastor Amoroso*, no qual o desdobramento é definitivo, tal recorte passa a ocupar o centro da sua realidade. Ora, é a presença constante desse recorte no campo de visão de Caeiro que determina a sua condição amorosa. Como afirma no último verso de um dos poemas d’*O Pastor Amoroso* (BNP 67-63r), de modo a justificar a companhia incessante em que consiste o amor, “toda a realidade olha para mim como um girasol com a cara d’ella no meio” (AC 69). A amada cujo rosto passa a estar no centro da realidade de Caeiro é o recorte de si mesmo que, sobrepondo-se à realidade visível por meio de uma manobra imaginativa cujo ímpeto deixa de poder sustentar a partir do momento em que adquire consciência de si, passa a ter diante do olhar a toda a hora. Como justificado no capítulo 6, o lado de fora de Caeiro, no qual consiste afinal esse recorte indeclinável, chama-se Ricardo Reis. O mais tardio dos poemas d’*O Pastor Amoroso* (BNP 67-67r)³⁷⁰, datado de 23 de Julho de 1930, parece especificamente composto para mostrar as diferenças epistemológicas entre o Caeiro de outrora que, sem o recorte da amada sobreposto à realidade, permanecia insensível ao amor e o Caeiro enamorado de agora. Leia-se a primeira estrofe desse poema:

Agora que sinto amor
Tenho interesse no que cheira.
Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro.
Agora sinto o perfume das flores como se visse uma coisa nova.
Sei bem que ellas cheiravam, como sei que existia.
São coisas que se sabem por maneira.
Mas agora sei com a respiração da parte de traz da cabeça.
Hoje as flores sabem-me bem num paladar que se cheira.
Hoje ás vezes acordo e cheiro antes de ver. (AC 70)

Depois de revelar que o amor lhe despertou o interesse pelos perfumes, e de sugerir que as sensações olfactivas substituem agora as sensações visuais, Caeiro explica que, apesar de sempre ter sabido que as coisas têm perfume, não o sabia por observação. Com efeito, o que Caeiro está a tentar dizer, no quinto e no sexto verso, é que há uma série de coisas que, antes de adquirir consciência de si, podia saber apenas por inferência. É o caso da sua própria existência, que podia apenas inferir a partir da fronteira que estabelecia com o mundo exterior, e é o caso dos atributos das coisas, como sejam os perfumes. Como

³⁷⁰ Os editores da obra de Caeiro têm decidido separar o conteúdo do dactiloscrito em dois poemas distintos. Por razões que me parecem acertadas (AC 255-262), Ivo Castro considera que as duas cores em que esse conteúdo foi dactilografado não justificam essa decisão editorial, o que faz com que o publique como sendo um só poema (o ciclo, na sua edição, teria assim apenas sete poemas).

explicado aquando da análise do poema XL d’*O Guardador de Rebanhos*, no qual é dito, muito concretamente, que “as flores não teem perfume” e que “o perfume é que tem perfume no perfume da flor” (AC 60), o objectivismo absoluto de Caeiro leva a não estabelecer qualquer relação entre uma substância e os seus atributos. Apesar de o saber estritamente sensorial de que se faz valer o force a tratar o perfume como uma substância individual e não como um atributo, Caeiro sabe – e sabe-o, desta feita, por inferência – que existe uma relação entre esse perfume e a flor na qual parece inerir. É por isso que declara, agora de novo no poema d’*O Pastor Amoroso*, que sempre soubera “que ellas [as flores] cheiravam” (AC 70). Uma diferença importante entre *O Guardador de Rebanhos* e *O Pastor Amoroso* reside, pois, na epistemologia que vigora em cada um dos ciclos: aquilo que Caeiro podia apenas inferir, n’*O Guardador de Rebanhos*, passa a poder ser sabido de modo imediato.

Pelo que é dito nesta estrofe, é possível concluir que Caeiro já não faz depender a realidade das coisas apenas dos estímulos visuais. Como o diz no oitavo verso, fazendo uso de uma sinestesia que o poeta d’*O Guardador de Rebanhos* jamais admitiria no seu repertório, “hoje as flores sabem-me bem num paladar que se cheira”. Ou, como o diz no nono verso, abdicando da indiscrição retórica em favor do comedimento que a confiança requer, “hoje ás vezes acordo e cheiro antes de ver” (AC 70). Remetido à escuridão nocturna e voltando o olhar para dentro de si mesmo, Caeiro não só passa a poder conhecer-se de modo imediato como, desenvolvendo os outros sentidos, passa a poder determinar a realidade das coisas através de impressões sensoriais diversas. Aquilo que antes podia saber apenas por inferência (de acordo com o sexto verso, aquilo que sabia “por maneira”), passa então a poder ser sabido sensorialmente³⁷¹.

Ora, isso não seria possível sem que os dados da imaginação, os quais dispensava liminarmente antes, passassem a contar como critérios de verdade. Ao conferir à imaginação o estatuto sensorial que sempre lhe recusara, Caeiro passa a aceitar a imediatez de quaisquer associações imaginativas. É isso que faz com que a realidade das coisas possa agora ser determinada pela mera percepção de um dos seus atributos, como seja o perfume de uma flor: a partir do momento em que aquilo que permite ligar esse perfume à flor na qual inere (a associação imaginativa entre uma coisa e outra) adquire uma função sensorial, a relação entre o perfume e a flor passa a ser percebida de modo imediato. A “respiração da parte de traz da cabeça” através da qual Caeiro sabe agora o que antes sabia apenas por inferência

³⁷¹ Que as duas epistemologias em confronto, no sexto e no sétimo verso do poema, sejam tal como as estou a explicar é algo que a versão original desses versos deixava, desde logo, muito claro: “Mas agora sei com os sentidos. / Antigamente sabia com a intelligencia, que é sempre dos outros” (AC 261). Saber “por maneira”, “por fora” (originalmente, o sexto verso, escrito à margem, era “são coisas que se sabem por fóra”) ou “com a intelligencia” equivale a um saber de tipo inferencial. Saber “com os sentidos” ou, de um modo menos claro, “com a respiração da parte de traz da cabeça” equivale a um saber de tipo sensorial. Estes dois géneros de saberes parecem equivaler, de resto, à famosa distinção proposta por Bertrand Russell entre *knowledge by description* e *knowledge by acquaintance* (Russell, 2009: 32-40)

corresponde, na verdade, à faculdade da imaginação, e é essa faculdade que lhe torna possível a criação de uma amada. Sem a companhia real de uma amada em potência, seja ela a sua visão nítida, seja ela o Sol que lhe permite, seja ainda o Menino Jesus, cujo dedo apontado, como referido, é a direcção do seu olhar, resta a Caeiro, n’*O Pastor Amoroso*, a companhia imaginada dessa mesma amada. A segunda estrofe deste poema parece extremar, aliás, a dicotomia entre ver e imaginar:

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.
Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava.
Tenho alegria e pena porque perco o que sonho
E posso estar na realidade onde está o que sonho.
Não sei o que hei de fazer das minhas sensações,
Não sei o que hei de ser sósinho.
Quero que ella me diga qualquer coisa para eu acordar de novo. (AC 70-71)

Caeiro acorda todos os dias “com alegria e pena”, como o revela, porque, não obstante poder “estar na realidade onde está o que sonho”, o que é decerto motivo de alegria, acordar implica necessariamente a tristeza de “[perder] o que sonho”. Se aceitarmos que *O Guardador de Rebanhos* é o caminho que Caeiro percorre na companhia da sua amada em potência durante o dia e *O Pastor Amoroso* a actualização desse amor durante o sono, como tenho estado a propor, a amada de Caeiro só existe propriamente em sonho. Ao acordar, Caeiro passa a estar, de facto, na realidade onde está o Sol, que é aquilo com que sonha, mas deixa de estar na realidade onde está a sua amada, que é esse Sol sob a forma amorosa com que é sonhado. Mas em qual das duas realidades é que Caeiro se encontra quando fica sem saber o que fazer “das [suas] sensações” e o que há-de “ser sósinho”, como o confia no quinto e no sexto verso? Por um lado, esta desorientação parece essencialmente um fenómeno nocturno. Tendo em conta que, no último verso, Caeiro aguarda que uma palavra da amada o acorde, pareceria razoável assumir que o estado de solidão com o qual tem dificuldade em lidar se associasse à realidade do sonho. Por outro lado, se “antigamente acordava sem sensação nenhuma”, as sensações com as quais não sabe o que fazer são justamente a “alegria e pena” com que acorda agora. De certo modo, a desorientação a que Caeiro alude parece advir da coexistência destas duas sensações contraditórias e, por conseguinte, ser um fenómeno diurno.

Ainda que a ambiguidade seja difícil de resolver, inclino-me para a segunda hipótese, pois ficar “sósinho” parece ser, acima de tudo, o resultado de ter sensações com as quais não sabe o que fazer. Essa ideia é reformulada, aliás, em dois versos escritos à mão abaixo do poema dactilografado (BNP 67-67r): “Quem ama é diferente de quem é, / é a mesma pessoa sem ninguém” (AC 257). Agora que ama, Caeiro é diferente da pessoa que era. Não o é,

contudo, apenas por ser essa pessoa mais o amor que não tinha. Aquilo que definia a pessoa que era, a companhia constante de uma amada em potência, de uma amada da qual, portanto, não tinha consciência, dependia de ser uma pessoa, como o revela neste poema, que “acordava sem sensação nenhuma” (AC 70). A partir do momento em que passa a acordar com “alegria e pena”, deixa de poder usufruir de uma companhia que só lhe era concedida na medida em que não tinha consciência disso. É isso que justifica que Caeiro seja agora “a mesma pessoa sem ninguém” e, no limite, que só possa estar com a amada enquanto sonha com ela. Deste ponto de vista, a solidão de que se queixa manifesta-se quando está acordado.

Ao contrário do que possa parecer, não creio que a ideia de que Caeiro é agora uma pessoa “sem ninguém” e que não sabe o que há-de “ser sósinho”, tal como formulada neste poema, contradiga aquilo que é dito no terceiro verso de um dos poemas de 10 de Julho de 1930 a que já me reportei (BNP 67-63r), a saber, que Caeiro “já não [pode] andar só” (AC 69). Como explicado anteriormente, a companhia a que Caeiro se reporta nesse poema, muito concretamente ao afirmar que “o amor é uma companhia” e que, por isso, “já não [sabe] andar só pelos caminhos”, é a companhia que a amada lhe faz em pensamento. Isso é especialmente evidente no sexto verso, quando declara que “mesmo a ausencia d’ella é uma coisa que está commigo”. Nesse poema (BNP 67-63r), Caeiro pode dizer que não está só porque, não lhe interessando a diferença entre aquilo que deveras vê e aquilo em que pensa, pensar na amada é um modo de se fazer acompanhar por ela. Uma vez que as distinções epistemológicas apresentadas no poema agora em análise (BNP 67-67r) dependem da diferença entre ver e pensar (ou imaginar), Caeiro já não pode dizer o mesmo. Ainda que possa imaginar a amada diante de si sempre que tem os olhos abertos, não pode realmente vê-la senão quando sonha; não obstante a companhia artificial que garante em imaginação ou em sonho, já não pode usufruir da sua companhia real. É por isso que, estando acordado, se sente “sósinho” (AC 71) e não sabe o que fazer com isso.

Sem aquela parte de si que o fazia olhar só para fora de si, Caeiro nota-lhe a ausência, olha para dentro de si, reconhece-a lá dentro e passa a ser em simultâneo um recorte de quem era e aquele que vê esse recorte. É verdade que, num fragmento pertencente aos *Poemas Inconjuntos* (BNP 68-4r), Caeiro parece recusar a digressão visual que culmina com esta cisão: “não sei o que é conhecer-me. Não vejo para dentro. / Não acredito que eu exista por detraz de mim” (AC 106). Os *Poemas Inconjuntos* são, quando muito, uma tentativa frustrada de convalescença durante a qual Caeiro procura regressar, para usar palavras de Ricardo Reis, à “serenidade suprema” e à “visão de deus” (PR 155) que o definiam em *O Guardador de Rebanhos*. Tal regresso, porém, já não lhe é permitido. Como explicado por Reis no mesmo texto (BNP 21-95r), “a viciação mental produzida por esse episódio amoroso, que, sobre ter sido estéril, foi perturbador, e cujos detalhes desconheço e desejo não

conhecer, prosseguiu no espírito do poeta” (PR 154-155). Mesmo aceitando que Caeiro não vê “para dentro”, como o próprio assevera, ter sido forçado a fazê-lo, pelo menos por uma vez, modificou-o decisivamente. O próprio Reis parece confirmá-lo, ainda no mesmo texto, ao perguntar com indiscrição: “como não há-de um amoroso olhar para dentro de si?” (PR154)

Ao olhar para dentro de si, Caeiro começa por ver um recorte de quem é. Não se reconhecendo de imediato nesse recorte, desenvolve sentimentos amorosos por ele. São esses sentimentos que fazem com que deixe de conseguir falar e passe a escutar a sua voz como se não fosse sua: “Eu não sei fallar porque estou a sentir. / Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa, / e a minha voz falla d’ella como se ella é que fallasse” (AC 69). Os seis versos finais do poema d’*O Pastor Amoroso* (BNP 68-14) a que estes três pertencem mostram Caeiro a desdobrar-se lentamente numa segunda pessoa. Logo depois, são o seu cabelo e a sua boca que lhe parecem inerir na pessoa cuja fisionomia vai sendo forjada em torno daquela voz cuja exterioridade começa por pressentir. De acordo com os três versos finais, tal voz tem então “o cabelo de um louro amarelo de trigo ao sol claro, / e a bocca quando falla diz cousas que não ha nas palavras. / Sorri, e os dentes são limpos como pedras do rio” (AC 69). Que a pessoa duplicada a que Caeiro assim dá existência equivale à sua amada é algo que se pode inferir pelo facto de Caeiro, alguns versos antes, se referir justamente ao cabelo e à boca da amada para lhe elogiar a beleza: “Ella continúa tam bonita de cabelo e bocca como de antes, / e eu continuo como era de antes, sósinho no campo” (AC 68).

É por não se aperceber de imediato de que a sua amada é ele próprio que Caeiro não se apercebe logo que “ninguém o tinha amado, afinal”, como o revela, em terceira pessoa, naquele que seria o último poema do ciclo (BNP 67-64r). Quando o reconhece, porém, Caeiro parece reconhecer também, o que talvez seja mais surpreendente, que não houve sequer amada a quem pudesse ter amado: “o pastor amoroso perdeu o cajado, / e as ovelhas tresmalharam-se pela encosta, / e, de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar. / Ninguém lhe appareceu ou desapareceu... Nunca mais encontrou o cajado” (AC 70). Neste poema final, Caeiro não só parece admitir que nunca mais voltaria a ser quem antes fora (um pastor com cajado) como que a amada em quem tanto pensara, e por causa da qual se esquecera de tocar a flauta, afinal nem existira. Se admitirmos que o esforço de pensar na amada suscitara a expectativa do seu aparecimento, a revelação de que “ninguém lhe appareceu” é talvez uma expressão de decepção, o que, aliás, é condizente com a percepção de que “ninguém o tinha amado, afinal”. Se o facto de ninguém lhe ter aparecido pode assim explicar-se pela decepção amorosa, o facto de ninguém ter desaparecido carece de explicação. Além da decepção de Caeiro, creio que o verso denota igualmente, portanto, a compreensão definitiva do que lhe acontecera: a amada não apareceu nem desapareceu

porque, sendo uma abstracção do Sol, não só não lhe podia aparecer senão em imaginação (sob a forma abstracta da amada) como, por outro lado, sempre estivera presente (sob a forma concreta do Sol)³⁷².

A 2 de Dezembro de 1913, poucos meses antes da concepção de Caeiro, Pessoa escreveu ortonimamente um longo poema (dezanove sextilhas) que constitui uma glosa perfeita do episódio amoroso do mestre (BNP 57-50 a 51). Logo na primeira estrofe, a incompatibilidade entre ter a amada consigo de maneira a amá-la e ter conhecimento dela, tal como acontece no caso de Caeiro, é evidente: “Amei-te e por te amar / só a ti eu não via... / Eras o céu e o mar, / eras a noite e o dia... / Só quando te perdi / é que eu te conheci...” (O-I 196). Antes de conhecê-la, o poeta via-a diante de si sem perceber que a via, e amava-a, por conseguinte, sem saber que a amava. Tornando-se consciente ao poeta, a amada perde a indistinção que a definia e adquire características concretas, como sejam o tamanho: “Quando te tinha diante / do meu olhar submerso / não eras minha amante... / Eras o Universo... / Agora que te não tenho, / és só do teu tamanho” (O-I 196). Antes de conhecê-la, o poeta não a via (não a via conscientemente) porque, apesar de presente em si, ela existia de tal modo distante na sua alma e tão calmamente que ele não a julgava alheia. É isso que se percebe pelo que é dito na terceira estrofe, na qual a relação entre o poeta e a amada se torna notoriamente idêntica à relação entre Caeiro e o Menino Jesus no poema VIII d’*O Guardador de Rebanhos*: “Estavas-me longe na alma, / por isso eu não te via... / Presença em mim tão calma, / que eu a não sentia. / Só quando meu ser te perdeu / vi que não eras eu” (O-I 196). Ao perdê-la, o poeta passa a vê-la porque, justamente, passa a ver que ela é uma coisa diferente da coisa que ele próprio é. À luz do quinto corolário epistemológico de Caeiro, tal como definido no capítulo 5, a realidade das coisas depende da fronteira que estabelecem connosco, ou seja, de serem uma coisa diferente da coisa que somos. Como Caeiro diz a Campos, “Tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe” (NR 94). Como se percebe pelos últimos dois versos desta terceira estrofe, é no momento em que a fronteira entre o poeta e a amada se torna discernível que ela se lhe torna visível e, como consequência, que ele a perde.

À luz da quarta estrofe, essa amada coincidia com aquilo que, não sendo ainda a alma do poeta, lhe ocupava o lugar: “Não sei o que eras. Creio / que o meu modo de olhar, / meu sentir meu anseio / meu jeito de pensar... / Eras minha alma, fora / do Lugar e da Hora...” (O-I 197). Uma alma “fora / do Lugar e da Hora” é uma alma que não ocupa o espaço que lhe pertence no tempo em que o deve ocupar ou, por outras palavras, uma alma em potência. De

³⁷² Num poema datado de 7 de Novembro de 1915, pertencente aos *Poemas Inconjuntos* (BNP 67-51; ATH 202-203), Caeiro parece, aliás, reconhecer a impossibilidade do seu projecto amoroso e a absoluta fatalidade do seu fracasso: “Uma vez amei, julguei que me amaria, / mas não fui amado. / Não fui amado pela unica razão que é razão, / porque não fui amado” (AC 82). De resto, fora igualmente pela fatalidade que o explicara num dos poemas d’*O Pastor Amoroso* (BNP 68-14): “Amei, e não fui amado, o que só vi no fim, / porque não se é amado como se nasce mas como acontece” (AC 68)

novo, as semelhanças entre a descrição do Menino Jesus no poema VIII e a descrição de uma amada que coincidia com o antigo modo de olhar, de sentir e pensar do poeta, são inescapáveis. O poema reproduz, aliás, o mesmo género de implicações que a passagem do dia à noite, e da inconsciência à consciência, produzem em Caeiro: se a companhia de que usufruía antes advinha de não ver a amada, passar a vê-la implica perdê-la. É isso, em parte, que é lamentado na quinta estrofe: “Hoje eu busco-te e choro / por te poder achar / nem sequer te memoro / como te tive a amar... / nem foste um sonho meu... Porque te choro eu?” (O-I 197) Se ter consciência da amada o dispõe a buscá-la e a poder achá-la quando a busca, também lhe torna inacessível a inconsciência com que antes a amava. A pergunta com que a estrofe termina é respondida, em parte, nos primeiros versos dela e, em parte, pelo que é dito na sexta estrofe: “Não sei... Perdi-te, e és hoje / real no mundo real... / Como a hora que foge, / foges e tudo é igual / a si próprio e é tão triste / o que vejo que existe” (O-I 197). O que é doloroso, portanto, é que a sua amada e ele sejam agora duas criaturas diferentes, que ela tenha existência própria e, podendo ser vista por ele e mantendo-se destacada da pessoa que ele é, lhe fuja constantemente, que ela seja “real no mundo real” e, portanto, igual a todas as outras coisas reais que, podendo vê-las, não são a coisa que ele é. A decepção amorosa de Caeiro não é motivada por razões diferentes.

A partir da décima estrofe, o poeta indagará acerca da unidade que os dois formavam, e que se perdeu quando a amada lhe passou a ser visível (“E hoje pergunto em mim / quem foi que amei (...) // Que foi real em nós? / Que houve em nós de sonho? / De que Nós fomos de que voz / o duplo eco risonho / que unidade tivemos? / O que foi que perdemos?”), assim como indagará posteriormente acerca da própria perda, e concluirá com uma tese ontológica à qual importa aludir: “Ser é ser nosso véu / amar é encobri-lo, / hoje que te deixei / é que sei que te amei...” (O-I 199). De acordo com esta tese, a nossa essência (ou o nosso ser) é, por definição, uma coisa que possuímos (ou amamos) enquanto a não vemos e que deixamos de possuir assim que passamos a vê-la. Na passagem do dia d’O *Guardador de Rebanhos* à noite d’O *Pastor Amoroso*, Caeiro deixa de possuir essa essência, a qual lhe era contígua (o Sol de que não tinha consciência), no momento em que, sentindo-lhe a ausência, é forçado a assumir a posição essencial antes ocupada por ela de modo a dar criação a um sucedâneo dela (a amada) que pudesse contemplar. Ao assumir essa posição, passa a vê-la alheia a si, e apercebe-se do amor antigo que os unia³⁷³.

Caeiro é como é, nos *Poemas Inconjuntos*, precisamente por ter compreendido de modo definitivo, no final d’O *Pastor Amoroso*, que a sua amada não era senão uma

³⁷³ A relação entre a inconsciência antiga e a união amorosa entre o poeta e a sua essência parece ser, aliás, o tópico de um poema precoce datado de Julho de 1909 (BNP 35-1r): “Antes que o Tempo fosse / de dentro d’alma reinei / numa vida antiga e doce. / Antes que o Tempo fosse / vivi sem dor e amei. // Não sei a que forma vaga / preendi esse meu amor / sei que inda me embriaga / remota imagem e vaga / que vive na minha dor” (O-I 52)

abstracção daquela parte de si próprio que coincidia com o Sol. Se a saúde que possui em *O Guardador de Rebanhos* é indissociável da companhia natural e imperceptível de si próprio, e se o estado de enamoramento que o caracteriza n’*O Pastor Amoroso* termina no momento em que se desengana e compreende que a sua amada era afinal essa companhia de si próprio que ele sempre fora, a doença que o afecta nos *Poemas Inconjuntos* é o resultado de já não poder existir sem a perfeita noção dessa companhia. Ao desenganar-se, Caeiro readquire a lucidez antiga, mas deixa de ter a unidade que advinha de não ter consciência de si. Em *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro e a sua alma são um só. É por isso que o recorte de si mesmo que vislumbra no poema I d’*O Guardador de Rebanhos*, num momento de claridade reduzida, não se destaca definitivamente. Apesar de confirmar, nesse poema, a visão de “um recorte de mim / no cimo d’um outeiro, / olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéas / ou olhando para as minhas idéas e vendo o meu rebanho” (AC 30), Caeiro só parece conferir existência a esse pastor recortado no momento em que, já n’*O Pastor Amoroso*, intui o alheamento da sua voz, do seu cabelo e da sua boca. O produto final deste lento processo de desdobramento é, a meu ver, o “pastor do monte” que Caeiro tem diante de si num dos *Poemas Inconjuntos*, datado de 12 de Abril de 1919 e publicado em 1925 no número 5 da revista *Athena*:

Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas –
Que felicidade é essa que pareces ter – a tua ou a minha?
A paz que sinto quando te vejo, pertence-me, ou pertence-te?
Não, nem a ti nem a mim, pastor.
Pertence só à felicidade e á paz.
Nem tu a tens, porque não sabes que a tens.
Nem eu a tenho, porque sei que a tenho.
Ella é ella só, e cai sobre nós como o sol,
Que te bate nas costas e te aquece, e tu pensas noutra cousa indiferentemente,
E me bate na cara e me offusca, e eu só penso no sol. (ATH 200)³⁷⁴

Mesmo que desconfiemos da hipótese de este “pastor do monte” ser o recorte de si mesmo que Caeiro vê “no cimo d’um outeiro” no poema I d’*O Guardador de Rebanhos*, a cena bucólica apresenta uma distinção exacta entre o que Caeiro passou a ser e o que era

³⁷⁴ Transcrevo o poema tal como publicado no número 5 da revista *Athena*, e não como o transcreve Ivo Castro. Em questão está o último verso, que passa para a versão da *Athena* tal como fora redigido originalmente (BNP 67-50v). É assim também, de resto, que decidem publicá-lo quer Teresa Sobral Cunha (AC++ 118), quer Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (AC+ 153). Assumindo como critério a última lição do autor, Ivo Castro transcreve o verso de acordo com a pequena emenda manuscrita no exemplar da revista na biblioteca particular de Pessoa (CFP 0-28 MN: 200): “E me bate na cara e me offusca, e eu nem penso no sol” (AC 78). Uma vez que esta alteração ao verso é incompatível com o argumento que defendo de seguida, o qual requer que Caeiro fique a pensar no sol, opto por transcrevê-lo tal como foi concebido originalmente e tal como foi depois publicado.

antes. Tendo diante de si uma pessoa na qual julga reconhecer a felicidade e a paz, Caeiro procura perceber se essas características pertencem à pessoa em quem parecem inerir ou se, pelo contrário, é ele que a investe de tais características. A resposta é enfática: não pertencem a nenhum dos dois. Não pertencem ao “pastor do monte” porque, não se sabendo feliz e em paz, a felicidade e a paz são coisas externas, como o sol, cuja existência o não apoquentam; e não pertencem a Caeiro porque, tendo consciência delas, não pode ser feliz nem estar em paz. Tal como o pastor recortado do poema I d’*O Guardador de Rebanhos*, o qual “[sorri] vagamente como quem não compreende o que se diz / e quer fingir que compreende” (AC 30), a ingenuidade e a inconsciência ficam com a figura vista deste “pastor do monte” (AC 78), não com aquele que a vê. E assim é porque tudo é exterior a esta figura. Ao contrário do que acontece a esta figura vista, sobre quem o sol (e todas as outras coisas) cai, batendo nas costas e aquecendo, sem que lhe motive um pensamento, Caeiro leva agora com o sol na cara, o que o deixa ofuscado e o obriga a pensar unicamente nesse sol.

Por tudo o que fui dizendo, o exemplo do sol é, aliás, muito suspeito. Antes de passar a ser o poeta que agora é, o qual não consegue pensar senão no sol, Caeiro era precisamente um “pastor do monte” para o qual o sol não constituía um incômodo. Quando não tinha consciência dele, o Sol iluminava a realidade exterior sem nunca o ofuscar e, por conseguinte, sem nunca o forçar a pensar nele. Ao ficar sem aquilo que dava existência à realidade exterior, com a chegada da noite, Caeiro não só fica sem uma coisa que, até então, precisamente por não ter consciência da exterioridade dela, não era senão o que ele próprio era, como é forçado a assumir o papel de criador que antes pertencia a essa coisa com a qual coincidia. Sentindo a falta daquilo a que, sem pudor, poderíamos chamar a sua alma ignota (é o que o Menino Jesus do poema VIII é)³⁷⁵, Caeiro transforma-se, pois, na alma de si mesmo e enamora-se do corpo do qual automaticamente se destaca. Ao perceber que essa

³⁷⁵ Ainda que não me pareça coerente afirmar que a amada de Caeiro é a sua alma (dado que estou a defender que ela é antes o lado de fora de que Caeiro é o lado de dentro, e não o contrário), é a perda dessa alma antiga, da qual não tinha a noção por lhe ser absolutamente contígua, que motiva a sua condição amorosa. É, aliás, possível argumentar que é isso que Campos insinua quando afirma, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-16), que os poemas d’*O Pastor Amoroso* “são dos grandes poemas de amor do mundo, porque são poemas de amor por serem de amor, e não por serem poemas”, e que, portanto, “o poeta amou porque amou, e não porque ha amor” (NR 109). Ao defender a sinceridade do acontecimento que motivou o episódio, Campos estabelece indirectamente uma distinção entre os poemas de amor de Caeiro e os sonetos de Camões, sobre os quais expressa uma opinião depreciativa no final da “Nota ao Acaso” publicada no número 3 da revista *Sudoeste*, em 1935. De modo a justificar o pronunciamento com que termina essa nota, o de que “o meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo”, Campos declara que os poetas inferiores sentem “sempre por caderno de encargos”. Entre eles, encontra-se Camões: “Chora Camões a perda da alma sua gentil; e afinal quem chora é Petrarca. Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma fôrma nova, palavras novas – tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas”. Ora, não creio que seja accidental que o exemplo escolhido para mostrar de que modo os poetas inferiores “atiram com o que sentem para o verso” sem verificarem “que o não sentiram” (PAdC 242-243) seja um soneto em que Camões alegadamente chora “a perda da alma sua gentil”. Se lermos os dois textos lado a lado (esta “Nota ao Acaso” e o apontamento em que fala do episódio amoroso de Caeiro), o que Campos está a divulgar é que, ao contrário do que acontece no soneto de Camões, no qual “afinal quem chora é Petrarca”, Caeiro chora, de facto, a perda da sua alma gentil.

amada é ele próprio, ou o lado de fora daquilo que ele próprio agora é o lado de dentro, apercebe-se do engano e passa a reconhecer a sua própria interioridade. É por isso, no fundo, que o Sol que antes coincidia com a sua própria visão e, portanto, lhe era contíguo é agora um objecto exterior capaz de ofuscá-lo. A imperfeição da criatura em que se tornou, na qual a alma não coincide com o corpo, é sublinhada, por contraste, na descrição da alma perfeita que Caeiro apresenta no final de um poema datado do mesmo dia 12 de Abril de 1919 que o poema anterior (BNP 68-12), e cujo *incipit* é justamente um louvor da luz solar: “Ah, querem uma luz melhor que a do sol!” (AC 98). Leiam-se os últimos seis versos do poema:

E como a alma é aquilo que não aparece,
A alma mais perfeita é aquela que não aparece nunca –
A alma que está feita com o corpo
O absoluto corpo das cousas,
A existencia absolutamente real sem sombras nem nuvens,
A coincidência absoluta e inteira de uma cousa consigo mesma. (AC 98)

Em *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro é, de facto, essa “coincidência absoluta e inteira de uma cousa consigo mesma”, na qual a alma “não aparece nunca” por estar “feita com o corpo”. Quando essa alma lhe aparece, imaginada sob a forma de uma amada depois de lhe sentir a ausência, essa “coincidência absoluta” deixa de existir, e Caeiro destaca-se de si mesmo. E, quando compreende que essa amada imaginada não é senão um sucedâneo de si mesmo, involuntariamente criado por si para compensar a ausência da amada, passa a ser ele próprio a alma à qual corresponde um corpo que lhe é agora alheio e exterior. Eis Alberto Caeiro, por fim, do lado de dentro de Ricardo Reis.

V. Eros e Psique

Se aceitarmos que essa “coincidência absoluta” (AC 98), e a imediatez da inspiração poética que ela justifica, é perturbada pelo episódio amoroso de que dá conta *O Pastor Amoroso*, não é absurdo descrever a amada anónima de Caeiro como um “interruptor incógnito” que surgiu “a estorvar uma comunicação entre o abismo e a vida” (CEAE 491). Tal descrição surge em “O Homem de Porlock”, um texto publicado na revista *Fradique*, a 15 de Fevereiro de 1934, e é obviamente referente ao homem que veio interromper Coleridge, de acordo com o célebre relato da composição de “Kubla Khan” (tendo sido interrompido por um visitante de uma aldeia vizinha, Porlock, quando passava para o papel o poema que compusera enquanto dormia, Coleridge não se lembrava já senão do final do poema). A equivalência entre a perturbação que a amada de Caeiro provocou na sensibilidade poética do mestre e a interrupção provocada pelo visitante de Porlock não é, de todo, descabida, pois

“o caso de Coleridge”, na opinião de Pessoa, estava destinado “a formar uma alegoria vívida” daquilo “que com todos nós se passa, quando neste mundo tentamos, por meio da sensibilidade com que se faz arte, comunicar, falsos pontífices, com o Outro Mundo de nós mesmos” (CEAE 491). Ao aproveitar esse relato, Pessoa está sobretudo interessado, na verdade, em diagnosticar um mal geral da espécie. Veja-se como prossegue:

É que todos nós, ainda que despertos quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguém nos visite, chega-nos, de dentro, o ‘Homem de Porlock’, o interruptor imprevisto. Tudo quanto verdadeiramente pensamos ou sentimos, tudo quanto verdadeiramente somos, sofre (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos) a interrupção fatal daquele visitante que também somos, daquela pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios – a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser. (CEAE 491-492)

Segundo Pessoa, há um desfasamento incorrigível entre a nossa essência e a expressão disso, entre a pessoa que verdadeiramente somos e a pessoa que damos a conhecer quando procuramos exprimir a pessoa que somos³⁷⁶. Assim é porque tudo aquilo que aprendemos, julgamos que somos e desejaríamos ser contribui fatalmente para a expressão dessa essência. No momento em que procuramos exprimir-nos, a pessoa que somos é então fatalmente interrompida por um “visitante que também somos”, por essa “soma viva” de conhecimentos, convicções e desejos que, não pertencendo propriamente à pessoa que somos, é como que uma “pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios”. A diferença entre a pessoa que verdadeiramente somos e a pessoa que damos a conhecer quando nos exprimimos justifica-se, pois, pela visita inesperada dessa terceira pessoa e pela interrupção que provoca. No fundo – parece ser esse o corolário desta teoria da arte – somos sempre três pessoas distintas, quando nos procuramos exprimir: por uma fatalidade da nossa condição humana, somos sempre a pessoa que verdadeiramente

³⁷⁶ A existência de um abismo entre a pessoa que é e a pessoa que se dá a conhecer, ou entre quem é e a consciência que tem, como nos dois primeiros versos de um poema em inglês, datado de 23 de Dezembro de 1914, justamente intitulado “The Abyss” (“Between me and my consciousness / is an abyss” [PI-III 77]), é defendida por Pessoa em muitos lugares da sua obra. Um bom exemplo é o soneto I dos 35 *Sonnets*: “Wether we write or speak or are but seen / we are ever unapparent. What we are / cannot be transfused into word or mien. / Our soul from us is infinitely far. / However much we give our thoughts the will / to make our soul with arts of self-show stored, / our hearts are incommunicable still. / In what we show ourselves we are ignored. / The abyss from soul to soul cannot be bridged / by any skill of thought or trick for seeing.” (PI-I 67). É, de resto, esse abismo que separa a criança que brincava e a criança a quem tiraram os brinquedos, tal como argumentado no início do capítulo 7, e que justifica a tese de que a iniciativa artística não é senão “adultismo pra brinquedos” (AdC+ 179).

somos, a pessoa que nos interrompe e a pessoa que, fruto dessa interrupção, é dada a conhecer aos outros³⁷⁷.

Tanto a totalidade da obra de Caeiro (adentro da qual os três momentos que lhe estipulam a evolução correspondem, em rigor, às três pessoas desta cena doméstica) como a própria heteronímia (“mais real na vida” que o próprio Caeiro, Reis é a “pessoa externa” que Caeiro “tem em si” e que vem interrompê-lo, como procurei explicar ao longo da tese) não são senão efabulações da fatalidade diagnosticada por Pessoa neste texto tardio³⁷⁸. Caeiro corresponde, pelo menos em *O Guardador de Rebanhos*, à primeira das três pessoas que, de acordo com a teoria acima elaborada, na verdade todos somos, àquela pessoa cuja essência coincide com a expressão exacta da pessoa que deveras é. Como o diz na segunda estrofe do poema XLVI, todo o seu esforço consiste em encostar essa expressão à essência a exprimir: “Procuo dizer o que sinto / sem pensar em que o sinto. / Procuo encostar as palavras á idéa / e não precisar d’um passaporte / do pensamento para as palavras” (ACGR 82). À semelhança do que acontece com todas as competências que o definem n’*O Guardador de Rebanhos*, a capacidade excepcional de não precisar de um passaporte que lhe permita viajar do pensamento às palavras dura enquanto houver a claridade que lhe permita manter o olhar voltado para fora de si. A partir do momento em que passa a olhar para dentro de si, o que acontece no final d’*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro sofre a interrupção fatal daquele visitante que também é, e deixa de ser capaz de exprimir-se tal qual soía ser até aí. A ênfase dada ao anonimato desse visitante, no parágrafo seguinte de “O Homem de Porlock”, é digna de menção:

Esse visitante – perenemente incógnito porque, sendo nós, não é ‘alguém’; esse interruptor – perenemente anónimo porque, sendo vivo, é ‘impessoal’ –, todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive – são fragmentos do que

³⁷⁷ Estas três pessoas correspondem, de certo modo, aos três seres que Pessoa diz que é, num poema ortónimo de 7 de Fevereiro de 1932 (BNP 61A-2r): “Desde que existo, vivo dividido / entre três seres, em que iguais estou: / o meu ser, o meu ser que tenho sido / e o verdadeiro ser que nunca sou” (O-III 76). Uma vez que o “verdadeiro ser que nunca sou” é sistematicamente interrompido pelo “ser que tenho sido”, que equivale ao conjunto de conhecimentos, convicções e desejos acumulados ao longo da vida, Pessoa é sempre esse ser verdadeiro, que nunca é, esse ser que tem sido, que o impede de ser o que verdadeiramente é, e o ser que resulta dessa interrupção, que é aquele que os outros vêem.

³⁷⁸ Para Mariana Gray de Castro, “o homem de Porlock de Pessoa (...) é múltiplo, e interior” (Castro, 2014: 68), correspondendo, na verdade, ao conjunto dos heterónimos. Para Maria Irene Ramalho Santos, por sua vez, a teoria estética exposta em “O Homem de Porlock” é uma explicação do aparecimento súbito de Caeiro a Pessoa: “o poeta [Pessoa] sonha, acordado, a sua ilusão de identidade, e esta deixa-se interromper pela ficção auto-reflexiva dos heterónimos enquanto *escrita*” (Santos, 2007a: 266). De acordo com o argumento que estou a propor, não é, no entanto, na relação entre Pessoa e a heteronímia que deve procurar-se o sentido dessa alegoria, mas na relação entre cada um dos heterónimos.

não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma.
(CEAE 492)

Apesar de ser o que nós somos e de ter a vida que nós temos, tal visitante não é a mesma pessoa que somos, não possui a nossa identidade e, por conseguinte, não usa o nosso nome. Não é surpreendente, portanto, que a amada de Caeiro, a qual estou a fazer coincidir com o visitante “perenemente incógnito” e “perenemente anónimo” deste texto, nunca se liberte do anonimato que a caracteriza³⁷⁹. Sendo o próprio Caeiro, ou uma parte dele, a amada de Caeiro não é alguém em concreto; como o “interruptor imprevisto” deste texto, é uma abstracção da pessoa externa que Caeiro tem em si, não tendo, por isso, direito a nome. Se Caeiro corresponde, n’*O Guardador de Rebanhos*, à pessoa que todos somos antes de, interrompidos por nós próprios, podermos apenas conceber fragmentos do “que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma”, e se a amada anónima de Caeiro corresponde à “soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser”, àquela pessoa “externa que cada um de nós tem em si” e que nos chega de dentro para nos interromper, como estou a sugerir, tal amada é o conceito intelectual que Caeiro, afinal tão susceptível de fraquejar como qualquer um de nós, forma de si próprio.

Logo no primeiro parágrafo de “Ambiente” (texto ao qual aludi no capítulo 6), Álvaro de Campos diz o seguinte: “Pela emoção somos nós; pela inteligência somos alheios. A inteligência dispersa-nos; por isso é através do que nos dispersa que nos sobrevivemos” (CEAE 367). Tais palavras não são senão uma reformulação da teoria proposta por Pessoa em “O Homem de Porlock”, de acordo com a qual somos sempre três pessoas distintas. Assim sendo, somos simultaneamente a pessoa que, pela emoção, propriamente somos, a pessoa alheia que, pela inteligência, nos interrompe e a pessoa dispersa que sobrevive após essa interrupção³⁸⁰. Caeiro corresponde apenas à primeira dessas pessoas. Ao ser interrompido

³⁷⁹ Além da designação meramente pronominal que Caeiro lhe reserva n’*O Pastor Amoroso* (a amada é sempre referida através de pronomes de segunda ou terceira pessoa), não é senão para lhe salientar o anonimato que Álvaro de Campos se refere a ela numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-8r): “Não sei quem foi a mulher que teve o descaramento de ser amada pelo meu mestre Caeiro. Não quero saber, com quanto sou. Fosse quem fosse ou fingisse, desprezo-a do alto de quem sou e em nome do universo das coisas. Que ella fique sempre anonyma, até para si mesma. Que “arre” lhe seja o passaporte e o que faltar lhe ponha o visto. Desxista! Não merece mais que o Disparate! Apague-se á borracha o que se não chegou a ler (NR 111)”. A mesma vontade de condenar a amada de Caeiro ao esquecimento e ao anonimato surge numa versão alternativa da mesma nota, no verso do mesmo manuscrito (BNP 71A-8v): “Não sei quem foi a mulher que Caeiro amou. Nunca tencionei sabel-o, nem com a curiosidade. Há coisas que a alma se recusa a não ignorar. Bem sei que ninguém é obrigado a corresponder ao amor, e que os grandes poetas não teem nada com ser grandes amados. / Mas ha um rancor transcendente/ □. Que ella fique anonyma, até para Deus!” (NR 110-111).

³⁸⁰ A teoria de Pessoa parece ser, aliás, uma aplicação de um conhecido fenómeno óptico: quando um raio solar (aqui representado pela pessoa de Alberto Caeiro) incide sobre uma gota de chuva ou outro meio cujo índice de refração seja distinto do do ar (aqui representado pela pessoa de Ricardo Reis), dá-se uma dispersão cromática. Ainda que seja tentador concluir que o arco-íris, nesta analogia, é

por uma amada, a qual não era senão um conceito intelectual de si próprio, deixa de existir tal como existira até então, e a pessoa dispersa que depois disso sobrevive não é já quem Caeiro antes fora. É esta “interrupção fatal” (CEAE 491) que justifica a necessidade de matar Caeiro poucos meses depois da sua criação. No final de “O Homem de Porlock”, Pessoa parece, aliás, considerar uma vacina contra tal fatalidade: “Pudéssemos nós saber ser crianças, para não ter quem nos visitasse, nem visitantes que nos sentíssemos obrigados a atender!” (CEAE 492). N’*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro sabe ser, de facto, essa criança a quem nada de externo visita. Com o anoitecer, contudo, é visitado por aquela pessoa externa que afinal tinha em si. Depois da interrupção que essa visita protagoniza, a criança a quem ninguém visitava fica definitivamente comprometida, e ficar vivo seria uma contradição³⁸¹.

Uma vez que a vida é só “o lado de fora da morte” (CEAE 367), como Campos defende no terceiro parágrafo de “Ambiente”, a morte implicada na interrupção a que Caeiro não consegue escusar-se faz com que o mestre passe a “pertencer a outrem *de dentro*”. Creio que o segundo parágrafo do texto de Campos, no qual são evidentes as semelhanças com o que é dito por Pessoa acerca do anonimato do visitante que todos temos de receber, em “O Homem de Porlock”, é decisivo para perceber esta estranha forma de morrer:

Um deus, no sentido pagão, isto é, verdadeiro, não é mais que a inteligência que um ente tem de si próprio, pois essa inteligência, que tem de si próprio, é a forma impessoal, e por isso ideal, do que é. Formando de nós um conceito intelectual, formamos um deus de nós próprios. Raros, porém, formam de si próprios um conceito intelectual, porque a inteligência é essencialmente objectiva. Mesmo entre os grandes génios são raros os que existiram para si próprios com plena objectividade. (CEAE 367)

Se a pessoa externa que cada um tem em si e que, por fraqueza própria, é forçado a receber se materializa num visitante que, “sendo vivo, é ‘impessoal’” (CEAE 492), como é dito em “O Homem de Porlock”, tal pessoa equivale à inteligência que cada um tem de si próprio, a qual não é senão a “forma impessoal, e por isso ideal, do que é” (CEAE 367). A forma impessoal em que consiste a inteligência que Caeiro tem de si, devidamente divinizada na figura do Menino Jesus durante o sonho em que consiste o poema VIII, adquire preponderância apenas no final d’*O Guardador de Rebanhos*, altura em que Caeiro fraqueja

representado pela pessoa de Álvaro de Campos, não é do interesse do argumento desta tese demonstrá-lo.

³⁸¹ Quando Álvaro de Campos pergunta ao mestre se preferia a cegueira à castração, numa das *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 11⁴X-1r), o que é outra maneira de perguntar se trocava a visão por que se distinguiu pelos amores que não teve, Caeiro é peremptório: “‘Tudo menos cegar’, gritou Caeiro. (...) Quem me tira os testículos, tira-me só a possibilidade de todas as mulheres; quem me tira os olhos, tira-me a realidade do universo inteiro” (NR 112). O insucesso da aventura amorosa de Caeiro não lhe tirou apenas a possibilidade de estar com a sua amada; uma vez que amar é cegar, como procurei explicar, essa aventura também o cegou. Sem acesso real ao “universo inteiro”, Caeiro está mais perto de morrer.

e forma definitivamente um conceito intelectual de si próprio. Uma vez formado esse conceito, dá-se em Caeiro a “interrupção fatal” (CEAE 491) que não só justifica a morte prematura do mestre como justifica o nascimento da pessoa que lhe continuará a existência exterior. É isso que permite afirmar que o deus que se forma no mesmo instante em que esse conceito intelectual é formado não seja propriamente um deus de Caeiro, mas um deus da pessoa a que passa a pertencer a partir de dentro e que lhe continua a existência exterior. Enquanto abstracção da pessoa externa que Caeiro tinha em si, a sua amada existe no instante disruptivo que vai do aparecimento abstracto de Caeiro a si mesmo à percepção concreta disso, da formação desse conceito intelectual de si, com o qual a abstracção da amada coincide, à concretização dele num deus. *O Pastor Amoroso* não é senão esse instante alargado, o qual termina, como expliquei atrás, no momento em que Caeiro percebe que não houvera afinal quem o amasse.

Num longo texto dactilografado (BNP 21-56r a 60r) com o título “Theoria dos deuses. O que são os deuses”, António Mora começa por defender que “a evolução humana tem sido uma ascensão da capacidade de ter só idéas concretas para a capacidade de ter idéas abstractas” (AM 236). A hipótese explicativa que proporá de seguida é simultaneamente psicológica e sociológica, como faz questão de ressaltar de imediato, e tanto serve para mostrar de que modo essa transição se dá na mente de um indivíduo como serve para mostrar de que modo isso se processou na evolução da espécie humana. Aceitando que, n’*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro é justamente alguém que só tem ideias concretas, e que *O Pastor Amoroso* dá conta do surgimento da ideia abstracta de si que antes não possuía, a explicação de Mora ajudará a perceber de que modo as ideias abstractas lhe nasceram. Ao contrário talvez do que se poderia pensar, a passagem das ideias concretas às ideias abstractas não resulta de um processo de identificação de semelhanças entre particulares. Para Mora, a hipótese de que “o homem, reparando nas semelhanças entre as varias árvores, vá chegando á idéa de arvore”, assim como a hipótese de que “vá obtendo idéas primeiro, por exemplo, do carvalho, depois do abeto, e assim em diante, até, atravez d’essas idéas, pelo mesmo processo, encontrar a idéa abstracta de arvore”, é “ingenua e falsa” porque pressupõe “a já-existencia das idéas abstractas”. A proposta alternativa de Mora consiste essencialmente em mostrar que essa transição se processou gradualmente, mediante a formação de ideias intermédias, nem inteiramente concretas, nem ainda totalmente abstractas. Os deuses são esse “primeiro grau de abstracção” (AM 236), essas ideias intermédias que resultam da cisão inicial de uma ideia concreta em duas ideias concretas:

Vendo a arvore florir, verdecer, dar fructo, murchar nas suas folhas, e perdel-as; depois, reverdecer, dar outra vez flor e fructo, e assim indefinidamente, o homem primitivo, que colhia aliás, nos fructos, um proveito d’essa actividade ou vida da arvore, passou a reparar

nos phenomenos de vida vegetal, no florescer, no fructificar, na primavera e no outomno dos arvoredos. De ahí, logo, um resultado: a scisão da noção concreta de tal arvore em duas cousas – uma, observada como estatica, a arvore propriamente, que permanecia sob a florescencia, a fructificação e a queda das folhas; outra, vista como dinamica, essa florescencia, essa fructificação, essa velhice vegetal. Assim, a noção concreta da arvore, sem deixar de ser concreta, scinde-se em duas noções concretas, e no phenomeno ‘tal arvore’, concreto em absoluto, a propria observação concreta abre brecha, scindindo-o em dois fenómenos concretos, apresentando, á mesma propria observação, os dois visiveis caracteristicos oppostos, de arvore-que-fica, de verdura-que passa. (AM 237)

De acordo com Mora, é a descoincidência entre qualquer coisa que permanece imutável na árvore observada e qualquer coisa que se vai alterando nela com a passagem do tempo que propicia a cisão entre a noção concreta da árvore propriamente dita, que é permanente, e a noção também concreta de, pelo menos, alguns dos seus atributos, os quais são passageiros. É precisamente esta descoincidência que motiva a cisão de Caeiro, tal como argumentado atrás. Apercebendo-se da ausência de uma coisa por contraste com a presença anterior (seja ela o Sol, seja ela o que ele próprio é), Caeiro passa a reparar, como o homem do exemplo a respeito da árvore, naquilo que de transitório acontece a essa coisa (a presença seguida da ausência). Ao fazê-lo, provoca uma cisão entre essa coisa, que permanece estática, e o aspecto dinâmico que lhe reconhece agora. Aplicando a hipótese de Mora ao caso do conceito intelectual que Caeiro forma de si a partir do final d’*O Guardador de Rebanhos*, é plausível assumir que Caeiro começa por cindir a noção concreta de si em duas noções concretas (a noção de si e a noção do que de transitório há em si) e que, portanto, passa a observar dois fenómenos concretos, o Caeiro-que-fica e o Caeiro-que-passa. Veja-se como prossegue António Mora:

Succede, a seguir, que o homem repara que esses phenomenos de vida vegetal se dão em todas as arvores. E, se bem que não possa, no seu estágio de atrazo mental, conceber a idéa de ‘arvore’ abstracta, porque vê sempre tal árvore aqui, com tal aspecto e em tal logar, tal-outra arvore além, com tal-outro aspecto em tal-outro logar, já o mesmo não acontece com os phenomenos de vida vegetal que se dão em ambas arvores: esses phenomenos são dynamicos, porisso chamam a atenção de outra maneira do que os estaticos, e o cérebro primitivo, que não vê semelhança entre arvore e arvore, porque arvore e arvore são cousas paradas e visiveis, permanentes e porassim-dizer immutaveis, não pode fugir em tudo a reparar que ha semelhança entre os phenomenos que se dão em essa árvore e ess’outra, porque a natureza transitória d’esses phenomenos faz atender a elles, a utilidade que a fructificação traz mais chama para eles a atenção, e o geral carácter de extranheza, porque não são cousas quotidianas e habituaes, mas sim periódicas, que esses phenomenos tem chama sobre eles uma atenção curiosa e não casual, e isso

provoca a que se veja a semelhança entre a florescência de uma árvore e a florescência de outra árvore. Logo que esta semelhança é vista, está encontrada uma idéia concreta que serve de aproximação de tal árvore e tal-outra árvore. (AM 237)

De acordo com esta teoria, ver diferentes coisas “paradas e visíveis, permanentes e por assim dizer imutáveis”, da mesma espécie não conduz a reparar nas semelhanças entre essas coisas; notar, porém, a transitoriedade dos fenómenos que acontecem em cada uma dessas coisas, assim como notar a utilidade que, por força dessa transitoriedade, é possível extrair deles, e a estranheza que decorre de serem fenómenos periódicos e não habituais, conduz a reparar na semelhança entre esses fenómenos. Só reparando nas semelhanças entre fenómenos de carácter dinâmico é assim possível deduzir a semelhança entre as coisas em que tais fenómenos se dão e, posteriormente, deduzir a ideia abstracta sob a qual todas as coisas do mesmo género podem ser descritas. Ao reparar nessa semelhança de fenómenos, forma dela quem nela repara uma ideia concreta (por exemplo, a ideia de florescência) que aproxima duas ideias concretas até aí profundamente distintas (a ideia de uma árvore e a ideia de outra árvore): ainda que continuem a ser duas árvores concretas incomparáveis, dá-se nelas o mesmo fenómeno concreto de florescerem. Tal como Mora explica de seguida, a noção concreta de florescência, assim como outras noções concretas do mesmo género dinâmico, difere da noção concreta de árvore por ser, “por assim dizer, dispersa”, por ser “uma cousa que não tem um logar certo, mas sim varios logares – todas as arvores e plantas onde se dá”, e por ser, em suma, a noção “de uma cousa util, ao contrario da de arvore-tal-arvore, como o primitivo a concebe – que não serve para nada” (AM 238).

À luz desta hipótese, parece ser ao reparar nas semelhanças dos fenómenos que se dão em todos os corpos humanos (o simples facto de estarem presentes quando a claridade permite vê-los e de se ausentarem da vista quando escurece) que Caeiro pode deduzir a semelhança entre todos os corpos humanos, incluindo o seu corpo, e, posteriormente, a ideia abstracta do seu corpo (a ideia abstracta de si). Ao reparar que todos os corpos humanos estão presentes quando há claridade e ausentes quando não há, Caeiro forma uma ideia concreta (por exemplo, a ideia de presença) que lhe permite aproximar a ideia concreta do seu corpo, no qual se verifica essa presença, à ideia concreta de outro corpo igualmente presente. À semelhança da noção concreta de florescência e de todas as noções concretas de género dinâmico, a noção concreta de presença difere da noção concreta de corpo por ter vários lugares (todos os corpos em que ocorre) e por ter uma determinada utilidade.

Ora, é o carácter utilitário deste género de noções concretas que lhes confere o estatuto de deuses. Como Mora afirma pouco depois, “o principio das religiões está na divinisação do phenomeno vegetal, e no de outros phenomenos da mesma natureza *util, dinamica*”. Dizendo de outro modo, formar uma ideia concreta de um fenómeno que acontece em várias

coisas das quais se tem uma noção concreta distinta (como seja a ideia concreta de florescência ou a ideia concreta de presença, a qual acontece em várias árvores ou em vários corpos) é formar a ideia concreta de uma coisa útil e, precisamente pela utilidade que tem, a ideia concreta de um deus. É nesse sentido, de resto, que os deuses podem ser descritos como “as idéas humanas em passagem de noções concretas para idéas abstractas” (AM 238), como Mora defende a encerrar o texto.

Para que se compreenda exactamente tal utilidade, é, no entanto, necessário confrontar a teoria dos deuses apresentada por Mora neste texto com o que é dito sobre os deuses num conjunto de três textos de Reis (BNP 21-61; BNP 26-1; BNP 21-116r). No mais importante deles (BNP 21-116r), Reis dá conta de uma conversa que tivera com Alberto Caeiro “há quatro anos quasi” sobre algumas das implicações da obra do mestre e, muito especificamente, sobre a existência dos deuses. Segundo Reis, o objectivismo de Caeiro é de tal modo abstracto que os deuses eram para ele já “uma deformação do paganismo”. Embora reconhecesse que “eles eram feitos à imagem e semelhança das coisas materiais”, Caeiro sabia que “não eram as coisas materiais, e isso lhe bastava para que nada fossem” (PR 134). Ricardo Reis não pensa, porém, do mesmo modo:

As coisas, para mim, têm um outro sentido. Os deuses gregos representam a fixação abstracta do objectivismo concretizador. Nós não podemos viver sem ideias abstractas, porque sem elas não podemos pensar. O que devemos é furtar-nos a atribuir-lhes uma realidade que não derive da matéria de onde as extraímos. Assim acontece aos deuses. As ideias abstractas não têm realidade verdadeira. Têm, porém, uma realidade humana, relativa apenas ao lugar que o animal homem tem na terra. Os deuses pertencem à categoria das abstracções, no que respeita à sua relação com a realidade; mas não pertencem a essa categoria como abstracções, porque o não são. Como as ideias abstractas nos servem para nos conduzirmos entre as coisas, os deuses servem-nos também para nos conduzirmos entre homens. Os deuses são portanto reais e irrealis ao mesmo tempo. São irrealis porque não são realidades mas são reais porque são abstracções concretizadas. Uma abstracção concretizada passa a ser pragmaticamente real; uma abstracção não concretizada não é real mesmo pragmaticamente. (PR 134-135)

Como se percebe, a teoria de Reis não é particularmente distinta da de Mora, para quem os deuses são ideias a meio caminho entre as ideias concretas e as ideias abstractas. Uma vez que “pertencem à categoria das abstracções, no que respeita à sua relação com a realidade; mas não pertencem a essa categoria como abstracções, porque o não são”, os deuses são, como se suporia de quaisquer ideias intermédias, “reais e irrealis ao mesmo tempo”. São irrealis porque, evidentemente, “não são realidades”, e são reais porque “são abstracções concretizadas”. Não obstante partilharem com as ideias abstractas o facto de não

terem uma “realidade verdadeira” mas “uma realidade humana, relativa apenas ao lugar que o animal homem tem na terra” (PR 134), os deuses não são assim ideias abstractas, sem as quais “não podemos viver (...) porque sem elas não podemos pensar” (PR 134). E não o são porque não possuem a mesma utilidade delas, porque não servem, como é dito logo a seguir, “para nos conduzirmos entre as coisas” (aquilo para que servem as ideias abstractas), mas “para nos conduzirmos entre homens” (PR 134). Esta distinção é decisiva: ao contrário da utilidade estritamente prática das ideias abstractas, os deuses são abstracções que possuem uma qualquer utilidade humana.

Importa notar que as três espécies de ideias contempladas quer por Reis, quer por Mora, são o produto das três faculdades do espírito que Reis distingue, adoptando confessadamente a distinção de Bacon, noutra dos textos do conjunto acima referido (BNP 21-61). De acordo com o que é dito nesse texto, “as faculdades de percepção e de reminiscência, por exemplo”, estão directamente envolvidas “no conhecimento da realidade”. Ao contrário destas, as “faculdades do raciocínio” não se envolvem no conhecimento da realidade: “sem andarem envolvidas nesse conhecimento, criam para nós maneiras de o utilizarmos”. Há um terceiro grupo de faculdades, no entanto, que servem meramente “o fim de nos repousarem da realidade”. São elas “as faculdades de ordem imaginativa, que criam outra realidade, que nós sabemos fictícia, mas que deleita por não ser aquela que nos é quotidiana, e por ser uma realidade que é nossa, que nos não é imposta” (PR 130). Veja-se como, logo depois desta distinção, Reis associa cada uma destas faculdades respectivamente às ideias concretas, às ideias abstractas e às ideias intermédias a que os deuses pertencem:

As imagens, as apresentações – toda a espécie de ideias que podemos designar por concretas – formam a substância da primeira sorte de actividade. Estas ideias, mais ou menos – consoante a perfeição e a normalidade aproximativa do cérebro que as recebe – correspondem à realidade verdadeira. A segunda espécie de faculdades, as intelectuais, trabalha com as *ideias abstractas*. Não correspondem estas – pelo que sabemos – a uma realidade qualquer; o género de pensamento, cuja substância elas são, não tem por fim reproduzir a realidade, porém apenas adaptá-la a nós, que somos, por imperfeitos, erróneos. Sem as ideias abstractas não haveria, a bem dizer, a linguagem, sem a qual não comunicaríamos nem seríamos homens. As ideias concretas existem para nos dar a Realidade, as abstractas para nos dar a Utilidade. As ideias, da espécie intermédia, que constituem a matéria da imaginação, nem correspondem a uma realidade, como as ideias concretas, nem, como as abstractas, deixam de corresponder a elas. Nem são como as primeiras, ingenuamente verdadeiras; nem, como as segundas, organicamente falsas, e verdadeiras só em relação a nós, e a serem usadas. Não são reais porque não vêm pelos

sentidos, por onde nos vem a realidade; mas não são irreais, porque a sua natureza é análoga à dos objectos que os sentidos nos dão (...). (PR 131)

Se “as ideias concretas existem para nos dar a Realidade” e “as abstractas para nos dar a Utilidade”, adaptando essa realidade “a nós, que somos, por imperfeitos, erróneos”, as ideias de “espécie intermédia, que constituem a matéria da imaginação”, ideias que não são nem verdadeiras nem falsas, nem reais nem irreais, “servem o fim de agirmos sobre a realidade para melhor nos acomodarmos a ela” (PR 300)³⁸² e para que, assim acomodados a ela, nos possibilitem o repouso. Como se percebe pelo que é dito logo a seguir, cabem naquilo que estas ideias intermédias têm a capacidade de produzir coisas de índole diversa: desde logo, qualquer coisa real inventada pelo homem (aquilo a que Reis chama combinações da realidade³⁸³), como sejam um aparelho ou uma máquina, os quais passam a ser reais quando “a imaginação combina o real para o renovar humanamente”, ou como seja um monte de pedras, cuja realidade advém do “acto símplice de artista” praticado pela criança que, ao amontoá-las, “combina coisas reais na realidade” (PR 132); cabem também, por oposição a actos simples de artista como o dessa criança, actividades artísticas mais complexas³⁸⁴; e cabem ainda, recordando agora aquilo que é dito no primeiro dos três textos de Reis em análise (BNP 21-116r), os próprios deuses.

Ao contrário das ideias abstractas, as quais nos servem para adaptar a realidade à criatura imperfeita que somos, isto é, para traduzir para termos humanos a realidade bruta que recebemos pelos sentidos e a partir dos quais podemos pensá-la³⁸⁵, os deuses não nos são úteis por um critério estritamente prático. A sua utilidade é antes análoga à utilidade da arte e, mais modestamente, de tudo quanto concebamos imaginativamente. Num texto sobre o qual falei no capítulo 4 (BNP 21-66r a 69r), Reis confessa que a leitura de autores pagãos antigos, enquanto paliativo para “as piores maldades do desespero”, não é especialmente

³⁸² Manuela Parreira da Silva opta por transcrever esta frase em nota, dado o sinal de eliminação à margem.

³⁸³ Ou seja, aquilo que Álvaro de Campos, queixando-se do critério com que Caeiro distingue o que é natural do que é artificial numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-36r), descreve como “um producto mediato, apparecido por intermedio da intelligencia humana” (NR 115-116).

³⁸⁴ No mesmo parágrafo com sinal de eliminação a que me referi acima, Reis faz derivar “as artes várias, quer as do artífice, quer as do artista” (PR 300), da finalidade das faculdades imaginativas, a de nos acomodarmos à realidade.

³⁸⁵ António Mora explica a utilidade das ideias abstractas do seguinte modo (BNP 22-67): “As idéas abstractas são apenas elementos de que uma individualidade com um systema nervoso superior carece *para poder viver*. Erigir essas idéas em cousas (como faz Platão) é transformar um elemento pragmático em uma entidade concreta. Á categoria das idéas abstractas pertencem as noções mathematicas, a ‘sciencia-mathematica’ portanto. [Platão cahiu no erro em que cahiria um mathematico que, após servir-se de um x e de um y para a solução de um problema pratico, erigisse esses signaes uteis mas irreais em *cousas*, só porque tinham representado sem erro o seu papel pragmatico de lhe servirem para um fim determinado]. A mathematica é então ‘falsa’? Não é nem falsa nem verdadeira. É simplesmente *util*. Porque é util, é verdadeira em relação áquillo para que serve” (AM 296).

eficaz. Embora sinta “muitas vezes, e com agudeza, essa sensação de exílio entre os objectos que o cristianismo produziu”, “nunca [logrou] para ela remédio entre os autores da antiguidade” porque “eles não conheceram o nosso mal de espírito, e por isso não podem escrever em relação a ele”. A respeito dos males modernos que afligem Reis, todos esses autores antigos “são inocentes, mesmo os mais poluídos”. E, em vez de o consolarem, exasperam-no, como uma criança impertinente: “Lê-los exaspera-me o mal que a vida de hoje me causa. É como uma criança que brincasse comigo, exasperando o meu mal de adulto com a sua simplicidade simples de mais” (PR 159). Se a inépcia de tais poetas decorre de serem como crianças com uma “simplicidade simples de mais”, aquilo de que um adulto como Reis precisa, um adulto cujo mal da vida força a enjeitar versos que não contenham o remédio que o livre desse mal, é então de um poeta que seja como uma criança um pouco mais complicada. Caeiro, claro está, parece ser essa criança complicada que é capaz de consolá-lo: “Nestas horas torvas a única fonte de consolação para a minha alma tem sido o manuscrito, que sempre me acompanha, de *O Guardador de Rebanhos*” (PR 159).

Embora haja n’*O Guardador de Rebanhos* “toda a simplicidade, toda a grandeza, toda a posse das coisas que os antigos tinham”, há algo que o distingue: “escrito já em oposição aos tempos modernos que o viram nascer, dá-nos já como bálsamo o que nos outros era só frescura; e onde os outros nos alegravam mal, como crianças inexpertas, este nos consola e acarinha como velhos prudentes e habituados a desculpar a vida” (PR 159-160). Ao contrário das “crianças inexpertas” que são os poetas antigos, Caeiro é descrito como uma criança experimentada cujos versos, não obstante a criança que os compõe, fazem o que as mães costumam fazer aos filhos quando eles se aleijam. Os mesmos comportamentos maternos que Caeiro presta ao Menino Jesus no final do poema VIII têm agora por destinatário Ricardo Reis: são eles que, sob a forma de versos susceptíveis de leitura, melhor suavizam o exílio em que Reis, como pagão moderno que é, não pode deixar de existir. A contemplação artística (neste caso a leitura da obra de Caeiro) serve assim para Reis repousar da realidade³⁸⁶, exactamente aquilo as faculdades de ordem imaginativa, as quais “servem o fim de nos repousarem da realidade” (PR 130), e as ideias intermédias entre as quais figuram os deuses têm por finalidade obter. Em certa medida, parece possível sugerir que o Caeiro que se consubstancia no manuscrito d’*O Guardador de Rebanhos* que permite a Reis repousar da realidade é um deus de Ricardo Reis.

³⁸⁶ Leia-se o que Reis diz da obra de Caeiro no final de outro texto (BNP 21-96r a 97r): “E assim, mesmo que não fosse de grandeza que eu creio que ela é, era, ainda, grande e rica. Há horas em que eu creio, afinal, que a verdade completa estará na união de estas duas opiniões, e que a obra de Caeiro é maior ainda, porque, a par da sua originalidade profunda e reveladora, ela é uma coisa natural que encanta e livra. São as horas em que, sem que eu esqueça o que ela é de renascença pagã, busco apenas nela consolar-me das malícias e das injustiças da vida. Vou então haurir nestes versos imortais a tranquilidade e o repouso. Porque esta obra, fora de ser o que é de inovador, é um repouso e um livramento, um refúgio e uma libertação” (PR 144).

A possibilidade de haver um deus de cada um e, por conseguinte, um deus de si próprio, não é coisa que repugne particularmente Reis. A ideia é, aliás, elaborada na primeira estrofe de uma ode não-datada (BNP 52-35r), sob a forma de uma pergunta retórica: “Cada um é um mundo; e como em cada fonte / uma deidade vela, em cada homem / porque não há de haver / um deus só de elle homem?” (RR 183). Mais flagrante ainda é o raciocínio que sobressai dos seis versos de uma ode de Dezembro de 1931 (BNP 51-80r): “Se a cada coisa que ha um deus compete, / porque não haverá de mim um deus? / Porque o não serei eu? / É em mim que o deus anima porque sinto. / O mundo externo claramente vejo – / coisas, homens, sem alma” (RR 170)³⁸⁷. O que é mais extraordinário é que, a julgar por aquilo que é dito no importantíssimo “Penúltimo Poema”, esta ideia também não parece repugnar Caeiro. A formulação da ideia por Reis, nestas odes tardias, é aliás devedora da formulação dela nesse poema de 7 de Maio de 1922, o qual parece constituir uma resposta directa ao texto em que Reis, precisamente contrariando Caeiro, declara que “os deuses gregos representam a fixação abstracta do objectivismo concretizador” (PR 134)³⁸⁸:

Também sei fazer conjecturas...

³⁸⁷ Num poema ortónimo datado de 3 de Junho de 1913 (BNP 57-39v), Pessoa diz uma coisa semelhante: “Às vezes sou o deus que trago em mim / e então eu sou o deus, e o crente e a prece / e a imagem de marfim / em que esse deus se esquece. // Às vezes não sou mais do que um ateu / desse deus meu que eu sou quando me exalto. / Olho em mim todo um céu / e é um mero oco céu alto” (O-I 178-179). A noção de que há um deus de cada um de nós é tipicamente estóica. Para Epicteto, por exemplo, foi dado a cada um de nós uma divindade guardiã individual que fica à nossa beira e toma conta de nós, uma guardiã que nunca dorme e que é impossível de distrair (*Disc.*, I.xiv.12).

³⁸⁸ Que o poema seja dirigido a Reis percebe-se pela dedicatória “A Ricardo Reis” (AC 102) que se verifica no manuscrito do poema (BNP 145-22v), e que foi omitida aquando da publicação no número 31-32 da revista *presença*, em Junho de 1931. Que, além disso, seja especificamente uma resposta a Reis deduz-se pelo apontamento em prosa que surge logo abaixo do poema, atribuído a Álvaro de Campos (aceito a transcrição proposta por Richard Zenith e Fernando Cabral Martins): “aquele prodigioso poema do meu Mestre Caeiro em forma de resposta nem mesmo de Ricardo Reis entendida deu um passo ao lado e colheu o paganismo da haste onde some a berma da estrada” (AC+ 219). Que seja ainda, por fim, uma resposta às ideias de Reis sobre os deuses, tal como expostas nesse texto, releva do exercício da conjectura através do qual Caeiro concede, contra toda a sua índole, que cada coisa não seja apenas essa coisa. A ideia de que haja “em cada coisa aquilo que ela é que a anima” (AC 102), como o afirma no segundo verso, é, aliás, da família da ideia a que Mora se reporta quando separa a árvore estática dos fenómenos dinâmicos que lhe ocorrem de modo a explicar “o primeiro grau da abstracção” (AM 236) que os deuses são. O poema tem, de resto, uma pretensão mitológica, como se percebe num breve apontamento acima do poema: “aquelle assombroso poema de Caeiro, que é a mythologia inteira” (AC 316). Parece ainda comprovar esta hipótese aquilo que o próprio Caeiro revela, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*: “O poema de agora em que me afastei mais de mim é aquele que escrevi no mês passado, depois daquela conversa entre o Ricardo Reis e o António Mora sobre o paganismo e os deuses’ (Referia-se ao poema □ dos *Inconjuntos*)”. Ainda que o poema não seja nomeado, é plausível tratar-se do “Penúltimo poema” sobretudo pelo que é dito de seguida: “‘Ouvi-os, e puz-me a imaginar como é que se imaginava uma religião. E lembrou-me que deveria ser assim. Por isso escrevi o poema, não como acto poetico mas como acto de imaginação... Sim, como se estivesse contando um conto a uma creança. Tinha que pôr lá o Principe... Eu tambem posso fazer contos de fadas – mas só uma vez, é claro...” (NR 118-119). Além do conteúdo religioso desse “acto de imaginação”, a semelhança entre a revelação final (a de que também pode fazer contos de fadas) e a revelação do primeiro verso do poema (a de que também sabe fazer conjecturas) leva a crer que o poema a que Caeiro se refere é, de facto, o “Penúltimo poema”.

Ha em cada cousa aquillo que ella é e que a anima.
Na planta está por fora e é uma nympha pequena.
No animal é um ser interior longinquo.
No homem é a alma que vive com elle e é já elle.
Nos deuses tem o mesmo tamanho
E o mesmo espaço que o corpo
E é a mesma cousa que o corpo,
Porisso se diz que os deuses nunca morrem.
Porisso os deuses não teem corpo e alma
Mas só corpo e são perfeitos.
O corpo é que lhes é alma
E tem a consciencia na propria carne divina. (AC 102-103)

Num sentido lato, a teoria que subjaz ao poema é a de que cada coisa é, na verdade, duas coisas: é aquilo que superficialmente parece ser mais o deus disso. Embora pareça tendencioso associar de imediato aquilo que cada coisa verdadeiramente é à figura de um deus, é importante notar que o segundo verso do poema começou por salientar a interioridade dessa coisa essencial: “ha em cada cousa uma presença interior que a anima” (AC 317). Caeiro terá optado por modificar o verso porque, querendo sustentar uma teoria de acordo com a qual a posição relativa daquilo que cada coisa verdadeiramente é varia consoante o tipo de coisa em questão, nem sempre aquilo que há em cada coisa e que a anima é “uma presença interior”. É o caso da planta, como se lê logo no verso seguinte, na qual essa presença “está por fora e é uma nympha pequena” (AC 102). Não obstante essa modificação, é plausível assumir a natureza divina dessa presença e, portanto, afirmar que “ha em cada cousa aquillo que ella é e que a anima” equivale a afirmar, como Reis afirma numa das odes acima referidas, que “a cada coisa que ha um deus compete” (RR 170).

Ainda que venha a sentir a necessidade de corrigir tal posição, como explicarei adiante, Caeiro parece assim consentir a teologia de Reis e Mora, de acordo com a qual os deuses correspondem ao elemento dinâmico de cada coisa quando devidamente destacado do seu elemento estático, e elabora uma taxonomia que começa justamente com o exemplo vegetal que Mora usara para ilustrar a sua teoria: o deus da florescência que se destaca da árvore que anima é agora uma “nympha pequena” que existe por fora da planta. A lei fundamental dessa taxonomia é a de que, quanto mais perfeita a coisa, mais próxima se encontra da divindade de si mesma: se, na planta, tal divindade lhe é exterior, no animal é interior mas distante e no homem é “a alma que vive com elle e é já elle” (AC 102). O último grau de proximidade entre uma coisa e a divindade que a anima regista-se precisamente nos deuses, nos quais não faria sentido haver senão uma justaposição perfeita entre as duas coisas. Ao contrário do que acontece nos homens (as criaturas terrenas mais próximas daquilo que as anima), a alma

subsume-se, portanto, no corpo dos deuses e a consciência inere “na propria carne divina” (AC 103). Como explicarei já de seguida, este poema pertence a um conjunto de poemas nos quais Caeiro procura justificar, por comparação com outras coisas, a coisa que ele próprio é, enquanto criatura dotada de consciência. Que Caeiro reserve dois terços da explicação taxonómica a que se entrega neste poema para descrever a justaposição entre corpo e alma que caracteriza os deuses, tal como conjecturados por si, é por isso muito significativo.

Dado o primeiro verso do poema, a pessoa a quem Caeiro informa que também sabe fazer conjecturas é necessariamente alguém que se caracteriza por fazê-las. Como se percebe facilmente, fazer conjecturas é aqui uma metonímia da crença nos deuses, cuja existência, tal como postulada por Reis, só pode ser conjecturada. É, pois, natural que a pessoa a quem Caeiro se dirige seja alguém que, por não enjeitar as conjecturas, é levado a crer nos deuses, ou seja, Ricardo Reis. Como antecipara, o poema é uma resposta a Reis. Mas parece ser, além disso, uma lição a respeito da arte da conjectura. De certo modo, Caeiro parece estar a mostrar ao seu discípulo quais as consequências de um modelo religioso que resulta precisamente do exercício livre da conjectura (o deus da florescência forma-se no momento em que se conjectura a distinção entre a florescência e a árvore em que ela ocorre). É por isso que não acredito que, ao entregar-se às conjecturas em vez de repudiá-las, como seria de esperar, Caeiro esteja simplesmente a fazer uma concessão. Na verdade, Caeiro está em pleno processo de metamorfose. Em certo sentido, o autor do poema é alguém a meio caminho entre a pessoa que Caeiro foi e a pessoa dada às conjecturas que passará a existir no seu lugar. É por isso que se trata do seu “Penúltimo Poema”.

Num sentido muito próprio, Reis é Caeiro mais as conjecturas de que Caeiro se escusava. Se Caeiro escreveu o poema VIII por estar irritado e precisar de respirar (“Lembro-me perfeitamente de como escrevi esse poema. O padre B--- tinha estado lá em casa a fallar com a minha tia e esteve a dizer tantas coisas que me irritaram que eu escrevi o poema para respirar” [NR 117]), e se, por isso, se pode dizer que o poema não foi escrito por Caeiro, mas pela pessoa a mais que é quando se irrita (“Mas o estado de irritação é um estado falso em mim; por isso o poema não está inteiramente certo commigo, mas só com a minha irritação e com a pessoa a mais que a irritação é quando a gente a tem” [NR 118]), é plausível assumir, analogamente, que Reis seja a pessoa a mais que Caeiro passa a ser quando se entrega definitivamente às conjecturas. O próprio Caeiro assume, no mesmo apontamento das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* em que assume a irritação particular com que escreveu o poema VIII (BNP 71A-37), que ainda escreve poemas com os quais não concorda por achar interessante, por vezes, ser outra pessoa: “Ainda hoje, de vez em quando, escrevo um ou outro poema com que não concordo; mas escrevo-o. Assim como acho toda a gente interessante por não ser eu, acho às vezes interessante um ou outro momento em que não sou eu” (NR 118). Um desses momentos em que, afastando-se de si, escreveu um poema

como se fosse uma pessoa que, por norma, não é foi precisamente o momento da escrita do “Penúltimo poema”, como o revela de seguida:

“O poema de agora em que me afastei mais de mim é aquelle que escrevi no mez passado, depois daquella conversa entre o Ricardo Reis e o Antonio Mora sobre o paganismo e os deuses” (Referia-se ao poema □ dos *Inconjunctos*): “Ouvi-os, e puz-me a imaginar como é que se imaginava uma religião. E lembrou-me que deveria ser assim. Por isso escrevi o poema, não como acto poetico mas como acto de imaginação... Sim, como se estivesse contando um conto a uma creança. Tinha que pôr lá o Principe... Eu tambem posso fazer contos de fadas – mas só uma vez, é claro...” (NR 118-119).

Querendo mostrar que também pode fazer contos de fadas e também sabe fazer conjecturas, Caeiro afastou-se, portanto, da pessoa que normalmente é e aproximou-se da pessoa a mais que é sempre que faz contos de fadas ou conjecturas. Se a irritação produz falsidade (“o estado de irritação é um estado falso em mim”), a pessoa a mais que é quando se irrita é necessariamente uma pessoa falsa ou, mais ainda, uma pessoa doente. O mesmo se dá com a pessoa a mais que é quando faz contos de fadas ou conjecturas. Como o explica no início de um dos *Poemas Inconjunctos* (BNP 16A-7r), “a creança que pensa em fadas e acredita nas fadas / age como um deus doente” (AC 90). Ainda que, no resto do poema, Caeiro se concentre sobretudo no carácter divino dessa criança, importa sobretudo notar a doença que a afecta. Quando Caeiro se irrita, ou quando faz contos de fadas ou conjecturas, não age, portanto, como “a criança tam humana que é divina” (AC 40) que costuma ser, mas como “um deus doente”. Esta ideia é, aliás, análoga àquela que Lear apresenta na quarta cena do segundo acto de *King Lear*: “we are not ourselves / when nature, being oppressed, commands the mind / to suffer with the body” (*Lear*, II.iv.100-102). Tal como é possível afirmar que o verdadeiro autor do poema VIII é a “pessoa a mais que a irritação é quando a gente a tem” (NR 118), é assim possível afirmar que o autor do “Penúltimo poema” é a pessoa a mais que as conjecturas são quando Caeiro as tem, ou seja, a pessoa doente que passa a ser a partir do momento em que adoece em definitivo. Ao entregar-se ao artifício das conjecturas, Alberto Caeiro é já, em parte, o Ricardo Reis que será quando morrer, o que, aliás, não tardará.

Num poema datado 19 de Fevereiro de 1920 (BNP 67-61r), Caeiro protesta contra a recomendação que alguém lhe fizera para que aproveitasse o presente: “Vive, dizes, no presente; / vive só no presente. // Mas eu não quero o presente, quero a realidade; / quero as cousas que existem, não o tempo que lhes damos” (AC 101). Dado que Ricardo Reis é quem tipicamente recomenda que se viva só presente, é legítimo considerar que, tal como no “Penúltimo poema”, é a Reis que Caeiro se dirige. É isso que torna ainda mais curioso o curto apontamento escrito à mão que surge no verso deste poema dactilografado: “Nos Ultimos

poemas como que se ressentia da estada na cidade, ou de leituras ou de quer que seja que lhe é naturalmente estranho” (AC 312). Creio que, além deste poema de 1920, no qual protesta contra Reis, os últimos poemas em que Caetano se ressentia de qualquer coisa (segundo o argumento que estou a fazer, ressentia-se do processo de metamorfose que se aproxima do fim) são, muito especificamente, o “Penúltimo poema”, datado de 7 de Maio de 1922, e um conjunto de três poemas escritos um mês mais tarde cujo assunto é o mesmo: a discussão filosófica (em alguns deles manifestamente com Ricardo Reis) acerca da alma, da consciência ou do que quer que anime a coisa que Caetano é.

O primeiro desses três poemas (BNP 59-27v), datado de 4 de Junho de 1922, apresenta exactamente a mesma taxonomia do “Penúltimo poema”, e ajuda a consolidar algumas das coisas que acabei de dizer³⁸⁹. Se, no “Penúltimo poema”, Caetano fora muito assertivo no momento de conjecturar que “ha em cada cousa aquillo que ella é e que a anima” (AC 102), neste poema retrai-se e apresenta a sugestão com outro comedimento: “Sim, talvez tenham razão. / Talvez em cada coisa uma coisa oculta more”. O arrependimento implícito neste recuo parece justificar-se de seguida, quando Caetano sugere, recuperando a assertividade, que entre a coisa propriamente dita e a coisa oculta que nela talvez more não há qualquer distinção: “Mas essa coisa oculta é a mesma / que a coisa sem ser oculta” (AC+ 189). Em certo sentido, este poema parece ser uma retractação; começando por aceitar a ideia de base do “Penúltimo poema”, a de que há uma coisa oculta em cada coisa, Caetano procura corrigir a principal implicação dela, a de que cada coisa é afinal duas coisas diferentes. A palinódia redundará, porém, em fracasso, como explicarei de seguida, e é certamente por isso que Caetano decide rejeitá-la (o manuscrito é encimado pela palavra “Não”) e começar de novo (o primeiro dos poemas do dia seguinte começa praticamente da mesma maneira).

A segunda estrofe deste poema é toda ela uma reelaboração do caso vegetal em que consiste o terceiro verso do “Penúltimo poema”: “Na planta, na árvore, na flor / (...) / no bosque que não é árvores mas bosque, / total das árvores sem soma, / mora uma ninfa, um espírito exterior por dentro / que lhes dá a vida; / que floresce com o florescer deles / e é verde no seu verdor” (AC+ 189). A “nympha pequena” (AC 102) que, no “Penúltimo poema”, animava a planta por fora é assim descrita como uma entidade espiritual simultaneamente exterior e interior que, dando razão a comparação com o exemplo de Mora que propus,

³⁸⁹ Por razões que não consegui apurar, Ivo Castro não publica o poema, nem sequer como versão variante do “Penúltimo poema” ou, como o fazem Richard Zenith e Fernando Cabral Martins, como versão variante de um dos dois poemas escritos no dia seguinte, a 5 de Junho de 1922. Ao contrário de Zenith e Martins (AC+ 219), não creio que Caetano tenha escrito a palavra “Não” no topo da página, rejeitando assim o poema, por ter preferido a versão que escreveu no dia seguinte (BNP 59-28r a 59-28v), mas porque este poema não possui autonomia suficiente em relação ao “Penúltimo poema”, do qual notoriamente deriva. A intenção de Caetano, ao escrevê-lo, era emendar o que afirmara no “Penúltimo poema”, coisa que não consegue fazer. Ao perceber que fracassara, rejeita o poema e começa outro com a mesma intenção (o tal poema do dia seguinte do qual este poema seria uma versão, na perspectiva de Zenith e Martins), ao qual dará, contudo, uma inclinação muito diferente.

coincide com o florescência dessa planta. Ao contrário do que acontece “em tudo o que vive sem fala”, como é dito das plantas entre parêntesis, essa coisa oculta é, tanto nos animais como nos homens, uma coisa que lhes é interior, como se pode ler na terceira estrofe, a qual reelabora o conteúdo do quarto e do quinto versos do “Penúltimo poema” dando especial atenção à noção de alma: “No animal e no homem entrou. / Vive por fora por dentro / e não já dentro por fora. / Dizem os filósofos que isto é a alma. / Mas não é a alma: é a própria coisa / da maneira como existe” (AC+ 189).

Sendo interior e não já exterior, é natural que se faça equivaler a coisa oculta que há nos animais e nos homens àquilo que os filósofos dizem ser a alma. Caeiro não parece estar preparado, contudo, para conceder a existência da alma enquanto entidade autónoma da coisa em que existe. Era esse afinal o fito da retractação. A explicação, no entanto, não parece ser a mais satisfatória: continua a existir uma diferença assinalável entre aquilo que uma coisa é à vista desarmada e a maneira de existir que ela interiormente tem. Caeiro recusa chamar a essa coisa “alma”, mas não consegue recusar-lhe a interioridade. Como tal, a dúvida permanece: que coisa oculta é essa que, no homem, coincide com a sua maneira de existir e lhe é interior? A ineficácia da palinódia é, de resto, especialmente evidente quando Caeiro, à semelhança do que fizera no “Penúltimo Poema”, passa ao caso dos deuses: “e penso que talvez haja entes / em que as duas cousas coincidam / e tenham o mesmo tamanho, / e que estes entes serão os deuses”. A distinção entre diferentes tipos de criaturas requerida pela taxonomia em que insiste pressupõe que, à excepção dos deuses, os quais “existem porque assim é que completamente se existe, / que não morrem porque são iguais a si mesmos, / que podem muito porque não têm divisão / entre quem são e quem são” (AC+ 190), todas as coisas tenham, de facto, uma natureza dual. De modo a sustentar que os deuses se caracterizam pela sua unidade essencial, Caeiro tem forçosamente de conceder que, nas restantes criaturas, não haja coincidência “entre quem são e quem são”.

Fracassado o objectivo da retractação, Caeiro compôs outro poema com o mesmo intuito, como antecipei atrás, no dia seguinte. Esse poema (BNP 59-28) principia, aliás, com a mesma recusa com que começara o anterior: “Dizem que em cada coisa uma coisa oculta mora. / Sim, é ella propria, a coisa sem ser occulta, / que mora nella” (AC 79). De novo, Caeiro aceita a conjectura inicial para, de seguida, a rejeitar liminarmente: se há em cada coisa uma coisa oculta que mora nela, essa coisa oculta é só a própria coisa sem ser oculta. Não obstante, parece haver algo que o distingue – é preciso reconhecê-lo – enquanto homem: “Mas eu, com consciencia e sensações e pensamento, / serei como uma coisa? / Que ha a mais ou a menos em mim? / Seria bom e feliz se eu fosse só o meu corpo – / mas sou tambem outra coisa, mais ou menos que só isso. / Que coisa a mais ou a menos é que eu sou?”. Não sendo apenas o seu corpo, Caeiro é diferente das coisas não-humanas. A dúvida metafísica que o persegue esclarecer-se-á, portanto, quando souber definir que coisa é essa

que, além do corpo que possui, também é e que, por sê-lo, lhe permite ter “consciencia e sensações e pensamento”. Longe das preocupações taxonómicas do poema anterior, o que interessa a Caeiro, neste poema, é acima de tudo explicar a criatura particular que é.

Ora, a terceira estrofe parece esboçar uma primeira hipótese: “O vento sopra sem saber, / a planta vive sem saber. / Eu também vivo sem saber, mas sei que vivo. / Mas saberei que vivo, ou só saberei que o sei?” Que Caeiro viva sem saber, à semelhança do que acontece com o vento e com a planta, explica-se pelo arbítrio em conformidade com o qual a sua vida decorre, como se percebe na quarta estrofe: “Nasço, vivo, morro por um destino em que não mando, / sinto, penso, movo-me por uma força exterior a mim. / Então quem sou eu?”. Embora assumo que vive sem saber, como qualquer outra coisa, Caeiro não deixa de reconhecer que, distintamente dessas outras coisas, sabe que vive. Ou, de acordo com a indagação do quarto verso, que sabe, pelo menos, que o sabe. Este reconhecimento abre espaço para a distinção entre corpo e alma que, desde a segunda estrofe, parecia incontornável, e é sobre ela que incidem as cogitações a que se entrega de seguida: “Sou, corpo e alma, o exterior de um interior qualquer? Ou a minha alma é a consciencia que a força universal / tem do meu corpo por dentro, / tem do meu corpo ser diferente dos outros corpos? / No meio de tudo onde estou eu?” (AC 79) Tais versos aventam duas possibilidades metafísicas complementares: é possível que Caeiro seja simplesmente o corpo no qual habita “um interior qualquer”, e é também possível que a alma que assim lho habita seja simplesmente a “consciencia que a força universal / tem do [seu] corpo por dentro”, cuja singularidade deriva justamente de esse corpo “ser diferente dos outros corpos”. Seja como for, nada disto parece suficiente para explicar ao certo quem Caeiro verdadeiramente é, como se percebe pela indagação que encerra a estrofe. E não parece suficiente porque Caeiro resiste com denodo à dissolução da unidade entre corpo e alma que aparentemente o define³⁹⁰. Eis de que modo justifica essa resistência, já na penúltima estrofe: “Morto o meu corpo, / desfeito o meu cerebro, / eu cousa abstracta, impessoal, sem forma, / já não sente o eu que eu tenho, / já não pensa com o meu cerebro os pensamentos que eu sinto meus, / já não move pela minha vontade as minhas mãos que eu movo” (AC 79).

De acordo com estes versos, a coisa abstracta que eventualmente sobrar de si aquando da morte do seu corpo, seja ela o que for sem pessoa a que pertença nem forma que a defina, já não poderá propriamente sentir, pensar ou deliberar movimentos corporais. Se a utilidade da coisa abstracta que Caeiro é a mais do que o seu corpo consiste em permitir “consciencia e

³⁹⁰ Embora a metafísica assim cogitada não sirva para definir Caeiro, parece adequar-se à descrição de Reis enquanto corpo cuja alma mais não é do que a consciência que Caeiro tem desse corpo por dentro. Se aceitarmos que, ao empenhar-se em definir-se, Caeiro acaba por esboçar uma definição exemplar, não da pessoa que é, na qual o corpo não se distingue da alma, mas da pessoa cindida a que dará lugar depois de morrer, torna-se mais fácil de compreender a relação entre o empenho metafísico que se regista neste conjunto de poemas e o facto de tal conjunto corresponder à produção final de Caeiro.

sensações e pensamento”, como ficara estipulado logo na segunda estrofe, e se tais acções requerem a existência de um corpo, como fica claro agora, essa coisa abstracta só pode ser útil em estrita comunhão com o corpo. O que Caeiro parece estar a insinuar é que essa coisa abstracta não é senão a função específica do seu corpo, como a visão é a função específica dos olhos. Caeiro parece assim subscrever a teoria da alma de Aristóteles, de acordo com a qual esta não é um corpo, mas “algo do corpo”³⁹¹.

O último dos três poemas sobre este assunto, escrito no mesmo manuscrito do poema de 5 de Junho de 1922 que acabo de comentar (BNP 59-28) e publicado no número 5 da revista *Athena*, em Fevereiro de 1925 (ATH 200-201), é sobretudo uma explicitação desta teoria da alma. Ao contrário dos poemas anteriores, Caeiro não parte de um juízo vago, alegadamente consentâneo com as opiniões de um sujeito indefinido a que é feita referência através da terceira pessoa do plural, mas de uma posição concreta da pessoa com quem Caeiro afinal discute e a cuja escrupulosa argumentação é concedido o privilégio da transcrição em discurso directo: “Dizes-me: tu és mais alguma cousa / que uma pedra ou uma planta. / Dizes-me: sentes, pensas e sabes / que pensas e sentes. / Então as pedras escrevem versos? / Então as plantas teem idéas sobre o mundo?” (AC 80). O argumento do interlocutor de Caeiro é relativamente simples: se as pedras e as plantas não escrevem versos nem têm ideias sobre o mundo, e se o poeta sente, pensa e tem consciência disso, então o poeta é mais do que “uma pedra ou uma planta”. Caeiro condescende com a diferença assinalada, mas elabora uma objecção: “Sim: ha diferença. / Mas não é a diferença que encontras; / porque o ter consciencia não me obriga a ter teorias sobre as cousas: / só me obriga a ser consciente”. Que se distinga de uma planta ou de uma pedra por ter consciência – evidência que não discute – não implica que se distinga delas por ter ideias nem implica, portanto, que seja uma coisa superior. Caeiro aceita a diferença, mas fica-se por aí: “Se sou mais que uma pedra ou uma planta? Não sei. / Sou diferente. Não sei o que é mais ou menos. // Ter consciencia é mais que ter côr? / Pode ser e pode não ser. / Sei que é diferente apenas. / Ninguém pode provar que é mais que só diferente”. A única coisa de que pode ter a

³⁹¹ Veja-se o que Aristóteles diz especificamente: “Substância’ diz-se em três sentidos, como referimos, dos quais um é forma, outro matéria, e o terceiro o composto de forma e matéria. Destes, a matéria é potência, a forma é acto e, uma vez que o composto de ambos é o ser animado, o corpo não é o acto da alma; ela é que é, antes, o acto de certo corpo. Por isso, compreenderam correctamente os que julgaram que a alma nem existe sem corpo, nem é ela mesma um corpo. Não é, de facto, um corpo: é algo do corpo. E por isso existe no corpo, e em certo tipo de corpo, ao invés do que <sustentaram> os nossos antecessores. Estes ajustaram a alma ao corpo, sem nada especificar em relação à natureza e à qualidade daquele, quando, manifestamente, não pode uma coisa qualquer receber, ao acaso, outra qualquer. Assim acontece também por definição: o acto de cada coisa, com efeito, gera-se por natureza no ente em que existe em potência e na matéria adequada. Fica claro, a partir disto, que a alma é certo acto e forma do ente que possui a capacidade de ser daquele tipo” (*De An.*, II.ii: 414a). Noutro passo do *De Anima*, Aristóteles faz uso, de resto, da analogia entre a alma e a visão: “Se o olho fosse um animal, a visão seria a sua alma. Esta é, pois, a essência do olho, de acordo com a sua definição. Ora o olho é a matéria da visão, à parte da qual não existe olho, excepto por homonímia (como, por exemplo, um olho esculpido em pedra ou um olho desenhado)” (*De An.*, II.i:412b).

certeza acerca da consciência que tem é a de que tê-la é diferente de ter côr. Se assim é, aquilo que o distingue das pedras e das plantas é simplesmente o não ser definido pela mesma soma de atributos. Na última estrofe, Caeiro recupera, aliás, o argumento inicial do seu interlocutor para defender que, apesar de ser verdade que as pedras e as plantas não escrevem nem formulam ideias, é-o tão-somente porque não é isso que lhes compete: “Sim, escrevo versos, e a pedra não escreve versos. / Sim, faço idéas sobre o mundo, e a planta nenhuma. / Mas é que as pedras não são poetas, são pedras; / e as plantas são plantas só, e não pensadores” (AC 80).

Se ter consciência é só como ter cor, escrever versos e formular ideias é só como ter um determinado grau de porosidade ou fazer a fotossíntese. Esta ideia é tão precoce quanto a criação de Caeiro, pois logo no poema IV d’*O Guardador de Rebanhos* (pelo menos, na versão que se encontra no manuscrito original [BNP 67-15]) o poeta sente necessidade de revelar que tem “idéas e sentimentos por acaso / como uma flôr tem perfume e côr...” (AC 132). A noção de “consciência de si” é, aliás, insistentemente deflacionada por Caeiro. Veja-se como a deflaciona, por exemplo, quando Campos lhe pergunta directamente o que ele é para si mesmo, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-52r):

Houve um dia em que Caeiro me disse uma cousa mais que espantosa. Fallavamos, ou, antes, fallava eu, da immortalidade da alma, e achava que esse conceito era necessario, ainda que fôsse falso, para se poder supportar intellectualmente a existencia, e ver nella mais que um amontoado de pedras com mais ou menos consciência.

– Não sei o que é ser necessario, disse Caeiro.

Respondi sem responder. – Diga-me uma coisa. O Caeiro o que é para si mesmo?

– O que sou para mim mesmo? repetiu Caeiro. – Sou uma sensação minha. (NR 100)

É preciso não esquecer que, de acordo com o objectivismo absoluto sustentado por Caeiro, não há distinção entre substância e atributos. Se cada coisa é a soma dos atributos que nela inerem, e a realidade dessa coisa depende da realidade de cada um desses atributos (como estipulado pelo terceiro dos sete corolários epistemológicos apresentados no capítulo 5), aquilo que cada coisa é contempla necessariamente tudo aquilo que a define: a definição de planta contempla, por exemplo, a capacidade de fazer a fotossíntese, assim como a definição de poeta contempla a capacidade de escrever versos e a definição de pensador contempla a capacidade de formular ideias. Significa isto que Caeiro não se distingue de uma pedra ou de uma planta por possuir no interior da coisa material que manifesta uma segunda coisa que lhe garanta a possibilidade da consciência, mas por ser uma coisa cuja definição contempla a faculdade da consciência. Ou seja, não é um corpo habitado por uma alma, mas um corpo cuja função distintiva é a alma. Não tendo nada a mais do que uma pedra ou uma

planta (nada além da coisa material que é) Caeiro só é diferente delas por ser uma coisa cuja definição contempla coisas diferentes. Daí que não se possa considerar superior e que não possa dizer de cada coisa senão que seja só o que é, como argumenta a acabar o poema: “Tanto posso dizer que sou superior a ellas por isto, / como que sou inferior. / Mas não digo isso: digo da pedra, ‘é uma pedra’, / digo da planta, ‘é uma planta’, / digo de mim: ‘sou eu’. / E não digo mais nada. Que mais ha a dizer?” (AC 80-81) O argumento central deste poema é, aliás, praticamente decalcado de outro dos *Poemas Inconjuntos* (BNP 65-71):

(...)

O quê? Valho mais que uma flor
Porque ella não sabe que tem côr e eu sei,
Porque ella não sabe que tem perfume e eu sei,
Porque ella não tem consciencia de mim e eu tenho consciencia d’ella?

Mas o que tem uma coisa com a outra
Para que seja superior ou inferior a ella?
Sim, tenho consciencia da planta e ella não a tem de mim.
Mas se a forma da consciencia é ter consciencia, que ha nisso?

A planta, se falasse, podia dizer-me: E o teu perfume?
Podia dizer-me: Tu tens consciencia porque ter consciencia é uma qualidade humana.
E eu não tenho consciencia porque sou flor, não sou homem.
Tenho perfume e tu não tens, porque sou flor... (AC 77-78)

Ora, parece-me justo assumir que os quatro poemas de Caeiro que acabo de analisar (e mesmo este último) têm como principal finalidade sustentar uma teoria da alma que, acima de tudo, visa a rejeição do dualismo que sobressai da separação entre corpo e alma implícito na convicção de Reis de que “a cada coisa que há um deus compete” (RR 170). É nestes poemas, portanto, que Caeiro tenta mostrar a Reis que está enganado, ao julgar que a sua obra conduz necessariamente à crença na existência dos deuses, coisa que sabemos que o mestre tentou pelo que é dito no princípio do mais importante dos textos de Reis sobre os deuses (BNP 21-116r): “Quando, há quatro anos quasi, eu tive ocasião de mostrar a Alberto Caeiro, em Lisboa, a que princípios conduzia a sua obra, ele negou que ela a tais princípios conduzisse” (PR 134). Ainda que, no “Penúltimo poema” (e também no poema de 4 de Junho [BNP 59-27v]), Caeiro transija com a teoria da alma de Reis, à luz da qual “em cada homem” há decerto “um deus só de elle homem” (RR 183), nos dois poemas de 5 de Junho consegue, de certo modo, negá-la. Como antecipei anteriormente, Caeiro encontra-se em pleno processo de metamorfose, e em alguns destes poemas, ainda que involuntariamente, ouve-se

já a voz da pessoa de quem Caeiro será futuramente o deus. Se bem que da alma de Caeiro não se possa dizer senão que é a função daquilo que ele é, como muito aristotelicamente o próprio sustenta, da alma de Reis, que é o próprio Caeiro depois de se recolher ao interior de si mesmo, é possível dizer que se trata, de facto, de um deus.

Se ter consciência não é “mais que ter côr” (AC 80), como é dito neste poema, e se “a cor é que tem cor nas azas da borboleta” (AC 60), como se lê no poema XL d’*O Guardador de Rebanhos*, então a consciência é que tem consciência em Caeiro. Como explicado anteriormente, Caeiro é uma coisa deste género, tão inconsciente como, por exemplo, um carro de bois, apenas enquanto houver claridade. Assim que a noite se põe, Caeiro volta o olhar para dentro de si, apercebe-se da consciência que afinal possuía e, de certo modo, torna-se a própria consciência que antes parecia não inerir na coisa que era. Se, durante o regime diurno d’*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro é uma coisa na qual a consciência é que tem consciência, uma coisa na qual o Menino Jesus que o acompanha sempre, e do qual não se apercebe nunca, é que é divino, durante o regime nocturno que se lhe segue será ele próprio essa consciência da coisa que era ou essa divindade que a acompanhava³⁹². A consciência, ou o deus em que ela consiste, é, pois, o futuro da coisa sem consciência que Caeiro é. Tal ideia encontra ressonância num verso abortado no mesmo manuscrito do poema de 4 de Junho (BNP 59-27v) que comentei acima: “A ninfa é talvez o futuro da árvore ou do rio” (AC+ 219). Como a ninfa em relação à árvore ou ao rio, o futuro da coisa concreta que Caeiro é agora é o deus dessa coisa concreta em que se tornará depois de morto. À conjugação entre essa coisa concreta e o deus que passa a animá-la a partir desse momento estipulou Pessoa que se chamasse Ricardo Reis.

Antes de concluir esta demonstração, é necessário prestar atenção a um apontamento das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP 71A-19r) cuja relação com as restantes notas não tem sido explicada de modo satisfatório:

Não é natural, disse o meu mestre Caeiro, mas está certo como uma ponte. Só dois momentos depois é que cingi a formidável justeza do dito. “Neera”, o concreto da abstracção classica, ponte entre o abstracto de “amada” e o concreto de “Men[ino] Jesus”

³⁹² Já perto do final de um texto complexo precisamente acerca da natureza da consciência humana (BNP 25-39r a 42r), António Mora diz o seguinte: “A Realidade aparece á Consciencia como *numero*, mas os números são talvez *illusorios*. Não são os números *abstracções, ficções do interludio*? A Consciencia individual é uma doença da Realidade. De um lado a Realidade *existindo sem ser consciente*; do outro, a Consciencia sendo consciente, *sem existir*. Entre estes dois termos sem semelhança aparecem a *Relação*, que nem existe, nem é consciente. Assim começou aquillo a que chamamos *o Mundo*” (AM 331). Ainda que de difícil interpretação, parece-me que este texto ajuda a justificar a relação entre a transformação de Caeiro na sua própria consciência e a doença que o vitimou. Se 1) assumirmos que Caeiro é ou faz parte da realidade que, de acordo com este texto, existe “sem ser consciente”, e que a sua amada é a sua consciência (ou a sua alma), a qual é consciente “sem existir”, e se 2) aceitarmos que a “Consciencia individual é uma doença da Realidade”, é natural que 3) a aquisição da consciência que resulta da relação que se estabelece entre os dois (o amor entre Caeiro e a amada) tenha como consequência a doença de Caeiro.

– falso mas necessario, porque os rios a passarem-se artificialmente, isto é, sem nadar, teem que ter pontes. (NR 111-112)³⁹³

Embora a interpretação do apontamento seja agravada pelas dificuldades de leitura do manuscrito, não só me parece claro que o assunto seja aquele a que tenho estado a referir-me como me parece que esse assunto recorre noutros apontamentos que fazem parte, ou terão sido pensados para fazer parte, das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, do qual o mais famoso é aquele (BNP 71A-34r) no qual Campos sugere que “as figuras de amadas (...) nos versos de Ricardo Reis são abstracções ás avessas, ou vistas do avesso”. Abstracções às avessas, como fica evidente logo de seguida, são abstracções não “no sentido de serem abstractas, mas no sentido de terem apenas a realidade necessaria para serem consideradas como existindo” (NR 43). O que Campos diz acerca das amadas de Reis é assim exactamente o que Reis diz acerca dos deuses, como mostrei atrás: “pertencem à categoria das abstracções, no que respeita à sua relação com a realidade; mas não pertencem a essa categoria como abstracções, porque o não são” (PR 134). E, tal como acontece com os deuses, cuja utilidade é salientada, as amadas de Reis são abstracções cuja utilidade consiste em fazer com que o leitor das odes em que elas aparecem se sintam realmente pagãos:

São Chloes, Lydias e outras romanidades assim, não porque não existam, mas porque para o caso tanto vale ser Chloe como Maria Augusta, e, ao passo que esta ultima faz suppor uma costureira, ou coisa parecida, com a agravante de o poder ser deveras, a gente sente-se realmente pagão com a Lydia” (NR 44).

Campos faz notar a irrelevância do nome próprio dos interlocutores das odes de Reis, no primeiro parágrafo deste apontamento, para lembrar depois que tais amadas, às vezes, descambam em amados, como acontece na ode XII do Livro I, que não é senão um “disfarce que é dirigido a um rapaz” (NR 44). Não por acaso, Campos repete a graça noutro apontamento (BNP 71A-29r), ao qual também aludi anteriormente: “Esta Chloe, que às vezes descamba em Lydia, é pranteada na ode do Livro I com um adjectivo no masculino” (NR 44). A irrelevância dos nomes próprios das amadas de Reis é, de resto, o assunto de um outro apontamento de Campos (uma breve conversa entre Campos, Reis e Caeiro) que ganha em ser lido à luz dos apontamentos que acabo de mencionar (BNP 4-14v):

³⁹³ Aceito a leitura deste texto proposta por Jorge Uribe, na edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello da *Prosa de Álvaro de Campos*, que corrige a de Teresa Sobral Cunha essencialmente ao substituir a expressão “jovem poesia” (da qual Teresa Sobral Cunha não se mostra aliás inteiramente certa) por “Men[ino] Jesus”, não só por uma questão de sentido da frase, mas também porque há boas razões para acreditar, como ficou demonstrado ao longo deste capítulo, que há uma relação entre a amada a que Caeiro se refere nos poemas d’*O Pastor Amoroso* e o Menino Jesus que lhe aparece no poema VIII d’*O Guardador de Rebanhos*.

A vantagem dos meus versos sobre os seus é que os pode dizer Gertrudes.

O meu mestre C[aeiro] atalhou:

- Mas essa rapariga não é Gertrudes.

- ?

- Não é Gertrudes nem Lydia: é rapariga.

Um de vocês adoptou o artifício de lhe chamar o nome que lhe dera a Igreja, o outro o de lhe chamar o nome que elle-proprio lhe dera. (NR 114)

Não cometerei um erro grosseiro ao afirmar que o tópico da discussão entre Campos e Reis que Caeiro interrompe neste apontamento é uma consequência do que Campos diz nos dois apontamentos precedentes sobre as amadas de Reis. A costureira Maria Augusta que usara para contrastar com as romanidades de Reis dá lugar a uma Gertrudes que, aliás, figura numa frase dactilografada num pequeno pedaço de papel rasgado (BNP 68A-1r) que, bem vistas as coisas, bem podia ser uma indicação das diferentes fases do mesmo apontamento: “Ricardo Reis, Gertrudes, Chloe, a rapariga (Caeiro)” (NR 114). Se estiver certo, o mesmo apontamento reuniria 1) aquilo que Campos diz acima, em dois apontamentos diferentes, sobre as amadas de Reis, 2) esta breve conversa e, 3) a fechar, o pequeno apontamento sobre Neera cujo conteúdo, de algum modo, é antecipado pelo que se diz aqui. Caeiro posiciona-se então contra quaisquer nomes próprios, sejam eles mais portugueses, sejam eles mais romanos, e não considera haver vantagens em chamar a uma rapariga Gertrudes ou Lydia: na sua opinião, nomes próprios são artifícios, quer sejam nomes de baptismo, quer sejam disfarces dirigidos a rapazes.

É à luz destas considerações sobre nomes próprios que deve então ser interpretado o dito formidável de Caeiro. Neera não é um nome natural, como o não são as Chloes e as Lydias a que Reis alude nas suas odes, mas “está certo como uma ponte”, na opinião de Caeiro, porque, assim como uma ponte serve para ligar artificialmente as duas margem de um rio, tal nome serve para ligar, ainda que artificialmente, o abstracto de “amada” ao concreto, seja ele o Menino Jesus, Gertrudes ou a costureira Maria Augusta. Dizer que o nome próprio “Neera” é “o concreto da abstracção clássica”, ou que é “falso mas necessario” (NR 112), é apontar para a irrealidade dele salientando, porém, a utilidade real que possui, que é o que Reis e Mora fazem a respeito dos deuses. “Neera” funciona, portanto, como as ideias concretas dos deuses: é uma ideia concreta de um fenómeno que se dá em diferentes raparigas, o de serem susceptíveis de amar, que permite chegar à ideia abstracta de rapariga, ou de amada, e que permite também, depois de devolvida ao concreto, formar uma ideia concreta de um deus do amor.

Parece-me que é esta ideia de ponte entre o abstracto e o concreto, uma ideia que permite retornar ao concreto o que entretanto se fizera abstracto, que Ricardo Reis tem em

mente quando, no final daquele que é o mais importante dos três textos sobre os deuses (BNP 21-116r), se queixa da falta de concreção dos deuses platônicos: “Platão, erigindo em pessoas abstractas as ideias, seguiu o velho processo pagão da criação de deuses; colocou, porém, os seus deuses longe de mais. Uma ideia só se torna um Deus quando é devolvida à concreção. Passa então a ser uma força da Natureza. Isso é um Deus” (PR 135). Ao contrário de Platão, que faz coincidir os deuses com as ideias abstractas, Reis considera que o processo de divinização só se cumpre com a devolução dessa ideia à realidade concreta, com a transformação dela num aspecto da Natureza ou em qualquer coisa útil para melhor a compreender. É talvez isso que significa também a definição vagamente enigmática com que começara a sua explicação no mesmo texto e que só agora é possível perceber: “os deuses gregos representam a fixação abstracta do objectivismo concretizador” (PR 134). Por outras palavras, os deuses são a representação, isto é, o retorno à concretização, da abstracção a que a realidade concreta fora conduzida. É, aliás, na condição de “abstracções concretizadas” (a fórmula que decorre da explicação anterior) que os deuses têm a realidade pragmática que os distingue de outro género de abstracções: “uma abstracção concretizada passa a ser pragmaticamente real; uma abstracção não concretizada não é real mesmo pragmaticamente” (PR 135).

Se a ideia concreta de florescência (voltando agora ao exemplo de Mora) é aquilo que permite aproximar a ideia concreta de uma árvore à ideia concreta de outra árvore e, por conseguinte, aquilo que leva da ideia concreta à ideia abstracta de árvore, como explicado antes, o deus em que consiste essa ideia concreta de florescência é útil como uma ponte. A formação de um deus da florescência a partir da ideia concreta de florescência não é, no entanto, imediata. A ideia de florescência permite chegar à ideia abstracta de árvore, mas só quando se completa a viagem de regresso, só quando da ideia abstracta de árvore se chega à conclusão de que aquelas coisas concretas em que se dá o mesmo fenómeno concreto da florescência são concretizações da ideia abstracta de árvore, e só quando passa a ser possível usar essa ideia abstracta para dizer que determinada coisa é uma árvore e não outra coisa qualquer, é que verdadeiramente se forma a ideia de um deus da florescência. Com Caeiro passa-se necessariamente o mesmo. Ao formar uma ideia concreta de presença, passa a poder aproximar a ideia concreta do seu corpo à ideia concreta dos corpos que lhe são alheios, formando uma ideia abstracta de corpo que, para todos os efeitos, é uma ideia abstracta daquilo que ele próprio é. É dessa ideia abstracta, concebida sob a forma de uma amada, que se encontra enamorado n’*O Pastor Amoroso*. Apesar de já ter formado uma ideia concreta de presença que se distingue da ideia concreta de si, e de essa ideia lhe ter permitido chegar à ideia abstracta de si, Caeiro ainda não formou, nesta altura, um deus de si próprio. Isso só acontecerá no momento em que, cruzando de novo a ponte estabelecida entre o concreto e o abstracto, perceber que o seu corpo, no qual se verifica o fenómeno

concreto da presença, é uma concretização da ideia abstracta de corpo entretanto formada e que, portanto, a amada é só uma abstracção do que ele é concretamente. Mas, no exacto momento em que se apercebe dessa coincidência e forma um deus de si próprio, Caeiro já não é a criatura uma que fora até então. Ao cindir inicialmente a pessoa que é do aspecto dinâmico que passa a reconhecer em si, fica com uma ideia concreta de si (a qual permanece estática) e uma ideia concreta de um aspecto de si. Significa isto que não é Caeiro, propriamente dito, mas a criatura cindida em que eventualmente se torna quem na verdade forma esse deus.

A história de autodescoberta em que consiste a evolução da obra de Caeiro, a qual culmina assim com a formação de um deus de si próprio, é contada por Pessoa em “Eros e Psique”, um poema ortónimo publicado no número 41-42 da *presença*, em Maio de 1934. Ao contrário do que seria talvez de esperar num poema cujo título aponta concretamente para o mito de Eros e Psique³⁹⁴, os protagonistas do poema são dois amantes anónimos que podiam ser encontrados em qualquer conto de fadas: “Conta a lenda que dormia / uma princesa encantada / a quem só despertaria / um infante, que viria / de além do muro da estrada” (O-III 134). Ora, a princesa adormecida e o infante que virá acordá-la são abstracções daquilo que, no contexto da heteronímia, se concretiza em Reis e em Caeiro (à luz das sucessivas descrições da influência de Caeiro sobre Reis que apresentei no capítulo 5, Reis era como

³⁹⁴ Ao contrário da versão narrada por Walter Pater no capítulo V de *Marius the Epicurean*, que recupera a versão originalmente contada por Apuleio, o poema de Pessoa não tem por assunto a história dos amores de Eros e Psique. Desse ponto de vista, talvez se sirva melhor da “Ode to Psyche” (1819) de Keats, cujo assunto principal é a ausência de culto de Psique. Como Keats faz notar, na terceira estrofe da ode, Psique não tem templos, nem altares, nem coros, e não parece merecer o mesmo género de culto que outras divindades, não obstante ser mais bela do que algumas delas. Assim é, como se percebe logo no início da estrofe seguinte, porque Psique é uma deusa tardia: “O brightest! though too late for antique vows, / too, too late for the fond believing lyre” (Keats, 2001: 224). Numa longa carta a George e Georgiana Keats (irmão e cunhada do poeta), escrita na Primavera de 1819, Keats envia o poema e explica exactamente isso: “Deves lembrar-te que Psique não foi divinizada antes da época de Apuleio, o platonista, que viveu depois da era Augustana, e que, consequentemente, a Deusa nunca foi adorada nem nunca lhe foram oferecidos sacrifícios com o fervor antigo – nem talvez nunca se tenha pensado nela na velha religião” (Keats, 2002: 236). A ode de Keats parece assim uma forma de fazer justiça a uma deusa negligenciada. É por isso que, no final da quarta estrofe, se propõe como o único adorador dela: “So let me be thy choir, and make a moan / upon the midnight hours; / thy voice, thy lute, thy pipe, thy incense sweet / from swinged censer teeming; / thy shrine, thy grove, thy oracle, thy heat / of pale-mouth’d prophet dreaming” (Keats, 2001: 224). Keats assume, portanto, a responsabilidade pelo endeusamento de Psique, e promete construir-lhe um santuário numa região insondada da sua própria mente, rodeada de pensamentos como se fossem ramos, no qual ficaria protegida e no qual poderia receber à noite o deus Eros: “Yes, I will be thy priest, and build a fane / in some untrodden region of my mind, / where branched thoughts, new grown with pleasant pain, / instead of pines shall murmur in the wind: / (...) / and there shall be for thee all soft delight / that shadowy thought can win, / a bright torch, and a casement ope at night, / to let the warm Love in!” (Keats, 2001: 224). Ao colocar a deusa no interior da sua própria mente, Keats parece sugerir que a sua imaginação não é senão o produto da cópula de dois deuses (Eros e Psique), os quais de certo modo personificam a sua sensibilidade e o seu intelecto. Em certa medida, Pessoa aproveita esta ideia, mas dá-lhe contornos muito próprios. Como se verá, a sua Psique não é apenas uma deusa esquecida e por adorar, à qual se oferecem as condições ideais de fecundação. Aparecendo sob a forma de uma princesa adormecida que um infante busca sem saber, a sua Psique é a consciência do seu Eros.

uma princesa de cujo sono um infante veio libertá-la). Esse infante, contudo, desconhece a sua demanda. Como se percebe na quarta estrofe, esforça-se sem saber porquê, seguindo os caminhos a que o destino o conduz, e ignora a existência da amada, que também nada sabe dele: “Longe o infante, esforçado, / sem saber que intuito tem, / rompe o caminho fadado. / Ele dela é ignorado. / Ela para ele é ninguém” (O-III 134). Que cada um dos amantes ignore a existência do outro não pode deixar de pasmar: é exactamente nessa condição de ignorância a respeito da amada que Caeiro se encontra ao longo d’*O Guardador de Rebanhos*, como retrospectivamente compreenderá. O percurso que conduzirá o infante inconsciente à presença da princesa não é em nada distinto, portanto, daquele que levará Caeiro a descobrir uma amada naquilo que antes o acompanhava sem que disso se apercebesse (o Sol ou o Menino Jesus).

A inevitabilidade desta descoberta, e da aquisição da consciência que ela afinal representa, é tematizada na quinta estrofe: “Mas cada um cumpre o Destino – / ela dormindo encantada, / ele buscando-a sem tino / pelo processo divino / que faz existir a estrada” (O-III 134). Como o infante do poema, que segue sem tino a estrada que o leva a buscar a princesa em quem não pensava, o caminho percorrido por Caeiro n’*O Guardador de Rebanhos* leva-o assim ao encontro de uma amada que não procurava e que, dado o encantamento do sono em que ela esperava por ele, não existia senão na medida em que o caminho que conduzia a ela tinha necessariamente de ser percorrido. O que acontece ao infante no final do poema, ao chegar “onde em sono ela mora”, é, de resto, o que me parece que acontece a Caeiro no instante alargado em que consiste a série de poemas d’*O Pastor Amoroso*: infere a existência da amada, enamora-se dela e, por fim, percebe que ela não é senão a abstracção de si mesmo. Leiam-se as últimas duas estrofes do poema:

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia. (O-III 134-135)

A relação entre o episódio mitológico para o qual o título do poema remete e o conto de fadas que nele é narrado permite associar o infante esforçado ao deus que personifica o amor

(Eros) e a princesa adormecida à deusa que personifica a alma (Psique). A princesa que o infante descobre ser, ao apalpar a grinalda de hera que lhe ornava a “fronte esquecida” (O-III 134), era assim a sua própria alma adormecida, e o caminho que perfaz, do desconhecimento ao conhecimento dela, é o caminho que, tal como fui insistindo, leva de Caeiro a Reis. Enquanto criança em quem a alma ainda não despertou, Caeiro é o deus Eros (lembre-se que o Menino Jesus do poema VIII, com o qual Caeiro de facto coincide, no regime diurno d’O *Guardador de Rebanhos*, é comparável a um “Cupido católico” [CEAE 499]) rompendo o “caminho fadado” (O-III 134) que o conduzirá à Psique que, pelo menos em potência, também é. No momento em que, chegando “onde em sono ela mora”, se apercebe da existência dessa deusa adormecida, Caeiro acorda-a e passa a ser aquilo que já era mais aquilo que até aí só possuía potencialmente. A tensão conjugal entre Eros e Psique, entre aquilo que Caeiro fora até então e a alma (ou a consciência) que nessa altura passa a conhecer corresponde, em rigor, à criatura dual que Reis é, e à qual não falta o deus que lhe compete. Eis como, no âmago de um Caeiro já metamorfoseado em Reis, se forma então um “deus da sua própria idolatria”³⁹⁵, um Eros no altar íntimo de uma Psique agora irreversivelmente desperta.

³⁹⁵ A expressão é usada por William Hazlitt no final do ensaio “Mr. Wordsworth” (1825) para justificar que a celebridade que Wordsworth alcançara o salvara da “última necessidade a que um homem de génio pode ser reduzido – a de se tornar o Deus da sua própria idolatria!” (Hazlitt, 2009: 358).

Bibliografia

(Obras Citadas de Fernando Pessoa)

- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática.
- (1986). *O Manuscrito de O Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro*. Edição facsimilada; apresentação e texto crítico de Ivo Castro. Lisboa: Dom Quixote.
- (1990). *Pessoa por Conhecer*. Edição de Teresa Rita Lopes (2 volumes). Lisboa: Estampa.
- (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1993). *Mensagem; Poemas Esotéricos*. Edição Crítica de José Augusto Seabra. Lisboa: Fundação Engenheiro A. Almeida.
- (1993). *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.
- (1993). *Poemas Ingleses: Tomo I – Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1994). *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- (1994). *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1997). *Poemas Ingleses: Tomo II – Poemas de Alexander Search*. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Edição e Estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1999). *A Educação do Estóico*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1999). *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1999). *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1999). *Poemas Ingleses: Tomo III – The Mad Fiddler*. Edição de Marcus Angioni e Fernando Gomes. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2000). *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2000). *Poesia Inglesa II*. Edição e Tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2002). *Álvaro de Campos: Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.

- (2002). *Obras de António Mora*. Edição de Luís Filipe Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2003). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2003). *Prosa de Ricardo Reis*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2004). *Alberto Caeiro: Poesia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (2^a edição). Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2005). *Poesia: 1902-1917*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2005). *Poesia: 1918-1930*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2006). *Poesia: 1931-1935 e não datada*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2007). *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Edição de Richard Zenith – Obra Essencial de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2008). *Rubaiyat*. Edição de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2009). *Sensacionismo e outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2010). *Livro do Desasocego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2012). *Prosa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo; colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Babel.
- (2015). *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Bibliografia

(Obras sobre Fernando Pessoa)

- AA.VV. [1994]. *Athena. Revista de Arte*. Direcção de Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Volumes I a V: Outubro de 1924 a Fevereiro de 1925. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto.
- AA.VV. (1922). *Contemporanea: grande revista mensal*, nº5 (Novembro 1922) [cópia digital da Hemeroteca Municipal de Lisboa: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1922/N5/N5_item1/P1.html, Consultada em Maio de 2016]
- ABREU, Maria Fernanda de (1985). “Sobre uma ode de Ricardo Reis: duas versões ou dois poemas?”, in *Colóquio/Letras* nº88 (Nov. 1985). 67-72.
- ALMEIDA, Teresa Sousa de (1994) “Athena ou a Encenação Necessária”, in *Athena. Revista de Arte*. Direcção de Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Volumes I a V: Outubro de 1924 a Fevereiro de 1925. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto.
- AMADO, Nuno (2014). “O Dia Triunfal do Dia Triunfal”, in *Revista Estranhar Pessoa*, No.1 (Outubro 2014). 42-57. <<http://estranharpessoa.com/revista>>
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (1994), “Cloe em Ricardo Reis/Fernando Pessoa”, in *Humanitas / Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, Vol.XLVI (1994). 417-431.
- BAPTISTA, Abel Barros (2008). “De Espécie Complicada”, in *Weltliteratur: Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o Mundo!* (organização de António M. Feijó). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 111-121.
- BARRETO, José (2012). “Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923”, in *Pessoa Plural* No.2 (Outono 2012). 240-270.
- BÉLKIOR, Silva (1982). *Horácio e Fernando Pessoa: o amor, as mulheres e os poemas eróticos censurados*. Rio de Janeiro: C. B. A. G..
- (1983a). *Fernando Pessoa-Ricardo Reis: os originais, as edições, o cânone das odes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1983b) *Fontes Latinas de Fernando Pessoa e correcções ao texto das Odes de Ricardo Reis*, Rio de Janeiro: C. B. A. G..
- BROWN, Susan Margaret (1991). “The Whitman-Pessoa Connection”, *Walt Whitman Quarterly Review* 9. 1-14.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2001). *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*. Porto: Campo das Letras.

- (2013). “Pessoa’s Unmodernity: Ricardo Reis”, in *Fernando Pessoa’s Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Edição de Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis. 75-86.
- CASTILHO, Guilherme de (1936). “Alberto Caeiro: ensaio de compreensão poética”, in *presença*, No. 48 (Julho 1936). 13-16.
- CASTRO, Ivo (1990). *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CASTRO, Mariana Gray de (2013). “Pessoa, Shakespeare’s Sonnets, and the Problem of Gaspar Simões”, in *Fernando Pessoa’s Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Edição de Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis. 143-156.
- (2014). “Pessoa, Coleridge, homens de Porlock e dias triunfais”, in *Revista Estranhar Pessoa*, No.1 (Outubro 2014), 59-70. <<http://estranharpessoa.com/revista>>
- COELHO, António Pina (1971). *Os Fundamentos Filosóficos da obra de Fernando Pessoa* (2 volumes). Lisboa: Verbo.
- COELHO, Jacinto do Prado (1980). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (6^a edição). Lisboa: Editorial Verbo.
- CRESPO, Angel (1988). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Tradução de José Bento. Lisboa: Teorema.
- (1990). *A Vida Plural de Fernando Pessoa*. Tradução de José Viale Moutinho. Venda Nova: Bertrand.
- CUNHA, Teresa Sobral (1988). “Pessoa responde a Campos: segunda carta a José Pacheco”, in *Revista da Biblioteca Nacional: Centenário de Fernando Pessoa* (Série 2, volume 3, número 3) Setembro-Dezembro de 1988. 73-82.
- DUARTE, Luiz Fagundes (1994). Introdução a PESSOA, Fernando, *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FALCÃO, Pedro Braga (2012). “Horácio Revisitado: o Silêncio e a Música de Ricardo Reis”, in *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (Re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*. Coordenação de Cristina Pimentel e Paula Mourão. Lisboa: Campo da Comunicação. 179-196.
- FEIJÓ, António (2015). *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FERRARI, Patrício (2011). “On the Margins of Fernando Pessoa’s Private Library: a Reassessment of the Role of Marginalia in the Creation and Development of the Pre-heteronyms and in Caeiro’s Literary Production”, in *Luso-Brazilian Review/University of Wisconsin*, Vol.48, No.2 (2011), 23-71.

- FREITAS, Marcus Vinicius de (1997). “Um *Rubai* de Ricardo Reis, ou Apontamentos para uma Biografia intelectual de Fernando Pessoa”, in *Tabacaria: Revista de Poesia e Artes Plásticas*, No.5 (Inverno 1997). 39-46.
- GIL, José (1986). *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água.
- (1994). *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença.
- GUSMÃO, Manuel (1986). *A Poesia de Alberto Caeiro*. Apresentação crítica, selecção e linhas de leitura de Manuel Gusmão. Lisboa: Comunicação.
- JACKSON, K. David (2010). *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford: Oxford UP.
- KLOBUCKA, Anna M. (2013). “The Solitary Reaper Between Men (and Some Women)”, in *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Edição Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis. 101-112.
- LIND, Georg Rudolf (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LOPES, Graça Videira (2008). “Homero”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coordenação de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho. 334.
- LOPES, Óscar (1978). “No Ádito do Hades”, in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora. 595-614.
- LOURENÇO, Eduardo (1981). *Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente* (2ª edição) Lisboa: Moraes Editores.
- (1986). *Fernando: Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2004). *O Lugar do Anjo: Ensaio Pessoaanos*. Lisboa, Gradiva.
- MAIA, Álvaro (1922). “A Literatura de Sodoma: o sr. Fernando Pessoa e o Ideal Estético em Portugal”, in *Contemporanea: grande revista mensal*, nº4 (Outubro 1922). 31-35.
<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1922/N4/N4_item_1/index.html>
- MARTINHO, Fernando J. B. (1983). *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa: do Orpheu a 1960*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MARTINS, Fernando Cabral (2004). “A Noção das Coisas”, in PESSOA, Fernando, *Poesia: Alberto Caeiro*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARTINS, Fernando Cabral e Richard ZENITH (2012). Prefácio a PESSOA, Fernando, *Teoria da Heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim. 9-38.
- MOISÉS, Carlos Felipe (1981). *O Poema e as Máscaras: Microestrutura e Macroestrutura na poesia de Fernando Pessoa*. Coimbra: Almedina.

- (2014). “Pagão Inocente da Decadência”, in *Colóquio/Letras* nº185 (Jan/Abr 2014). p.100-110.
- NEMÉSIO, Jorge (1958). *A Obra Poética de Fernando Pessoa: estrutura das futuras edições*. Bahia: Universidade da Bahia.
- QUADROS, António (1984). *Fernando Pessoa – Vida, Personalidade e Génio* (2ª edição). Lisboa: Dom Quixote.
- PATRÍCIO, Rita (2012). *Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa*. Famalicão: Edições Húmus.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1972a). “Reflexos Horacianos nas Odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)”, in *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo. 83-108.
- (1972b). “Sobre uma Ode de Ricardo Reis”, in *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo. 213-220.
- (1986). “Leituras de Ricardo Reis”, in *Circum-Navegando Fernando Pessoa: Ciclo de Conferências*. Coimbra. 49-70.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1982). *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes.
- (2013). “The Poet as Hero: Pessoa and Carlyle”, in *Fernando Pessoa’s Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Edição de Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis. 53-62.
- PIZARRO, Jerónimo, Patricio Ferrari e Antonio Cardiello (org.) (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Alfragide: Dom Quixote.
- PIZARRO, Jerónimo (2012). *Pessoa Existe?*. Lisboa: Babel.
- (2013). “From FitzGerald’s *Omar* to Pessoa’s *Rubaiyat*”, in *Fernando Pessoa’s Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Edição de Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis. 87-100
- RÉGIO, José (1927). “Da Geração Modernista”, in *presença*, nº3 (Abril 1927). 1-2.
- RODRIGUES, Manuel (2008). “Horácio”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coordenação de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho. 336-339.
- SABINE, Mark (2013). “Inverted Aesthetics: Pessoa, Campos and António Botto’s *Canções*”, in *Fernando Pessoa’s Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Edição de Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis. 129-142.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SACRAMENTO, Mário (1985). *Fernando Pessoa: Poeta da Hora Absurda* (3ª edição). Lisboa: Vega.

- SANTOS, M. Irene Ramalho (2007a). *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-americano*. Porto: Edições Afrontamento.
- (2007b). “The Truant Muse and the Poet’s Body”, in *Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality* (ed. Anna M. Klobucka and Mark Sabine. Toronto: Toronto University Press. 181-200.
- (2013). “O Deus que faltava’: Pessoa’s Theory of Lyric Poetry”, *Fernando Pessoa’s Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Edição de Mariana Gray de Castro. Woodbridge, Tamesis. 23-36.
- SEABRA, José Augusto (1988). *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1985). *O Heterotexto Pessoaano: ensaios* Lisboa: Dinalivro.
- SENA, Jorge de (2000). *Fernando Pessoa & C^a Heterónima: estudos coligidos 1940-1978* (3^a edição). Lisboa: Edições 70.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013). *Os Livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Babel.
- SEPÚLVEDA, Pedro e Jorge URIBE (estudo e edição). *O planeamento editorial de Fernando Pessoa* (Pessoana, Ensaio). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. (no prelo).
- SEVERINO, Alexandrino E. (1971). “A Primeira Publicação Literária de Fernando Pessoa”, in *Hispania*, Vol.54, No.1 (Mar, 1971). 68-72.
- SILVA, Agostinho da (1988). *Um Fernando Pessoa* (2^a edição). Lisboa: Guimarães Editores.
- SILVA, Luís de Oliveira e (1985). *O Materialismo Idealista de Fernando Pessoa*. Lisboa: Clássica Editora.
- SILVA, Manuela Parreira da (2008). “Botto, António”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coordenação de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho. 92-94.
- SIMÕES, João Gaspar (1987). *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma Geração* (5^a edição). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- TAMEN, Miguel (2002a). “A vida real”, in *Artigos Portugueses*. Lisboa: Assírio & Alvim. 107-116.
- (2002b). “Caves e Andares Nobres”, in *Artigos Portugueses*. Lisboa: Assírio & Alvim. 87-94.
- (2002c). “Podiam explicar-me o que hei-de eu fazer com esta espada?”, in *Artigos Portugueses*. Lisboa: Assírio & Alvim. 95-106.
- URIBE, Jorge (2014). *Um Drama da Crítica: Walter Pater, Oscar Wilde e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento no Programa em Teoria da Literatura, Universidade de Lisboa. <<http://www.letras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/uribe2.pdf>>

- VALENTE, Simão (2016). “Pascoli e Caeiro: a criança e a visão morta”, in *Românica*, No.22-23 (2016).
- ZENITH, Richard (1999). “Post-Mortem”, posfácio a PESSOA, Fernando, *A Educação do Estóico*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim. 83-108.
- (2000). “Em busca do tempo futuro”, prefácio a PESSOA, Fernando, *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim. 9-36.
- (2004) “Caeiro Triunfal”, in Fernando Pessoa, *Poesia: Alberto Caeiro*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2013). “Pessoa and Walt Whitman Revisited”, *Fernando Pessoa’s Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Edição de Mariana Gray de Castro. Woodbridge, Tamesis. 37-52.
- (2014). “Reis Triunfal”, in *Revista Estranhar Pessoa*, No.1 (Outubro 2014), 26-41.
<<http://estranharpessoa.com/revista>>

Bibliografia Secundária

- ALGRA, Keimpe (2003). “Stoic Theology”, in *The Cambridge Companion to the Stoics*. Edition by Brad Inwood. Cambridge: Cambridge UP. 153-178.
- ARISTÓTELES (2001). *The Basic Works of Aristotle*. Edition by Richard McKeon. New York: The Modern Library.
- (2004). *Ética a Nicómaco*. Tradução de António de Castro Caeiro. Lisboa: Quetzal.
- (2010). *Sobre a Alma*. Tradução de Ana Maria Lóio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ARNOLD, Matthew (1954). *Matthew Arnold's Essays: Literary and Critical*. Introduction by G. K. Chesterton. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- (1961). *Poetry and Criticism of Matthew Arnold*. Edition by A. Dwight Culler. Boston: Houghton Mifflin Company.
- (1994). *Selected Poetry*. Edition by Keith Silver. Manchester: Carcanet Press Limited.
- BERKELEY, George (1938). *A New Theory of Vision and Other Writings*. London: J. M. Dent & Sons.
- BLOOM, Harold (1974). “Walter Pater: The Intoxication of Belatedness”, in *Yale French Studies* n°50, Intoxication and Literature (1974). 163-189.
- BOTTO, António (2010). *Canções: António Botto*. Edição de Jerónimo Pizarro e Nuno Ribeiro. Lisboa: Babel.
- BORGEAUD, Philippe (1983). “The Death of the Great Pan: the Problem of Interpretation”, in *History of Religions* Vol.22, n°3 (Feb., 1983). 254-283.
- BROGAN, T. V. F., Peter Sacks e Stephen F. Fogel (1993). “Elegy”, in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edition by Alex Preminger and T. V. F. Brogan. New Jersey: Princeton UP. 322-325.
- BROWNE, Sir Thomas (1977) *The Major Works* (ed. C. A. Patrides), London: Penguin Books.
- BURCKHARDT, Jacob (2002) *History of Greek Culture*. Translation by Palmer Hilty. New York: Dover Publications, inc..
- BYRON, Lord (1970). *Poetical Works*. Edition by Frederick Page. Oxford: Oxford UP.
- CALÍMACO (1960). *Hymns and Epigrams; Lycophron; Aratus*. Translation by A. W. Mair and G. R. Mair. London: William Heinemann.
- (1975). *Aetia; Iambi; Lyric Poems; Hecale; Minor Epic and Elegiac Poems; and other Fragments; Musaeus; Hero and Leander*. Translation by C. A. Trypanis and Thomas Gelzer. London: William Heinemann.

- CAMÕES, Luís de (1980). *Lírica Completa II: Sonetos*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1989). *Os Lusíadas* (2ª edição). Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- CARLYLE, Thomas (1973). *Sartor Resartus; On Heroes and Hero Worship*. Introduction by W. H. Hudson. London: Dent.
- CASTIGLIONE, Baldesar (1964). *Il Libro del Cortegiano, con una scelta delle Opere minori*. A cura di Bruno Maier. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- CATULO (2012). *Carmina*. Tradução de José Pedro Moreira e André Simões. Lisboa: Cotovia.
- CHILD, Ruth C. (1938). “Is Walter Pater an Impressionistic Critic?”, in *PMLA*, Vol.53, No.4 (Dec, 1938). 1172-1185.
- CÍCERO (1971). *De Finibus Bonorum et Malorum*. Translation by H. Rackham. London: William Heinemann Ltd..
- (1972). *De Natura Deorum; Academica*. Translation by H. Rackham. London: William Heinemann.
- CLAY, Jenny Strauss (2010). “Horace and Lesbian Lyric”, in *A Companion to Horace*. Edition by Gregson Davis. Chichester: Wiley-Blackwell. 128-146.
- COMMAGER, Steele (2009). “The Function of Wine in Horace’s Odes”, in *Horace: Odes and Epodes*. Edition by Michèle Lowrie. Oxford: Oxford UP. 33-49.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1985). *The Major Works, including Biographia Literaria*. Edition by H. J. Jackson. Oxford: Oxford UP.
- COSTAS, Procope S. and T. V. F. Brogan (1993). “Epicedium”, in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edition by Alex Preminger and T. V. F. Brogan. New Jersey: Princeton UP. 375.
- DAVIS, Gregson (2007). “Wine and the Symposium”, in *The Cambridge Companion to Horace*. Edition by Stephen Harrison. Cambridge: Cambridge UP. 207-220.
- (2010). “Defining a Lyric Ethos: Archilochus *lyricus* and Horatian *melos*”, in *A Companion to Horace*. Edition by Gregson Davis. Chichester: Wiley-Blackwell. 105-127.
- DIHLE, Albrecht (1967). “The Poem on the Cicada”, in *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol.71 (1967). 107-113.
- DIÓGENES LAÉRCIO (1958). *Lives of Eminent Philosophers* (2 volumes). Translation by R. D. Hicks. Cambridge: Harvard UP.
- DODDS, E. R. (1951). *The Greeks and the Irrational*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- DOVER, K. J. (1980). *Greek Homosexuality*. New York: Vintage Books.

- ELIOT, T. S. (1997). *Ensaio de Doutrina Estética*. Tradução de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores.
- EMERSON, Ralph Waldo (1907). *Representative Men: seven lectures on the uses of great men, Plato, Swedenborg, Montaigne, Shakespeare, Napoleon and Goethe*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
- (2003). *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. Edition by William H. Gilman. New York: Signet Classics.
- EMPSON, William (1966). *Some Versions of Pastoral: a study of the Pastoral form in Literature*. Harmondsworth: Penguin Books.
- EPICTETO (1956). *The Discourses as Reported by Arrian, the Manual, and Fragments* (2 volumes). Translation by W. A. Oldfather. London: William Heinemann Ltd..
- FEENEY, Denis (2009). “Horace and the Greek Lyric Poets”, in *Horace: Odes and Epodes*. Edition by Michèle Lowrie. Oxford: Oxford UP. 202-231.
- FRAENKEL, Eduard (1966). *Horace*. Oxford: Oxford UP.
- FREUD, Sigmund (1995). “An Outline of Psycho-Analysis”, in *Moses and Monotheism; an Outline of Psycho-Analysis and Other Works (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. XXIII – 1937-1939)* Translation by James Strachey. London: Hogarth Press. 139-207.
- FROST, Robert (1995). *Collected Poems, Prose, & Plays*. Edition by Richard Poirier and Mark Richardson. New York, Library of America.
- GRAVES, Robert (1955). *The Greek Myths* (2 volumes). Harmondsworth: Penguin Books.
- GRIFFIN, Jasper (2007). “Gods and Religion”, in *The Cambridge Companion to Horace*. Edition by Stephen Harrison. Cambridge: Cambridge UP. 181-194.
- GRIMAL, Pierre (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (4ª edição). Tradução de Victor Jabouille. Algés: Difel.
- HADOT, Pierre (2002). *What is Ancient Philosophy?*. Translation by M. Chase. Cambridge: Harvard UP.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1977). *Wordsworth's Poetry: 1787-1814* (6th edition). New Haven and London: Yale University Press.
- HAZLITT, William (2009). *Selected Writings*. Edition by Jon Cook. Oxford: Oxford UP.
- HESÍODO (2005). *Teogonia; Trabalhos e Dias*. Tradução de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- HOMERO (2003). *The Homeric Hymns*. Translation by Jules Cashford. London: Penguin Classics.
- (2012). *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- HORÁCIO (1966). *Satires, Epistles, Ars Poetica*. Edition by H Rushton Fairclough. London: William Heinemann Ltd..

- (2004). *Odes and Epodes*. Edition by Nial Rudd. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.
- (2008). *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia.
- (2012). *Arte Poética* (4ª edição) Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- HORNSBY, Roger A. and T. V. F. Brogan (1993). “Dirge”, in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edition by Alex Preminger and T. V. F. Brogan. New Jersey: Princeton UP. 296-297.
- HUME, David (2001). *Tratado da Natureza Humana*. Tradução de Serafim da Silva Fontes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- INMAN, Billie Andrew (2005). “The Intellectual Context of Walter Pater’s ‘Conclusion’”, in *Walter Pater: an Imaginative Sense of Fact*. Edition by Philip Dodd. London: Frank Cass. 11-28.
- INWOOD, Brad and L. P. Gerson (ed.) (1994). *The Epicurus Reader: Selected Writings and Testimonia*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- JAMES, William (2004). *The Varieties of Religious Experience: a Study in Human Nature*. Introduction by Wayne Proudfoot. New York: Barnes & Noble Classics.
- JESUS, Carlos A. Martins de (trad.) (2009), *Anacreontea: Poemas à maneira de Anacreonte*. Coimbra: Fluir Perene.
- KEATS, John (2001). *The Complete Poems of John Keats*. Introduction by Paul Wright. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
- (2002). *Selected Letters*. Edition by Robert Gittings. Oxford: Oxford UP.
- LAMBERT, Royston (1990). *Pederastia na Idade Imperial: sobre o amor de Adriano e Antínoo*. Tradução de Jorge de Morais. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOCKE, John (1999). *Ensaio sobre o Entendimento Humano* (2 volumes). Tradução de Eduardo Abranches de Soveral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LOURENÇO, Frederico (organização, tradução e notas) (2006). *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia.
- LOURENÇO, M. S. (1995). *A Cultura da Subtileza*. Organização de Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva.
- LUCRÉCIO (1992). *De Rerum Natura*. Translation by W. H. D. Rouse. Cambridge: Harvard UP.
- MACAULAY, Thomas Babington (2008). *Critical and Historical Essays* (vol.1). Forgotten Books.
- MANKIN, David (2010). “The Epodes: Genre, Themes, and Arrangement”, in *A Companion to Horace*. Edition by Gregson Davis. Chichester: Wiley-Blackwell. 93-104.

- MARCO AURÉLIO (2011). *Meditations: with Selected Correspondence*. Translation by Robin Hard. Oxford: Oxford UP.
- MILTON, John (1998) *The Complete Poems* (ed. John Leonard) London: Penguin Books.
- MORLEY, John (1873) "The Death of Mr. Mill", in *The Fortnightly Review* (ed. John Morley), Vol.XIII New Series (Jan 1 to Jun 1, 1873). 669-676.
- NISBET, R.G.M. and Margaret HUBBARD (1970). *A Commentary on Horace: Odes, Book I*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- (1978). *A Commentary on Horace: Odes, Book II*. Oxford: Clarendon Press.
- NISBET, R.G.M. and Nial RUDD (2004). *A Commentary on Horace: Odes, Book III*. Oxford: Oxford UP.
- NUSSBAUM, Martha (1993). "The Speech of Alcibiades: a reading of the *Symposium*", in *The Fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge UP. 165-199.
- OTTO, Walter F. (1979). *The Homeric Gods: the Spiritual Significance of Greek Religion*. Translation by Moses Hadas. London: Thames and Hudson.
- OVÍDIO (1953). *Tristia; Ex Ponto*. Translation by Arthur Leslie Wheeler. London: William Heinemann.
- (1966). *Metamorphoses* (2 volumes). Translation by Frank Justus Miller. London: William Heinemann Ltd..
- (1979). *The Art of Love and Other Poems* (2nd edition). Translation by J. H. Mozley. London: William Heinemann.
- (2007). *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.
- PASCOAES, Teixeira (1992). *São Jerónimo e a Trovada*. Introdução de António M. Feijó. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1998). *Para a Luz, Vida Etérea, Elegias, O Doido e a Morte*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2002). *São Paulo* (2^a edição). Lisboa: Assírio & Alvim.
- PATER, Walter (1980). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Edition by Donald L. Hill. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- (2006a). *Appreciations, with an Essay on Style*. Teddington: The Echo Library.
- (2006b). *Marius the Epicurean, Two Volumes*. Teddington: The Echo Library.
- PAUSÂNIAS (1959). *Description of Greece* (5 volumes). Translation by W. H. S. Jones. London: William Heinemann.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (organização e tradução) (2003). *Hélade: Antologia da Cultura Grega* (8^a edição). Lisboa: Edições Asa.
- (2007). *Camoniana Varia*, Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- PLATÃO (1997). *Complete Works*. Edition by John M. Cooper. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

- PLÍNIO, o Velho (1958). *Natural History: in ten volumes*. London: William Heinemann.
- PROPÉRCIO (2002). *Elegias*. Tradução de Aires A. Nascimento (et. al.). Assis: Accademia Properziana del Subasio: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras.
- RACE, William H. (1993). "Recusatio", in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edition by Alex Preminger and T. V. F. Brogan. New Jersey: Princeton UP. 1017-1018.
- RIST, John M. (1972). *Epicurus: an Introduction*, Cambridge: Cambridge UP.
- RUSKIN, John (2004). *Selected Writings*. Edition by Dinah Birch. Oxford, Oxford UP.
- RUSSELL, Bertrand (1971). *Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*. London: George Allen & Unwin.
- (2009). "Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description", in *The Problems of Philosophy*. New York: Seven Treasures Publications.
- RYALS, Clyde de L. (1988). "The Concept of Becoming in *Marius the Epicurean*", in *Nineteenth-Century Literature*, Vol.43, No.2 (Sep, 1988). 157-174.
- SÉNECA (1991). *Cartas a Lucílio*. Tradução de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SHAKESPEARE, William (1997). *Macbeth*. Edition by A. R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge UP.
- (2000). *As You Like It*. Edition by Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge UP.
- (2002). *The Complete Sonnets and Poems*. Edition by Colin Burrow. Oxford: Oxford UP.
- (2003). *Hamlet*. Edition by Philip Edwards. Cambridge: Cambridge UP.
- (2005). *The Tragedy of King Lear*. Edition by Jay L. Halio. Cambridge: Cambridge UP.
- (2011). *Richard II*. Edition by Anthony B. Dawson and Paul Yachnin. Oxford: Oxford UP.
- SHELLEY, Percy Bysshe (2002). *The Selected Poetry and Prose of Shelley*. Introduction by Bruce Woodcock. Kent: Wordsworth Editions Limited.
- SMITH, Peter L. (1968). "Poetic Tensions in the Horatian Recusatio", in *The American Journal of Philosophy*, Vol.89, No.1 (Jan, 1968). 56-65.
- SNELL, Bruno (1982). *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*. New York: Dover Publications.
- SPENSER, Edmund (1987). *The Faerie Queen*. Edition by Thomas P. Roche, Jr.. London: Penguin Books.
- VERDE, Cesário (1988). *Obra Completa de Cesário Verde*. Edição de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.
- VIRGÍLIO (1999a). *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Tradução de Agostinho da Silva. Lisboa: Temas e Debates.
- (1999b). *Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*. Translation by H. Rhushton Fairclough. Cambridge: Harvard UP, 1999.

- WATTS, Cedric (2009). Introduction to KHAYYÁM, Omar, *The Rubáiyát of Omar Khayyám*
Translation by Edward FitzGerald. London: Wordsworth Editions Limited.
- WHITMAN, Walt (1998). *Leaves of Grass*. Edition by Jerome Loving. Oxford: Oxford UP.
- WILDE, Oscar (1992). *Intenções: quatro ensaios sobre estética*. Tradução de António M. Feijó) Lisboa: Edições Cotovia.
- (2003). *Complete Works of Oscar Wilde*. Introduction by Merlin Holland. Glasgow: HarperCollins Publishers.
- WORDSWORTH, William (1988) *Selected Prose* (ed. John O. Hayden) Harmondsworth: Penguin Books.
- (2006) *The Collected Poems of William Wordsworth* (introd. Antonia Till), Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.