

“Se te queres matar, por que não te queres matar?”:  
a questão do sujeito literário em Fernando  
Pessoa/Álvaro de Campos\*

*Geanneti Silva Tavares Salomon\*\**

RESUMO

O presente texto tem como objetivo analisar os poemas de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos – “Lisbon revisited (1923)”, “Se te queres matar, por que não te queres matar? (24/6/1926)” e “Lisbon revisited (1926)” – à luz dos pressupostos teóricos de Maurice Blanchot em “A morte possível” e *O livro por vir*, visando a demonstrar como, vistos em conjunto, esses textos podem configurar-se como um círculo em torno da morte que permite o surgimento do sujeito literário.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; Sujeito literário; Morte.

Se te queres matar, por que não te queres matar?  
Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a vida,  
Se ousasse matar-me, também me mataria...  
(Álvaro de Campos)

**N**este trabalho procurarei abordar o aparecimento do sujeito literário em Fernando Pessoa, nos poemas de Álvaro de Campos “Lisbon revisited (1923)”, “Se te queres matar, por que não te queres matar? (24/6/1926)” e “Lisbon revisited (1926)”. Para tanto

\* Trabalho final do curso “Fernando Pessoa e o surgimento do sujeito literário”, ministrado pela Professora Dra. Lélia Parreira Duarte no Programa de pós-graduação em Letras da PUC Minas, no 1º semestre de 2006.

\*\* Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

será necessário aqui compreender os caminhos circulares recorrentes nesses poemas que nos levam à morte e que é nessa morte que se torna possível o surgimento do sujeito literário. Esta análise se fundamentará em conceitos blanchotianos encontrados em “A morte possível” e em *O livro por vir*.

Blanchot (1987), em “A morte possível”, diz numa análise sobre a frase de Kafka: “Não me afasto dos homens para viver em paz, mas para morrer em paz” (p. 89); há um afastamento, uma “exigência de solidão”, imposta ao escritor pelo trabalho de escrever. Diz também que Kafka “esquiva-se ao mundo para escrever, e escreve para morrer em paz” (p. 89). Mais à frente Blanchot afirma que Kafka, ao caminhar em direção ao “poder de morrer através da escrita da obra que escreve” (p. 90), está vivenciando a obra como uma experiência de morte, pois, para se chegar à obra é imprescindível experienciar essa morte; também assim se chegará à morte pela obra.

Blanchot (1987) afirma que sempre que o pensamento se confronta com um círculo indica-se a aproximação com algo original do qual o pensamento faz parte e que sempre haverá o movimento de retorno. Se “o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte” (p. 90), e, se “a própria obra é uma experiência da morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de chegar à obra e, pela obra à morte” (p. 90), obtemos então os traços principais que formam o movimento circular com que se configura a questão autor-al. O autor escreve para morrer e obtém esse poder de escrever numa relação pactual antecipada com a morte que se constituirá na própria experiência da morte que é a obra, chegando à morte pela obra. Seguindo os traços assinalados acima temos: autor – morte – obra; e para formar o movimento circular completo em que há o retorno ao autor, entra o sujeito literário que é uma configuração do autor presente apenas na obra literária. Podemos observar então o movimento circular completo pela presença do sujeito literário na obra como uma representação do autor, que se expõe não como um “eu”, mas como um “outro”.

Para compreender o sujeito literário vamos pensar a experiência da morte como algo possível a partir de uma ausência confessional do autor na obra, onde "eu não seja mais eu mesmo, e que não possa mais dizer 'eu'" (BLANCHOT, 2005, p. 305), mas que também não pressupõe uma ausência total de traços autorais na obra. Partiremos de um conceito de obra que a divisa não como uma criação imanente, mas como algo que ultrapassa a individualidade do escritor que a produziu. E também de uma abordagem da literatura atual que é vista por Blanchot (2005), em *O livro por vir*, como sofredora de uma "perda de unidade", de que talvez ela própria se orgulhe, e que pressupõe escritores que "se distinguem por sua linguagem instintiva":

(...) se escrever é entrar num *templum* que nos impõe, independentemente da linguagem que é a nossa, por direito de nascimento e por fatalidade orgânica, um certo número de usos, uma religião implícita, um rumor que muda de antemão tudo o que podemos dizer, que o carrega de intenções tanto mais ativas quanto mais dissimuladas, escrever é primeiramente querer destruir o templo antes de o edificar; é pelo menos, antes de ultrapassar seu limiar, interrogar-se sobre as servidões daquele lugar, sobre o pecado original que constituirá a decisão de fechar-se nele. Escrever é, finalmente, recusar-se a ultrapassar o limiar, recusar-se a "escrever". (p. 302)

Então, a literatura é capaz de constituir um mundo onde "reinam os ídolos, onde adormecem os preconceitos e vivem, invisíveis, as potências que alteram tudo" (BLANCHOT, 2005, p. 303), onde não há uma moral, uma verdade, uma intenção únicas; é lá que os "segredos" são "mentiras". E é nesse mundo que a neutralidade torna-se possível, em que "eu" pode ser o "outro". E nesse quadro ficam expostas as máscaras ficcionais e a natureza de fingimento da criação literária.

Nos poemas de Álvaro de Campos escolhidos para análise encontramos com uma frequência singular palavras que simbolizam um vazio, uma ausência que aqui queremos aproximar da morte:

Não: não quero nada.  
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!  
A única conclusão é morrer.  
(PESSOA, 1992, p. 125)<sup>1</sup>

Assim se inicia o poema “Lisbon revisited” (1923), com um sujeito ficcional que nega tudo, que afirma um desejo de não fazer parte de nada, com sentimentos que o levam a cogitar a morte como única conclusão. Há na seqüência do poema um repúdio aos que o querem aprisionar na futilidade, no “cotidiano e tributável”, na verdade, e um desejo de estar só: “Enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!” (p. 126). Um vazio no qual ele deseja estar enquanto não lhe chega a morte, que tem como sinônimos o abismo e o silêncio. Pede que o deixem em paz, paz que para ele é a solidão; quer estar só e afirma que “é” só. Essa solidão lhe é necessária antes do abismo e do silêncio.

As palavras abismo e silêncio no poema de Álvaro de Campos podem ser compreendidas como representantes de um lugar vazio no qual entramos numa queda livre que nos leva a um fim desconhecido enquanto acontecimento: a morte. Morte cuja ambigüidade testemunha, ao mesmo tempo, a morte do sujeito e o surgimento do sujeito literário. Um vazio, um esvaziamento de si que é precedido por uma necessidade primordial de silêncio, de ser só, de confessar-se só. Como vimos anteriormente, quando Blanchot (1987) se referia a Kafka, trata-se de esquivar-se “do mundo para escrever e escrever para morrer em paz” (p. 89). É uma atitude poderíamos dizer um tanto corajosa e paradoxalmente amedrontada, uma dança ao redor de uma fogueira que o atrai para o centro e ao mesmo tempo o repele para que não se queime.

O sujeito literário em “Lisbon revisited (1923)” expressa uma angústia com relação à pressão que a sociedade e a cultura exercem sobre os indivíduos, procurando conduzi-los por caminhos pré-estabelecidos: “Não me peguem no braço! Não gosto que me peguem no braço. Que-

---

<sup>1</sup> Todas as citações dos poemas de Álvaro de Campos serão dessa edição.

ro ser sozinho" (p. 126). Esses caminhos parecem confrontados com as verdades sugeridas: aquelas que podem ser vistas e contempladas através dos tempos.

Ó céu azul – o mesmo da minha infância –,  
Eterna verdade vazia e perfeita!  
Ó macio Tejo ancestral e mudo,  
Pequena verdade onde o céu se reflecte!  
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!  
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.  
(p. 126)

O eu que fala expressa uma angústia e uma mágoa relacionadas aos caminhos impostos pela civilização e expõe um homem moderno em crise, que não quer nada oferecido por essa civilização, mas que ao mesmo tempo busca um nada, o que é um tanto contraditório. E nesta busca serpenteia-se com a morte na medida em que esta é o nada, aquilo que nos é impossível vivenciar e dizer. É então o não dito, aquilo que não pode ser dito, mas não importa, pois é nesse movimento que a literatura se constitui. É enquanto "vai-se dizendo" o que não pode ser dito que a escrita literária constrói sua própria realidade evidenciando apenas a si mesma.

Em "Se te queres matar, por que não te queres matar?" há um eu que diz amar tanto a vida quanto a morte e, ambigualmente, se envolve num processo de convencer um outro eu de que nada serve o mundo preenchido de "atores de convenções e poses determinadas" ou um mundo interior que lhe é desconhecido e que talvez matando-se possa vir a conhecer.

Enquanto questiona para que serve a vida, que ninguém há de fazer falta realmente num mundo humano e mortal, sugere que talvez morrendo renasça:

De que te serve o teu mundo interior que desconheces?  
Talvez, matando-te, o conheças finalmente...  
Talvez, acabando, comeces...  
(p. 130)

Blanchot (1987) indaga-se se “não haverá uma (entre todas as formas de morte) que seja mais humana, mais mortal, e se a morte voluntária não seria uma morte por excelência” (p. 93). Numa análise sobre o desejo de suicídio de Kirilov, afirma que o desejo da personagem de fazer da morte uma possibilidade sua e humana – pois só é humano aquele que é mortal – é o de atingir a liberdade absoluta, sendo “consciência de desaparecer e não consciência desaparecente” (p. 96). Mas essa busca da possibilidade de morte de Kirilov “não é exatamente a da morte voluntária, do exercício da vontade em luta com a morte” (p. 96). Se o suicídio de Kirilov dá-se pela loucura ou não, para Blanchot não importa. Mas surgem outras questões. O que é morrer “verdadeiramente”? Há um poder que se adquire com a morte “compreendida” como é a morte escolhida por Kirilov, também sugerida no poema em questão? Kirilov quer triunfar sobre a morte através da pureza do ato de matar-se: “No mundo ele é mortal, mas na morte, nesse indefinido que é o fim, não se arrisca a tornar-se infinitamente mortal?” (p. 97)

No poema de Álvaro de Campos “Se te queres matar, por que não te queres matar?” essa morte voluntária apavora ao mesmo tempo que seduz. É tão contraditória quanto o verso “Se te queres matar, porque não te queres matar?” (p. 130), que dá título ao poema. Uma pergunta que contém a resposta dentro de uma outra pergunta: se há o desejo de matar-se, por que o tu não quer verdadeiramente matar-se? O eu ficcional diz para um outro eu, ou para si próprio num monólogo interior: “Se ousasse matar-me, também me mataria...”. E desafia: “Ah, se ousares, ousa!” (p. 130). E busca convencer o interlocutor, ou a si próprio, da inutilidade de viver e da insignificância do homem, “pobre vaidade de carne e osso chamada homem” (p. 132). Enfatiza a cegueira desse homem que se acha importante, mas cuja importância só reflete um egocentrismo, um narcisismo de seres que pensam ser “o universo”, e os outros, “satélites de tua subjetividade objetiva”. Por que então não matar-se? “Escrúpulos morais, receios de inteligência!...”. Mas a vida não tem escrúpulos e nem receios. Medo do desconheci-

do? "Mas o que é conhecido?". E na última estrofe do poema o desejo expresso de liberdade:

Torna-te parte carnal da terra e das coisas!  
Dispersa-te, sistema físico-químico  
De células nocturnamente conscientes  
Pela nocturna consciência da inconsciência dos corpos,  
Pelo grande cobertor não-cobrindo-nada das aparências,  
Pela relva e a herva da proliferação dos seres,  
Pela névoa atômica das cousas,  
Pelas paredes turbilhonantes  
Do vácuo dinâmico do mundo...  
(p. 132)

Livrar-se de tudo que é inerente à vida humana, à sociedade e suas delimitações, livrar-se da vida através da morte. Mas o poeta mesmo disse amar tanto a vida quanto a morte e por isso o vemos vaguear em torno da morte durante todo o poema, confessando já inicialmente não ousar enfrentá-la. E nessa última estrofe podemos sentir um tom de espanto diante da materialidade da vida que o faz pensar que, talvez, possa ganhar a vida através da morte tornando-se "parte carnal da terra e das coisas!"

Em "Lisbon revisited (1926)", há o mesmo tom angustiado diante das coisas do mundo, a mesma fascinação pelo nada presente nos poemas anteriores, mas nesse poema há ainda uma inquietude, um tédio maior e a imagem da inexorabilidade do tempo. A angústia é de querer muitas coisas ao mesmo tempo, "de fome de carne", angústia física e metafísica. Estar dormindo "irrequieto" e estar acordado sonhando "irrequieto". Angústia expressa na sensação de impotência diante de portas fechadas "abstratas e necessárias", hipóteses ocultas pelas cortinas das janelas, um sonho em que procura algo e não encontra, um número de porta numa rua: "Não há na travessa achada o número da porta que me deram" (p. 133).

Nessa mistura de sensações angustiantes o tempo parece perder sua linearidade, sua inexorabilidade, e ficar suspenso. O futuro é incerto:

Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme;  
Não sei que ilhas do Sul impossível aguardam-me naufrago;  
Ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso.  
Não, não sei isto, nem outra cousa, nem cousa nenhuma...  
(p. 133)

Tudo parece envolto em ilusão, os sonhos se misturam à realidade da vida. Na visão de Lisboa, “Cidade da minha infância pavorosamente perdida...” (p. 133), o eu ficcional aparece estilhaçado em vários eus que refletem a perda da linearidade do tempo e a fragmentação interior:

Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,  
E aqui tornei a voltar, e a voltar.  
E aqui de novo tornei a voltar?  
Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,  
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,  
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?  
(p. 133)

Essa fragmentação do eu, ou o seu estilhaçamento: “Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico” (p. 134), resultam da conscientização angustiante – presente nos versos anteriores – da fragilidade da realidade, fragilidade que é expressa nesse movimento constante entre o que se sonha e o que se vive, na linha tênue que os separa. Há dúvidas relacionadas aos eus do passado, se cada um deles não teria sido um eu diverso, ligados todos por um “fio-memória”, e sonhados por “alguém de fora de mim”. Trata-se da perda da identidade única, de algo que era aparentemente concreto que fazia o passado como coisa real vivida, e que não mais se sustenta e agora se apresenta como coisa sonhada e despedaçada.

Podemos perceber então que a angústia e a fragmentação interior apontadas no poema demonstram uma conscientização de que o homem não é mais o centro do universo e do mundo. Como consequência, o homem moderno é apontado como o ser da falta, falta esta im-

possível de ser preenchida, e que por ser expressão de um vazio demonstra seu parentesco com a morte.

Essa atmosfera criada pela poesia de Álvaro de Campos é perfeita para o surgimento do sujeito literário. Nela o eu que fala é marcado pela neutralidade que, ao mesmo tempo que cria seus contornos, os torna evanescentes. Esse eu que fala é que caracteriza o sujeito literário, que o expõe, que afasta o autor da obra literária num pacto com a morte, mas que converte esse afastamento em retorno ao tornar-se expressão de uma figura autoral.

Observemos as reflexões e perguntas que Blanchot (2005) direcionou à poesia de Samuel Beckett, em *O livro por vir*:

Quem é esse "Eu" incansável, que aparentemente diz sempre a mesma coisa? Aonde ele quer chegar? O que espera esse autor que, afinal, deve estar em algum lugar? O que esperamos nós que o lemos? Ou ele entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala errante, não privada de sentido mas privada de centro, fala que não começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos que fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente. (p. 308)

Essa é a experiência que nos revela, segundo Blanchot, que alguém escreve não pelo "honroso prazer de fazer um belo livro" e nem por "inspiração" surgida para pretender dizer verdades, como se essa fosse a tarefa da literatura. Mas deixa explícito um movimento que "arrasta" o escritor. Quando a literatura perde qualquer função pode então expor a sua condição de fingimento, pois não precisa mais disseminar crenças, iludir o leitor. Ela então se escancara frente a esse leitor como na poesia de Álvaro de Campos: expõe-se como construção da linguagem ficcional; expressa esse movimento que arrasta o escritor para um falar constante, ininterrupto e circular; e nos leva a nós leitores, a perguntar quem é esse eu que fala, ou quem são esses eus.

Tudo isso nos aponta para o surgimento do sujeito literário na poesia de Álvaro de Campos. O sujeito literário só pode surgir a partir de

uma “metamorfose” ou “transformação assustadora” que acontece, segundo Blanchot (2005), quando a linguagem comum passa a ser ficcional, mas somente naquela em que o “eu” passa a ser o “outro”, aquele que escreve. Em que se permite ouvir “aquela fala neutra”, que diz o que “sempre já foi dito”, mas que não pode calar-se e também “não pode ser ouvida”. Esse é o movimento que “arrasta” o escritor, que pensa poder dominá-lo, mas que apenas pode se entregar e se deixar continuar a dizer, e enquanto diz, vai repetindo o que já disse sem dissimular, mas também sem qualquer revelação.

#### ABSTRACT

This text analyzes Fernando Pessoa/Álvaro de Campos' poems 'Lisbon revisited' (1923), "Se te queres matar, por que não te queres matar?" (24/6/1926) and 'Lisbon revisited' (1926), in the light of Maurice Blanchot's theoretical foundations in 'A morte possível' and *O livro por vir*, aiming at demonstrating how those texts, taken as a single set, form a circle around death that allows the appearance of the literary subject.

Keywords: Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; Literary subject; Death.

#### Referências

BLANCHOT, Maurice. A morte possível. In: *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 83-105.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes: 2005, cap. I, II, III, p. 285-318.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

# Saber morrer. A “Ode II” do Livro primeiro de Ricardo Reis\*

Gonçalo Cordeiro\*\*

## RESUMO

Nesta leitura da “Ode II” do Livro primeiro de Ricardo Reis, propor-se-á a articulação de vectores essenciais ao entendimento do poema, como o amor, a morte e o conhecimento. Sob o signo de uma herança assumidamente clássica, cujos princípios estéticos e filosóficos são recuperados e reinventados na poética reisianiana, defender-se-á como eixo estruturante do poema a aprendizagem da morte, argumentando a sublimação do desejo amoroso no exercício de docência poética em torno do ícone plurívoco e exemplar da rosa (no enquadramento mitológico dos jardins de Adônis). Na equação poética do dia e da noite, do eterno e do efêmero, da consciência e a insciência, ponderar-se-á a deliberação da morte como ato de uma natureza humana esteticamente conseguida – talvez pela impossível expressão de um superlativo gesto de amor.

Palavras-chave: Rosa; Correlativo objetivo; Suicídio; Fugacidade; Conhecimento.

Filosofar é aprender a morrer  
(Petrarca)

**T**ema caro à literatura, o vínculo entre morte e conhecimento é um problema que se tornou clássico e cuja pluralidade de formulações possíveis advém da sua produtividade intrínseca, permitindo-lhe encontrar ressonâncias afins em binômios como o amor e o conhecimento ou o amor e a morte. Se é que as pode haver, há questões

\* Ensaio originalmente publicado no número 15 da *Románica*, revista de literatura do Departamento de Literaturas Románicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2006).

\*\* Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

que deverão ter sido clássicas logo desde o início; a triangulação entre a morte, o amor e o conhecimento é certamente uma delas. Adão e Eva, Eros e Psique, Tristão e Isolda, Dante e Beatriz – prolífera seria a enumeração dos pares cujas narrativas se prestam ao tratamento alegórico destes três vértices.

Citar Petrarca é também prolongar essa genealogia, colocando-a sob o signo de uma angústia antropológica e de uma melancolia metafísica. Poeta do amor, profundamente cindido e enredado nas coordenadas flutuantes do imanente e do transcendente, é um nome emblemático da perplexidade perante os mistérios do humano. Nos meandros do seu labirinto axiológico, por mais contraditórias que sejam as leituras da existência, esta cruza-se impreterivelmente com a consciência do ocaso. Sendo a vida um percurso que desemboca na morte, viver seria tomar em mãos a oportunidade de pensar esse trajeto. O enunciado de Petrarca, no rasto de um estoicismo de sabor agostiniano, evoca a noção de uma suma sabedoria que consiste, mais do que apenas numa aceitação da finitude, numa atitude intelectual que incorpora a idéia da morte na ordem do pensamento, que capacita o homem de que caminha para a morte desde o nascimento, de que a condição de mortal o define enquanto humano e lhe dá o sentido mesmo dessa medida. A aprendizagem da morte é, então, elevada ao estatuto de filosofia de vida.

Estas são algumas das questões, a meu ver, implicadas na leitura da “Ode II” do Livro primeiro de Ricardo Reis. Publicada na revista *Athena*, em 1924, a “Ode II” está integrada num conjunto de 20 odes que constituem o único grupo de poemas de Ricardo Reis efetivamente completo e com uma arquitetura definitiva, já que foi dado à estampa pelo próprio Pessoa. Esse aspecto não é despiciendo, uma vez que o contexto macrotextual interfere na leitura da unidade textual que é cada poema, dotando cada microtexto do denominador comum que é fazer parte de um todo, no âmbito das estruturas que o coabitam em dialética, em esquema relacional, formando um nível superior de organização semântica.

Escrevendo odes, Ricardo Reis recupera uma forma da poesia lírica tradicional da Antiguidade. A aplicação rigorosa de formas métricas e estróficas codificadas resulta de uma disciplina poética cultivada por Reis, servindo de suporte à complexificação do pensamento, ao qual confere a concisão das línguas clássicas. De fato, há toda uma apologia da metrificação enquanto cadilho poético, laboratório do verso, forma puramente objetiva e exterior que garante a serena rigidificação estatutária à composição poemática. Como diz em "Notas para um prefácio a Alberto Caeiro", importa "colocar o pensamento dentro de moldes estáveis [...] tornar os poemas objectos com contornos definidos, olhando a que obedeçam a leis exteriores a si próprios" – é precisamente a ausência deste princípio que Reis condena em Caeiro, ao dizer: "A falta de contorno e de regra na apresentação da sua obra denotam, com efeito, uma falha da sensibilidade da inteligência, [já que] um perfeito pagão não aceitaria deixar-se escrever esses versos sem ritmo, essa prosa falsamente cortada" (REIS, 2003, p. 136 e 138).

É, pois, no primado da exterioridade que residiria o mais puro ideal da estética grega, o de uma beleza superlativa a ser apreciada com a frieza da lucidez e a contenção da inteligência, ao invés de com a expansividade do sentimento: "Os gregos viam muito lucidamente. Por isso pouco sentiam [...] Para executar a obra de arte com perfeita perfeição é preciso não sentir excessivamente a beleza que se vai esculpir" (REIS, 2003, p. 181). É a esse excesso do sentir que Ricardo Reis atribui a degenerescência da estética e da civilização ocidentais, contaminadas pela matriz cristista e sua subsequente romantização, já que optaram pelo sujeito em detrimento do objeto. O poema deve então ser edificado na sua exterioridade como um objeto que atrai a atenção sobre si próprio, ao invés de pretender antes de mais despertar as impressões do leitor.

A versificação orientada por princípios métricos é, destarte, fator de unidade orgânica, tão prezada aos olhos dos clássicos,<sup>1</sup> e assim está

---

<sup>1</sup> Sobre a noção de "limite", consulte-se Reis (Prosa, p. 125).

ao serviço do paganismo estético, cuja definição reside, segundo Reis, na “objectividade absoluta e concreta” (REIS, 2003, p. 95)<sup>2</sup> –, por oposição a uma estética da expressão íntima culturalmente decorrente da doutrina cristista. À expressão do delírio, Reis opõe uma poética da sobriedade, no encalço da proposta pagã de “viver da sensação para fora e não da sensação para dentro” (REIS, 2003, p. 149).

É um movimento dessa natureza o que observamos na ode que aqui nos ocupa. Na dinâmica resultante dos seus três momentos (localizáveis nas três frases a que correspondem de certo modo três estrofes), o argumento poético, construído à semelhança de um teorema, ganha corpo nas duas primeiras proposições que lhe servem de postulados (as duas primeiras estrofes), para delas vir a retirar um *exemplum* de efeitos didatizantes, de que o “eu” se socorre para enunciar os lemas do seu magistério existencial.

Partindo da “sensação para fora”, o poema descreverá um itinerário que se joga entre o particular e o geral, entre a impressão aparentemente subjetiva e a extração de uma verdade filosófica universal, à qual vai inspirar-se o teor sentencioso e doutrinário do enunciado poético. O sujeito lírico parte, assim, de uma declaração do seu amor às rosas, ícone onde se cristaliza uma concepção sapiencial do mundo e da vida, para depois proceder à interpelação de Lídia – figura resgatada da lírica horaciana e entidade à qual se endereça a docência poética.

Logo no período em que poderíamos situar a primeira estrofe, o poeta recorre a poderosos emblemas literários, como sejam a rosa, Lídia, os jardins de Adônis e, mais adiante, Apolo, assumindo desta forma um legado classicista que aqui ressurgue como sustentáculo de uma cosmovisão pagã e esclarecidamente devedora do pensamento da Antiguidade, tomado como “base eterna da nossa civilização” e bandeira do neo-paganismo nacional – tal como concebido por Reis no “Programa geral do neo-paganismo português” (REIS, 2003, p. 173-178). A

---

<sup>2</sup> Veja-se também p. 149: “O característico essencial da mentalidade pagã é a objectividade absoluta”.

par dos já destacados elementos clássicos, refira-se também a presença de latinismos como "volucres" e "inscientes" e a adoção de uma estrutura sintática que recupera a cadência e a distribuição frásica dos textos clássicos – efeito conseguido pelo recurso ao hipérbato ("As rosas amo"), à tmesse ("Essas volucres amo, Lídia, rosas"), à elipse e ao ablativo absoluto ("Nascem nascido já o sol") e à hipotaxe ("Que em o dia", "porque nascem", "que há noite"), por exemplo, bem como pela oscilação entre dois versos longos (decassílabos sáficos, acentuados nas 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílabas) e dois versos curtos (heróicos quebrados).

Com o intuito de proporcionar um ensinamento, o sujeito lírico elege ilustrativamente a rosa como motivo sintetizador da exposição filosófica a que procederá. Ao mencionar a rosa, o poeta não pode deixar de convocar o enorme potencial sugestivo e a funcionalidade plurívoca de um *topos*, tão fecundo em literatura, como é o da configuração simbólica de uma rosa (até porque é sobejamente conhecida a ligação de Fernando Pessoa ao movimento místico e intelectual do rosacrucianismo, que encontra na rosa uma das suas insígnias primordiais, tida como ponto de interseção entre os planos horizontal e vertical, imagem da ascese do ser por transfiguração crisopeica). Plena de ressonâncias cósmicas, a rosa constitui um elemento místico que representa a perfeição, associando-se evocativamente ao Graal – impregnado de conotações religiosas indexadas ao sangue redentor de Cristo – e, por conseguinte, a uma taça de vida, de absoluto, de impossível. Nesse sentido vai o tratamento que obras como *A divina comédia* ou o *Romance da rosa* conferem a esse motivo floral, não deixando de remeter-nos para a sua importância enquanto entidade que preside a uma misteriosa iniciação na liturgia amorosa, bem como esoterismo escatológico em que se enreda a própria concepção de vida humana. Curiosamente, é a partir da rosa que se inicia o poema, sendo outrossim na rosa que reside a moral iniciática ministrada a Lídia. O papel da rosa na alquimia amorosa encontra correspondência na formulação do poema, em que funciona como móbil polarizante de uma expressividade afetiva: "As rosas amo". De fato, esse amor às

rosas (em si mesmas, veículo de transmutação) parece estender-se a um certo conceito de vida e à própria Lídia, pela aliança do amor com a vontade de ser as rosas (“assim façamos”: sejamos [como] elas) – o que veremos mais adiante.

Porém, nesse contexto, a riqueza semântica da rosa nutre-se diretamente do mito de Adônis, que fornece uma explicação de foro etiológico para a cor da mesma, já que esta teria passado de branca a vermelha depois de Afrodite, amante de Adônis, se ter ferido num espinho de rosa, tingindo-a com o seu sangue. Após a morte do deus, Afrodite teria instituído uma festa em honra de Adônis, cujos ritos consistiam na plantação dos “jardins de Adônis”, ou seja, na colocação de sementes em vasos regados freqüentemente com água quente, tendo o fito de antecipar a germinação das plantas que, assim forçadas a um desenvolvimento precoce, morriam muito antes do tempo próprio – no que se representa a morte prematura do jovem Adônis. Assim sendo, é apropriado que essas rosas sejam referidas como “volucres” ou efêmeras, pois que o dia do seu nascimento é também o da sua morte antecipada.

A sua fugacidade, no entanto, gratifica-as com um paradoxo surpreendente, o da perspectivação do instante como um momento de eterna duração – “A luz para elas é eterna”. Cabendo toda a sua vida no arco que o sol descreve entre o nascente e o poente, para as rosas dos jardins de Adônis não existe noite e, na fenomenologia do seu breve ponto de vista, toda a vida é luminosa; viver é, pois, estar permanentemente sob a tutela do astro de vida que é o sol, ou melhor, que é Apolo – ideal de sabedoria, manifestação vitalista e artística da existência, que só vale a pena viver enquanto for apolínea. Apolo, condutor do carro do sol, figura aqui também como divisa do supremo equilíbrio e do autodomínio face às paixões, da razão perante o entusiasmo, do dia que se opõe à noite – pólos diametralmente extremados e tradicionalmente disputados pelo par da antinomia Apolo/Dioniso. No entanto, ainda que as rosas surjam sob o signo de Apolo, vivendo enquanto o curso do sol é visível, estas fazem-no por nature-

za, "inscientes" – e nisso se distinguem dos humanos: na possibilidade de escolha que é dada no poema, "voluntariamente".

Desenha-se, nesse ponto, uma antítese entre dia e noite, entre o que é visível e o que é obscuro, entre o exercício da liberdade e uma submissão da vontade às circunstâncias. O convite do "eu" lírico reveste-se de um pendor exortativo, é um apelo à decisão de Lídia – que com ele compõe um "nós", suficientemente abrangente para contemplar também o leitor do poema (não sendo destinatário, é receptor): "façamos nossa vida um dia". O uso do imperativo é aqui um voto a favor da luz, é a aplicação persuasiva do paradigma moral da rosa, em que se fundem Lídia e o sujeito poético (recorra-se, por exemplo, às imagens bíblicas de "O cântico dos cânticos", onde os amantes se tornam as flores, por extensão metonímica – "Eu sou a rosa de Saron, o lírio dos vales" (2:1) –, o que encontra correspondência na "Ode XII" de Ricardo Reis, na qual se pode "ser" metaforicamente a flor: "A flor que és [...] sê-me flor").

A rosa funciona, dessa forma, como figuração mediadora quer dos amantes quer da sua própria união, como uma representação exterior metamorfoseante que traduz a impossibilidade de expressar o desejo amoroso. É no fundo a construção de um correlativo objetivo<sup>3</sup> que se joga aqui, através do qual se procede ao esvaziamento da emotividade latente, que desvirtuaria o mármore do poema e corromperia o ideal domínio das paixões. A rosa seria assim um modo de elidir os rostos, de eclipsá-los sob uma concreta fórmula despersonalizante. Tal como as rosas, também eles são efêmeros e passageiros ("volucres"), também eles possíveis vítimas de um "não-ser" que tem o rosto da noite (outro nome para a morte, até porque a vida é "um dia"); noite essa onde se torna impossível o amplexo de Afrodite e de Adônis (perífrase onomasiológica para o amor), pois que o deus, por deliberação divina, terá de ir ao encontro de Perséfone (ainda outra designação da

<sup>3</sup> Fórmula cunhada por T. S. Eliot, no seu ensaio "Hamlet and his problems".

morte) quando sobrevier o Inverno, e com ele a noite cósmica do despojamento ontológico, a “noite antes e após/ O pouco que duramos”.

Desse modo, o poema faz a apologia do ideário estoico, pondo a tônica no primado da autodeterminação do Homem pelo exercício da razão ataráxica que o distingue – a luz do dia, que “é eterna” – e que é o garante da liberdade a que deve aspirar, também de acordo com o cânone axiológico epicureu. Na continuidade dessa linha, seria interessante recordar o exemplo de Sêneca, que preferiu não aceitar deixar-se conduzir pela morte, mas antes renunciar à vida enquanto poderia manter a sua dignidade (há uma diferença semântica de voz: passiva/ativa), o que faz do suicídio um procedimento aceitável quando a integridade do sujeito está em causa – lembre-se que um dos credos do estoicismo é “suportar e renunciar”. O suicídio seria, assim, um ato a tomar “voluntariamente” quando já não fosse possível à vida ser “um dia”, quando viver já não dependesse de um princípio de prazer (*hedone*), quando estar vivo não fosse já sinônimo de *carpe diem* – o fazer da “nossa vida um dia”. Essa é uma chave possível para o entendimento do poema: a defesa da vida pela razão e em nome da integridade, a liberdade de determinar as condições nas quais se aceita viver, já que a vida não é boa em si mesma, mas apenas enquanto se é uma rosa e existe sol. Assim sendo, o poema torna-se uma apologia, mais do que do *carpe diem*, do suicídio justificado pela autodeliberação – “ façamos [...] voluntariamente”.

Porém, diluída nesse enunciado poético, que está empenhado numa impermeável exterioridade, entrevê-se uma história de amor subscrita (em sentido palimpséstico), um silenciamento contido nele. “Amar as rosas” é não poder dizer “amar Lídia”, pois que as rosas morrem tal como morreu Adônis e esse sujeito não está disposto a viver o drama de Afrodite. Para ele, amar é necessariamente perder: perder-se no outro, ser vulnerável à perda do outro. Esse duplo suicídio seria, assim, a única forma possível de comunhão amorosa, já que se perderiam um “com” o outro; seria a escolha pela cristalização que o momento da morte garante a esse amor: a erradicação da transitoriedade, uma

eternidade homeostática impassível perante os desígnios da temporalidade. Ser essa rosa é, afinal, dar-se à morte como ato votivo no altar de um amor a que só o trespasse emprestará a verdadeira dimensão.

Numa outra ode desse **Livro Primeiro**, há ainda outra referência à rosa que não deve passar despercebida, suscitando uma reverberação semântica entre ambas as composições – a II e a IX. Nesta, as rosas compõem uma coroa que se tece em torno da frente do sujeito poético; são rosas que se apagam “tão cedo”, juntamente com “folhas breves”, quais plantas dos “jardins de Adónis”, afinal. O ponto fundamental que gostaria de destacar reside na coroação a que se refere o poema: uma coroa é símbolo de poder e de dignidade, a sua circularidade é a mesma que a que tem o sol; na Grécia antiga, vítima e sacrificador eram coroados para que o seu sacrifício fosse agradável aos deuses; os mortos no seu funeral e os vivos em momentos de glória eram também coroados. Esse sujeito coroadado faz coincidir o momento em que é vitimado pela morte com a circunstância do sacrifício de si mesmo, transformando a morte prematura (qual a das rosas dos jardins de Adónis) no ápice de glória da sua vida através do poder com que foi investido pela coroa de rosas, fazendo uso de uma liberdade áurea com a qual se grava a majestade do ser na eternidade do zênite de luz que o homem reclama para si, segundo a lei da (sua) natureza e o exemplo de virtude de uma rosa, que é tanto mais bela quanto mais breve.

### ABSTRACT

Departing from my reading of “Ode II” from Ricardo Reis’ *Livro primeiro*, I propose as essential to our understanding of this poem the articulation between love, death and knowledge. Heir of a classical inspiration, whose aesthetic and philosophical references Reis summons and recreates, this poem is built within two main signifying axes which are the learning of death and the subliming of love desire into the exercise of a poetical teaching around the rose icon. Addressing the equation of day and night, perpetual and ephemeral, conscience and inscience, this essay reflects on deliberation of death as an act of human nature aesthetically acquainted – perhaps by a superlative gesture of love, impossible to express.

Keywords: Rose; Objective correlative; Suicide; Fugacity; Knowledge.

### Referências

**Bíblia sagrada.** Tradução João Ferreira de Almeida. Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal, 2004.

PETRARCA, Francesco. *Mon secret*. Tradução François Desroussiles. Paris: Éditions Rivages, 1991.

REIS, Ricardo. *Poesia*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio&Alvim, 2000.

REIS, Ricardo. *Prosa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio&Alvim, 2003.

ROUGEMONT, Denis. *O amor e o ocidente*. Lisboa: Vega, 1989.

## Anexo

### Livro primeiro

#### II

As rosas amo dos jardins de Adónis,  
Essas volucres amo, Lídia, rosas,  
    Que em o dia em que nascem,  
    Em esse dia morrem.  
A luz para elas é eterna, porque  
Nascem nascido já o sol, e acabam  
    Antes que Apolo deixe  
    O seu curso visível.  
Assim façamos nossa vida um dia,  
Inscientes, Lídia, voluntariamente  
    Que há noite antes e após  
    O pouco que duramos.

#### IX

Coroai-me de rosas,  
Coroai-me em verdade  
    De rosas –  
Rosas que se apagam  
Em frente a apagar-se  
    Tão cedo!  
Coroai-me de rosas  
E de folhas breves.  
    E basta.

XII

A flor que és, não a que dás, eu quero.  
Porque me negas o que te não peço.  
    Tempo há para negares  
    Depois de teres dado.  
Flor, sê-me flor! Se te colher avaro  
A mão da infausta esfinge, tu perene  
    Sombra errarás absurda,  
    Buscando o que não deste.