

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 reisiana, 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 Adónis). 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)

Tema 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,¹ e assim está

¹ 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)² –, por oposição a uma estética da expressão íntima culturalmente decorrente da doutrina cristista. À expressão do delírio, Reis opõe uma poética da sobriedade, no enalço 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 ressurgiu 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

² 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 tmese ("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^a, 8^a e 10^a 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 objetivo³ 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

³ 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 atarácica 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.