

PARA UMA "BIOGRAFIA" DE UM MONÁRQUICO SEM REI: RICARDO REIS

Maria Lúcia Dal Farra  
(UNICAMP)

Tudo o que até então se sabia sobre a vida de Ricardo Reis vinha de uma única fonte: Fernando Pessoa. Mais precisamente, da carta que ele dirigiu, em janeiro do ano de sua morte, a Adolfo Casais Monteiro. O que se tem agora é uma "biografia" de Ricardo Reis, centrada no ano de sua morte que, ao contrário do que se possa supor, não ocorreu em 1935, como aconteceu a Fernando Pessoa, mas no ano seguinte. Esta nova fonte é José Saramago.

A favor deste romancista, pode-se convir que, se Ricardo Reis veio ao mundo um ano antes que Pessoa, não é absolutamente obrigatório que tivesse de morrer na mesma data em que falece o poeta. Sua independência, pelo menos a temporal, já veio proclamada desde o início quando o próprio Fernando Pessoa lavrou, embora com algum atraso, a certidão de nascimento e o mapa astral do amigo.

Aliás, a referência original é muito sucinta e quase se resume nisto: nascido no Porto, em 19 de setembro de 1887, Ricardo Reis foi educado num colégio de jesuítas. É "latinista por educação alheia e um semi-helenista por educação própria"; é médico. Tem a tez "de um vago moreno mate", a "cara raspada" e "é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mais seco" que o Alberto Caeiro (que, por sua vez, tem estatura média e que é mais baixo que o Pessoa que, por seu turno, é mais baixo que o Álvaro de Campos que, deles todos, é o mais alto: 1.75m). Desde 1919 Ricardo Reis vive no Brasil, "pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico" <sup>1</sup>. Eis o que nos informa Fernando Pessoa.

Já Álvaro de Campos, a quem Ricardo Reis foi apresentado por Alberto Caeiro, conhece um ou outro detalhe de sua vida, o que nos pode valer como subsídio para a primeira compreensão da sua "personalidade". Em 1915, quando Caeiro morre jovem e tuberculoso, "Ricardo Reis estava de volta no Brasil", donde se conclui que em 1919, quando partiu de vez para cá, já por estas bandas tinha aportado antes. Era "pagão por caráter" e "todo o Ricardo Reis - passado, presente e futuro -", diz Campos, "está nisto: abomino a mentira porque é uma inexatidão" (p. 249). Peço que observar que Ricardo Reis renega a mentira não por uma imposição moral mas, antes, por um motivo estético. Bizarra criatura!

Por outro lado, na "nota preliminar" às Odes de Ricardo Reis, Álvaro de

Campos, discorrendo sobre a obra do amigo, acaba por eleger como seus fundamentos principais a "inspiração estreita e densa", o "pensamento compactamente sóbrio", a "eroção real" (p. 251), o que nos traça já um primeiro esboço sobre a sua poética. Quanto à teoria poética do próprio Ricardo Reis - e não à sua prática, que desta temos, entre sáficas e alcaicas, as suas 127 odes publicadas -, sabemos o que ele nos assegura nos textos que escreveu para a apresentação dos poemas de Alberto Caeiro e de Álvaro de Campos.

A bem da verdade, Reis não se inclina nem à poética de um nem à do outro, por lhes encontrar restrições em face de suas profundas convicções das quais não abdica (e nem por isso deixa de ser "rei de si próprio"). Situa-se, no entanto, mais perto de Caeiro, de quem diz retomar e - sem modéstia - aperfeiçoar a "ressurreição do paganismo" e contra quem não pode se insurgir abertamente, visto que é "ingrato que se revolte contra os defeitos inerentes à inovação" de que se aproveitou. Mas nem por isso. Censura-lhe a ausência de "disciplina exterior", a "escolha do verso livre dos modernos", a escravidão a "certos apetrechos sentimentais da mentalidade cristista" e, ainda, a qualidade que, segundo Reis, mais escasseia em Caeiro: "a coragem de sacrificar o que se faz" (pp. 201-202).

Se, com o "Mestre", ele é assim impiedoso, quem dirá com Álvaro de Campos! Deplora nele, sobretudo, o extravasamento erótico, o que já é suficiente para desenvolver toda uma argumentação em detrimento da produção do amigo. O transbordamento da erocção é nocivo para a poesia porque relega a idéia - esta categoria sagrada - para um lugar subalterno e, neste transporte, a consciência recua para um estágio anterior de evolução humana. Ora, a arte é um produto da cultura, ou seja, um produto do "desenvolvimento supremo da consciência que o homem tem de si mesmo" e isto significa, portanto, ascendência da razão e da idéia sobre o sentimento e a erocção. É imperdoável, da parte de Campos, que assim proceda: dando primazia à erocção, seus poemas representam manifestações mentais ainda atreladas "aos estados inferiores da evolução cerebral". Com isto, Ricardo Reis arretrata não só um juízo estético, mas também um juízo ético que não convém explicitar melhor: "o homem - poeta ou não poeta - em quem a erocção domina a inteligência, recua a feição do seu ser a estádios anteriores de evolução, em que as faculdades de inibição dormiam ainda no embrião da mente". Hé, pois, no Campos de Reis, um "rebaixamento" das funções humanas. Traduzindo com delicadeza o eufemismo de Reis, pode-se dizer que Campos é, para ele, no mínimo, um irracional. O que é mau!

Por isso mesmo, Campos não faz poesia: tudo o que obtém é uma prosa ritmada, no que, aliás, é excelente. Mas a poesia é outra coisa: "um poema é a projeção de uma idéia em palavras através da erocção" (pp. 296-299). Bem, idéia e erocção estão simultaneamente presentes na palavra. Só que a poesia, diferentemente da prosa, escolhe um novo meio exterior de projetar a idéia: usa o ritmo, a rima, a estrofe - escravos do pensamento e índices da erocção - como instrumentos de disciplina que, ao mesmo tempo, expressam e recortam essa mesma erocção. Deste modo, a idéia é rainha.

Assim, a verdadeira poesia seria o que esta ode explicita e pratica:

"Ponho na altiva mente o fixo esforço  
Da altura, e à sorte deixo,  
E às suas leis, o verso;  
Que, quando é alto e régio o pensamento,  
Súdita a frase o busca  
E o escravo ritmo o serve".

Campos teria a objetar aí, como de fato objeta, que esse "dizer escravo" em versos rigorosos de 10 e 6 sílabas acaba por entrecortar toda e qualquer emoção. E é pena!

Bem, cá por mim, prefiro não me meter em discussões de família... Mas se me esforço por fornecer a vocês estes dados é com o intuito de rastrear e recolher tanto as escassas informações "pessoais" sobre Ricardo Reis quanto as expressivas referências poéticas de Ricardo Reis: a sua "ars poetica" contida nas introduções à obra de Campos e de Caetano, as suas 127 odes.

Se é possível, através deste variado material, traçar o perfil de Ricardo Reis, diríamos que, como crítico, é implacável nos seus julgamentos, é severo e talvez um pouco ou até ranzinza, em virtude de uma convicção, que por ser estética, no caso dele, é também moral, ancorada em princípios como o rigor, a harmonia, a sobriedade, a justa medida grega, a simetria, que recusa as conquistas modernas da expressão poética. Da sua poesia pode-se aferir a ausência total de qualquer preocupação com a contingência histórica que é a sua: toda ela nomeia um tempo habitado pelos deuses greco-romanos e sua mitologia, compartilhado pelo poeta e por suas musas: Nera, Cloe e Lúcia. Há aí a suposição da inutilidade de qualquer movimento, a certeza do cumprimento inexorável do destino, a lucidez da eferência de tudo. Há, portanto, uma fruição epicurista subordinada a uma rígida disciplina estoica. Contenção e trabalho árduo de linguagem e forma, desprezo pelo excessivo. Da sua biografia, sabe-se que é um monárquico e, supõe-se, convicto, a ponto de exilar-se quando, no seu país natal, se estabelece a República.

Bem, este é todo o material publicado de que José Saramago pôde se valer para elaborar O ano da morte de Ricardo Reis, romance vindo à luz no ano passado<sup>2</sup>.

Para já, o que temos é uma imensa defasagem quantitativa entre os dados da sua biografia e os da poesia. Do homem, pouquíssimo se sabe; do poeta - ou não bem do poeta, mas da sua poesia - sabe-se tudo o que se pode interpretar, visto que sua obra aí está.

A questão que a existência deste romance coloca, primeiro e de imediato, é a da transitividade direta entre homem e obra. É possível extrair da obra os contornos precisos e a imagem - digamos - plausível ou real daquele que a criou? Buffon não hesitaria: "o estilo é o próprio homem", é o seu caráter. A crítica positivista se alegraria com tal empresa e Taine seria nisto um especialista, ou mais precisamente, um detetive. Já a crítica psicanalista se contentaria em localizar na obra

as emanações de sua psiquê, delineando - quem sabe - o ectoplasma do seu inconsciente. Uma análise social poderia, então, surpreender nessa poesia o olhar ideológico, as convicções profundas, a maneira específica deste homem avaliar o mundo. Enfim, cada uma delas nos ofereceria uma parcela, um traço de um rosto que, ainda que construído com o concurso de todas elas, e embora criasse o poeta, mesmo assim não constituiria o homem. Porque uma obra - e é de uma única obra que se trata - é sempre uma das possíveis transfigurações de um poeta; ela nos dá a imagem implícita de um autor que, entretanto, não necessariamente confere com a do seu autor real<sup>3</sup>.

Mas não sei se se dão conta! Eu falo de maneira imprópria, e muito impropriamente, aliás, porque não é de uma abordagem literária que se trata, mas de um romance; não é de crítica, mas de ficção; não é de um homem, mas de um poeta. E não é de Fernando Pessoa que se trata, mas de Ricardo Reis.

Porém, se eu considerar - e até com alguma justeza - que Ricardo Reis é um dos poetas implícitos (para não dizer explícitos) de Pessoa, então é necessariamente de Fernando Pessoa que se trata. Pois o que é um heterônimo senão, segundo a própria noção de Pessoa, "um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico"?

Mas, para levar a bom termo esta mesma citação de Pessoa, "não seria", entretanto, "legítimo ir buscar a esse personagem uma definição dos sentimentos e dos pensamentos" do seu autor, "a não ser que o personagem fosse falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela" (p. 199).

Isto posto, digo que é justo aquilo que, nas palavras de Pessoa, "não seria legítimo ir buscar" que Saramago vai procurar. Ingrata tarefa, empolgante aventura, desafio instigante, pois que o último juízo a não se fazer sobre Pessoa é o de que ele tenha sido, de fato, um "mau dramaturgo".

É diante desta provocação que Saramago monta uma estratégia ficcional interessantíssima: ele constrói um romance histórico a partir de uma personagem reconhecidamente ficcional, portanto, também histórica, de maneira a situar no centro do que "efetivamente aconteceu" alguém que "poderia ter acontecido assim", de modo a se-mear, para testar, uma "verossimilhança histórica" no cerne de uma realidade rigorosamente datada e precisa, tendo, ao mesmo tempo, o cuidado de se ocupar de uma zona temporal que, embora imediatamente sequente à morte de Pessoa, não foi por ele vivida.

Para tanto, Saramago se vale de um narrador cuja particularidade logo se conhecerá. À cautela, põe também a tônica do romance sobre esse tempo - 1936 - e não sobre o personagem. O livro não tem por título "Ricardo Reis no ano de sua morte" mas O ano da morte de Ricardo Reis. Assim, embora mantendo todo o seu lastro na realidade histórica, o romance gira em torno de um lugar ausente e não histórico: o fantasma de Fernando Pessoa que, aliás, é também uma das personagens.

Tendo recebido de Álvaro de Campos o cabograma que anuncia a morte de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, que se encontrava residindo e clinicando no Rio de Janeiro onde, pelos vistos, foi bem sucedido, resolve partir para Lisboa. De fato, o

vapor inglês Highland Brigade atraca no cais de Alcântara em 29 de dezembro de 1935 e dele desce Ricardo Reis que se hospeda por três meses no Hotel Bragança da Rua do Alecrim, até montar residência no Alto de Santa Catarina, de onde, somente em setembro de 1936, acompanha definitivamente Fernando Pessoa ao cemitério dos Prazeres, sepultura nº 4371, levando, como única lembrança deste nosso mundo, o romance policial The god of the labyrinth que, no entanto, não pôde ainda acabar de ler e nem importa que tivesse acabado porque isto não o ajudaria a decifrar o seu restante enigma.

Porque é sob o signo do labirinto que a Lisboa revisitada, o Estado Novo Português e os "inúmeros que vivem em nós" da ode de Ricardo Reis, são percorridos no romance de Sarraago, graças à insinuação fonética contida no sobrenome do autor do outro livro: Herbert Quain; e quem diz Quain com sotaque português, diz Quem.

Ricardo Reis se vê assim obrigado, por Sarraago, a conviver no emaranhado do mundo que recusou - ou que elidiu nos seus poemas - para que, explorando a sua sinuosidade, as mansardas e não-mansardas, os quartos de hotel, os escritórios da PIDE, caves e rés-do-chão, possa nos revelar quem é.

Se a descoberta de sua identidade social terá que resultar do embate entre ele e o seu tempo, a sua identidade pessoal não pode fugir ao enfrentamento e ao diálogo direto com Pessoa. Durante as 415 páginas do romance, Ricardo Reis terá onze encontros com o Pessoa-falecido, que o revisita. O último destes colóquios será o definitivo, visto que Reis o acompanha ao jazigo onde também reside a louca da avó Dionísia.

Como Ricardo Reis é recém-chegado e Fernando Pessoa recém-partido, um ajuda o outro no entendimento do que está se passando em Portugal, no mundo e em si próprios: eles se completam, embora nunca se entendam muito bem, já que são vários. Porque Pessoa não pode ler (enterraram-no sem os óculos), é Ricardo Reis quem lhe dá as notícias dos jornais enquanto o outro trata de lhe explicar o que sabe, ou melhor, o que sabia. Tudo isto transcorre num clima de camaradagem comedida, temperada de tanto em tanto por pitadas de humor e de ironia, não da parte de Reis, que é sempre sóbrio e impenetrável, mas da parte de Pessoa.

Os dois discutem juntos política, poesia, a identidade e a diferença entre ambos, citam-se mutuamente, comentam jocosos os versos e a safadeza de Álvaro de Campos, discorrem sobre a vida e a morte (bem a propósito, pois que cada um se encontra em um extremo), sobre a solidão, as mulheres, sempre atentos para com a importância das contradições. Mas é Pessoa quem tem ascendência sobre Reis e quem, de certa forma, zela maternalmente por ele. Pessoa aparece também como o super-ego do outro: censura-lhe ironicamente o comportamento pessoal e o poético, já que julga ver aí diferenças. De um lado, troça amigavelmente de Reis: "você afinal desilude-me, arador de criadas, cortejador de donzelas, estimava-o mais quando você via a vida à distância a que está" (p. 183). De outro, tem comentários pouco airosos acerca da "inspiração fechada" de Reis. Num momento em que este lhe lê um poema em que trabalhava, Pessoa pontua: "é bonito, mas você já o tinha dito mil vezes de mil outras maneiras, que eu me lembre, antes de partir para o Brasil, o trópico não lhe modificou

o estro" (pp. 331-332).

Arbos têm, no entanto, consciência de que cada um deles, por seu lado, vai dizendo o mesmo e que só assim, multiplicados, são capazes de o dizer. Aliás, estão convencidos de que se todos, simultaneamente, "não dissermos as palavras todas, mesmo absurdamente, nunca diremos as necessárias" (p. 275).

Mas a desigualdade existente entre os dois está precisamente naquilo que se convencionou chamar o "classicismo" de Ricardo Reis. Pessoa é de opinião de que as odas do amigo são uma poetização da ordem. E tanto é assim que "a agitação dos homens é sempre vã", em Reis, "os deuses são sábios e indiferentes, vivem e extinguem-se na própria ordem que criaram" (p. 333). Ora, para Pessoa, a função do homem é justamente a de perturbar a ordem, a de impedir, seja para melhor, seja para pior, que o destino se cumpra. Os homens existem, enfim para corrigir o destino.

Acontece que para Reis a ordenação e harmonia, esta forma de organizar a vida e a poesia significar, como se verá, bem outra coisa: "o gosto da simetria, meu caro Fernando, corresponde a uma necessidade vital de equilíbrio, é uma defesa contra a queda" (p. 278). E quem diz "queda", diz, com Baudelaire, fraqueza humana.

Estas as distinções intelectuais e - por que não dizer? - ideológicas entre eles. No entanto, as diferenças pessoais se resumem nisto: Pessoa finge enquanto Ricardo Reis finge-se, é o fingimento em si mesmo. Porém, nem um nem outro sabe concluir, afinal, se é "o poeta que se finge de homem" ou se é "o homem que se finge de poeta" (p. 118).

E com isto regressamos ao nosso ponto de partida, agora colocado claramente pelo romance: o da plausibilidade do transitivo direto entre o homem e obra. Esta questão é, no entanto, permeada, agora, por uma teoria do "fingimento poético" que, por ser de novo sinuosa, pediria o concurso de uma técnica detetivesca do tipo da desenvolvida pelo Dr. Quaresma nos "contos de raciocínio"<sup>4</sup> ou - quem sabe? - por outra da do tipo de Herbert Quain. Charada extremamente complexa, suponho, até para Mister Cross, pois que o narrador de Saragoga, habitante do mesmo labirinto, também trabalha organicamente para embaraçar ainda mais os fios.

Este narrador, que não é representado, mas sim explicitado, se vale de um pressuposto que norteará toda a sua visão e que é já, aliás, um desígnio pessoano: o do benefício da existência hipotética do "outro". Dito de outra maneira: o narrador adota para si, em particular (e, em geral, para os personagens), o esforço de ver, pensar e sentir o mundo também de outros modos além daquele de que, em princípio, seria capaz. Ou seja: a máxima pessoana "pensar tudo de todas as maneiras" é interpretada e catalisada por Saragoga nas virtualidades do verbo "outrar".

Bem, até aqui nenhuma novidade, pois que situando tal pressuposto ao nível do autor e não do narrador, já se sabe que este é o princípio fundamental de toda ficção. Mas ocorre que é a flexão arbitrária do verbo "outrar" em diferentes pessoas a base, a infra-estrutura do raciocínio adotado por este narrador. Assim, o narrador de Saragoga se vale do proveito metodológico do "outro" como engendramento

da narrativa e como mola de espraiamento para o discurso.

É verdade que este procedimento narrativo não é em absoluto estranho a Saramago e nem a toda a ficção portuguesa contemporânea. De um modo ou de outro, está presente na inquietação narrativa de Augusto Abelaira, no interseccionismo de Virgílio Ferreira, na visão caleidoscópica de um certo Carlos de Oliveira, no abrupto trânsito temporal das narrativas de Agustina Bessa-Luís. Se fôssemos perseguir este motivo na geração que medeia Pessoa e a atualidade, encontraríamos a representação deste procedimento narrativo na simbólica do "espelho", desenvolvida, por exemplo, em Elói ou o romance numa cabeça, de Gaspar Simões, ou em O jogo da cabra cega, de José Régio, onde a suposição do "outro" é ainda somente personagem e não feição narrativa, é ainda somente pessoa ou fantasmagoria representada mas não conduta metodológica para produção de discurso.

Se este pressuposto é originariamente pessoano é de pouca monta. O fato é que ele e o pessoal do Orpheu exercitaram esta marca da modernidade e a postularam para a literatura portuguesa. E o fato é que aqui, neste romance de Saramago, esta conduta (aliás já praticada, por exemplo, em Memorial do Convento), tende a identificar organicamente um narrador adequadamente pessoano. Um narrador do tipo "o que em mim sente está pensando" ou do tipo ricardiano "viver em nós inúmeros; se penso ou sinto ignoro quem é que pensa ou sente. Sou somente o lugar onde se sente ou pensa". Um narrador que, afinal, se explicita assim: "é o próprio pensamento que se vai pensando, ou apenas pensando" enquanto o personagem "assiste, surpreendido, ao desenrolar de um fio que o leva por caminhos e corredores ignotos" (p. 106).

Trata-se de uma espécie de "onisciência editorial" friedmanniana e de uma onipresença que são abandonadas ou assumidas por um narrador que filtra a realidade, oscilando a espessura, a mobilidade e a amplitude das lentes, narrador que se demonstra, ora sim, ora não preocupado com a ilusão de realidade que cria, que é analítico, que diz "eu" e diz "nós", que fala com as personagens e logo demonstra a impossibilidade disto, que confessa inventar, que faz intrusões na narrativa e que também se mantém sabiamente distante, que tanto sabe quanto ignora o passado e o futuro, que formula diferentes hipóteses simultâneas e sobre elas constrói diversas realidades, enfim, um narrador que é completamente variável e é muitos ao mesmo tempo.

Entretanto, é múltiplo e um só, porque liga toda esta diversidade (tipos de discursos de diferentes procedências) uma unidade estilística e ideológica. Se este narrador, em vez de ser somente explicitado, fosse representado, sua imagem seria inevitavelmente a de Fernando Pessoa, a do lugar onde tudo acontece, a de uma incógnita que acolhe e que produz outras pessoas<sup>5</sup>, a representação da situação ficcional em estado puro.

E é assim, conduzidos pelos fios enredados por este outro Quem, que se percorre o ampliado labirinto a fim de explorar a sua galeria principal, esta que se configura precisamente na interrogação: quem é, neste contexto social de 1936, Ricardo Reis?

Se, como quer Ricardo Reis, "sábio é o que se contenta com o espectáculo

lo do mundo”, como então é possível preservar a sabedoria diante de uma realidade que se cola à sua pele, invade o seu ostracismo e lhe exige respostas imediatas? Não preciso sublinhar novamente que o alvo almejado por esta indagação é sempre e ainda o próprio Fernando Pessoa.

Bem, enquanto Reis faz um ou outro verso, pensando sobre o pé e a medida, o mundo está em convulsão: a Itália faz a guerra na Etiópia, a Alemanha se aplica nas suas juventudes hitlerianas, a Inglaterra amplia o seu domínio imperial, a Guerra Civil da Espanha se gesta e eclode, no Brasil a falhada Revolução de Novembro recolhe os seus amargos frutos, Portugal comemora euforicamente os 10 anos de Revolução Nacional e é criada, à imitação da nazista e da fascista, a Mocidade Portuguesa salazarista.

E porque o mundo é um organismo, cujo corpo se verá logo logo exposto na Segunda Grande Guerra, os seus sinais estão espalhados no tempo que, a cada passo, Ricardo Reis habita. De maneira que torna-se difícil manter a impassibilidade olímpica diante da passagem do Zeppelin ou do dirigível Hindenburgo, da multidão indigente de Fátima (este milagre do Estado Novo), da emigração espanhola que se rege pelos sinais da Rádio Clube Portuguesa, do comício político comemorativo da Festa da Raça na Praça de Touros de Campo Pequeno, da rebelião dos barcos em setembro de 36, enfim, diante deste “bodo do Século”.

Impossível, também, manter um distanciamento sereno diante das suas musas. Lídia é aqui criada de quarto no Hotel Bragança, mulher-a-dias e amante de Ricardo Reis na casa do Alto de Santa Catarina. Marcenda, a musa forjada por Saramago a partir do gerundivo da ode “Saudoso já deste verão que vejo”, é aleijada, tem o braço esquerdo imóvel, e é aquela a quem Ricardo Reis fará versos e pedirá em casamento. Se a Lídia tem um irmão marinheiro que será morto na rebelião do Afonso Albuquerque, a Marcenda tem um pai fascista e uma psicologia um tanto complicada que explica a paralisia de que é vítima.

São gente deste mundo, com problemas corezinhos e reais, próprios de seres humanos viventes deste tempo. E tudo isto diz decididamente respeito a Reis: se Marcenda não o aceita, invocando o braço morto e a diferença de idade (ele tem 48, ela 23), Lídia, por seu lado, está grávida e dele espera um filho que não irá “desmanchar”. Também a polícia política de Salazar anda em seu encalço e não o poupa, perseguindo-o, primeiro, com uma contrafé e, depois e sempre, com um agente infectado por um denso hálito de cebola que provoca náuseas em Reis. A realidade é assim mesmo, invasora: existe e recende, é um polvo que o envolve em suas malhas apertadas.

Entretanto, apesar de toda esta carga raiça, desta intensa pressão que a atmosfera social exerce sobre ele, Ricardo Reis resiste: continua na sua firme vocação de espectador do mundo. Para além de fazer arduamente versos, clinicar esporadicamente e percorrer com atenção a história da cultura, os acontecimentos atuais e a memória portuguesa incrustados passo a passo nas ruas de Lisboa, a explosão dos seus sentimentos e dos seus gestos se dá para dentro e em nada modificar o curso dos eventos. O seu único ato menos intrínseco e, portanto, de descontrolo da disciplina ado-

tada, será, ao fim de tudo, um choro doído que, apesar de convulsivo, é absurdo e deslocado.

Aparentemente, Ricardo Reis sofre de um mesmo complexo de paralisia semelhante ao de Marcenda.

Atualizando, portanto, para 1936, o epicurismo e o estoicismo de Reis, corremos o risco de traduzir apressadamente esta postura estética numa única palavra de certa gravidade social: conformismo. Mas será assim?

É fato que o romance se constrói, rigoroso, minucioso, numa arquitetura precisa e engendrada por elementos históricos específicos em torno de um eixo ausente: Ricardo Reis. É fato que o Reis que se tem aí é antes um repertório de posturas, de idéias, de frases poéticas e de reflexões, enfim, antes uma antologia de versos e uma estrutura de raciocínio que propriamente um ser vivo e atuante. Mas, se nos romances em geral, este aparato tende a funcionar como força motriz para o desenvolvimento da imagem e das ações do personagem, o motivo pelo qual este conjunto de qualidades não chega aqui a impulsionar nenhum movimento se deve a uma decisão e a uma convicção decorrentes daquilo que a própria antologia desta pessoa nomeia: a firme resolução de impassibilidade diante do real, de especiação do mundo para a obtenção da "fria liberdade dos píncaros sem nada" que, atributo dos deuses, torna o homem igual a eles.

Ora, este lugar vazio é antes aquilo que configura a ausência de ação do anti-herói, mas não a do conformista. Porque, diferentemente do alienado e do resignado, Reis resiste e nada concede à realidade que lhe é hostil. Esta postura poética e comportamental é fruto de um esforço heróico. Ela supõe um duelo e uma esgrima sempre atentos para com o real. Ela funciona como um escudo que tende a evitar que o poeta seja pela realidade tragado ou triturado.

Não é em vão que o fragmento 418 do Livro do Desassossego, ainda que pertença a Bernardo Soares, diga claramente o seguinte: "O verdadeiro sábio é aquele que assim se dispõe que os acontecimentos exteriores o alterem minimamente. Para isso precisa courajar-se cercado-se de realidades mais próximas de si do que os factos, e através das quais os factos, alterados para de acordo com ella, lhe chegarem"<sup>6</sup>.

À luz desta declaração, a decisão de Reis de acompanhar Pessoa à morte, no romance de Sarraço, é um gesto suicida de quem prefere morrer a ceder. Aliás, o suicídio é simbolicamente em Reis a derradeira parada de uma viagem transcorrida no interior de um estado de reclusão, que diz respeito tanto a Reis quanto ao poeta Pessoa.

Reis é o lugar do retiro e aqui o "abdica e sê rei de ti próprio" indica a natureza desse espaço. Sua ação consiste em penosamente fazer versos que cantem uma das maneiras possíveis de resistência à realidade, assim como o ato de Pessoa, na medida em que flexiona o verbo "outrar", é o de compor compactamente, na densidade estilística de cada um dos heterônimos, diferentes atitudes de uma mesma resistência.

Ricardo Reis é, de todos os heterônimos e exemplarmente, um exilado por determinação intrínseca de sua poética: "Lídia, ignoraros. Somos estrangeiros onde

que quer que estejamos. Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros onde quer que morremos. Tudo é alheio nem fala língua nossa”.

O exílio é aqui o sentimento de que Almada-Negreiros nos fala, referindo-se à geração do Orpheu. A sensação de estar suspenso num fio, o sentimento de falta de território, de estar recluso numa cela de prisão.

E se o romance de Sarraute comprova a inadequação dos princípios “clássicos” à vida contemporânea, Ricardo Reis é também um anacrônico. De fato, os princípios heróicos que ele desenvolve no interior de sua poética são aparentemente despropositados em relação ao contexto histórico que o circunda. Reis é um deslocado, eis a palavra.

Mas também o lugar que a modernidade reserva ao herói, rerescente e habitante da Antiguidade, é um lugar vago e disponível, pois que esse herói não tem mais função, desde que a História o fez perdê-la. Segundo Walter Benjamin, “os obstáculos que a modernidade opõe ao élan produtivo natural do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças dele. É compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que seja uma vantagem heróica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Este suicídio não é renúncia, mas paixão heróica”.

Esta imagem de candidato a herói é, portanto, a de um “homem enganado na sua experiência”<sup>7</sup> e, contrariamente àquilo que o “clássico” Ricardo Reis jamais poderia cogitar sobre si próprio, é a imagem acabada e exemplar do homem moderno.

Eis, portanto, quem são Fernando Pessoa.

---

#### NOTAS

1. PESSOA, Fernando - Obra poética. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1969, org. intr. e not. por Maria Aliete Galhoz, p. 699. As próximas citações serão também retiradas desta mesma edição.
2. SARAGATE, José - O ano da morte de Ricardo Reis. Lisboa, Editorial Caminho, 1984.
3. A noção de “autor implícito”, tal como aqui se enuncia, é muito cara a BOOTH, Wayne C. - The rhetoric of fiction. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1970.
4. Cf. PESSOA, Fernando - Obras em prosa. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1974.
5. Em As pessoas de uma incógnita. Estudo sobre Fernando Pessoa e as “Inéditas”, escrito em 1975 (Lisboa, Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de

Lisboa, 1977), tento pensar a modernidade de Pessoa a partir da dispersão de imagens poéticas, à procura do delineamento da imagem central onde tanto heterônimo quanto ortônimo se dão.

6. PESSOA, Fernando - Livro do Desassossego. vol. II. Lisboa, Ática rec. e transcr. de Maria Alice Galhoz e Teresa Sobral Cunha, pref. e org. de Jacinto do Prado Coelho, p. 161.
7. BENJAMIM, Walter - "A modernidade". Vanguarda e Modernidade. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro (26-27), janeiro-março de 1971, p. 15.