



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Bárbara de Oliveira Santos

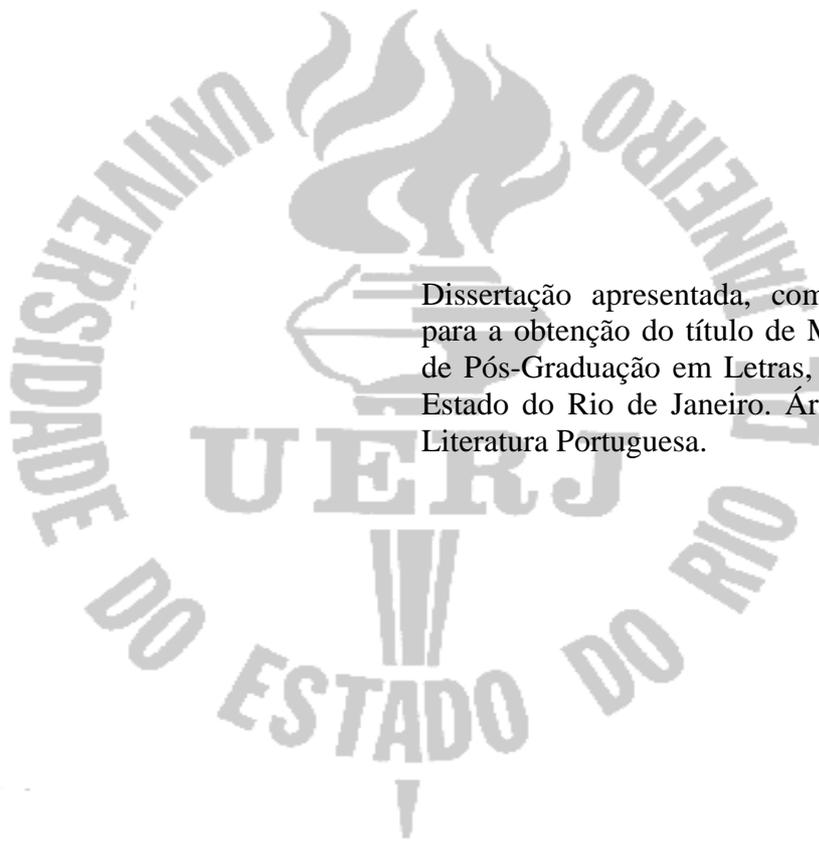
O verso-assinatura Ricardo Reis: um sopro clássico ao verso moderno

Rio de Janeiro

2010

Bárbara de Oliveira Santos

O verso-assinatura Ricardo Reis: um sopro clássico ao verso moderno



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P475 Santos, Bárbara de Oliveira.
O verso-assinatura Ricardo Reis: um sopro clássico ao verso moderno / Bárbara de Oliveira Santos. – 2010.
79 f.

Orientador: Marcus Alexandre Motta.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 – Crítica e interpretação. 2. Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Pessoa, Fernando, 1888-1935 – Linguagem – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Bárbara de Oliveira Santos

O verso-assinatura Ricardo Reis: um sopro clássico ao verso moderno

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em 31 de março de 2010.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Eliana Lucia Madureira Yunes
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Cláudio de Sá Capuano
Departamento de Letras e Ciências Sociais da UFRRJ

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, José e Leila, pelo apoio fundamental.

AGRADECIMENTOS

Ao querido Marcus Alexandre Motta, meu orientador, pela confiança, pela atenção sempre carinhosa e, principalmente, por ter me convencido de que este trabalho era possível.

À minha mãe, pela amizade, companheirismo e cuidado irretocáveis.

A meu pai, pelo exemplo de determinação.

Aos meus grandes amigos, Julio Cezar, Marina Íris, Raquel Correa, Ricardo Freitas e Viviane Luz, pelos sorrisos, lágrimas e palavras sinceras.

Às minhas companheiras de estudo, Arinalva Paula e Tatiana Massuno, por todas as trocas.

A CAPES, pelo subsídio à pesquisa.

Posso sempre chorar. E, pastor que sou, tenho observado que não existe pensamento que, levado até o mais perto da alma, não nos conduza aos limites privados da palavra, esses limites mudos, onde subsistem apenas a piedade, a ternura, e uma espécie de amargura, inspirada por esse amálgama de eterno, de fortuito e de efêmero, nosso destino.

Paul Valéry

RESUMO

SANTOS, Bárbara de Oliveira. *O verso-assinatura Ricardo Reis: um sopro clássico ao verso moderno*. 2010. 79 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

O trabalho apresenta-se a propósito da obra poética que assina Ricardo Reis, sobre a qual se lança a sugestão de que é alçada pela indiferença. Tal indiferença é entendida como um modo pelo qual a linguagem mantém-se em absoluta precedência, preservando sua condição divina e sua impessoalidade. A presente pesquisa propõe que a indiferença deve ser a maneira pela qual Ricardo Reis assinala o cumprimento do fim da arte, imitando a natureza enquanto pura e inapreensível *poiesis*, força produtora concebida como instância à indiferença de si, isto é, indiferente a si mesma e ao que realiza. Supõe-se que Ricardo Reis, submetido à indiferença, resguarda o poema na esfera antecedente, divina e impessoal da linguagem ao assumir-se, antes de ser poeta, como verso-assinatura autorizado pela obra de arte cuja assinatura primeira é *poema*. Portanto, através de uma leitura reflexiva debruçada sobre alguns poemas escolhidos, pretende-se compreender como a indiferença norteia a tarefa artística de Ricardo Reis, levando em conta que a linguagem precede, inclusive, o próprio ato de escrever versos.

Palavras-chave: Indiferença. Linguagem. Natureza. Poema.

ABSTRACT

This dissertation aims at analysing Ricardo Reis's poetical work based on the concept of indifference. Such indifference is understood as one way in which the language remains in absolute precedence, preserving its divine status and its impersonality. This research suggests that indifference might be the path that Ricardo Reis points out to fulfill the purpose of art, imitating nature as a pure and intangible *poiesis*, a productive force conceived as a domain indifferent to itself and to what it accomplishes. It is assumed that Ricardo Reis, subjected to the indifference of language, keeps the poem in a previous divine and impersonal sphere of language by taking on, before being a poet, a verse-signature authorized by the work of art whose first trace is *poem*. Therefore, through a reflective reading of some chosen poems, this study aims at understanding how indifference guides the artistic task of Ricardo Reis, taking into account that language precedes the very act of writing verses.

Keywords: Indifference. Language. Nature. Poem.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	09
1	LINGUAGEM E INDIFERENÇA.....	13
2	NATUREZA E INDIFERENÇA.....	33
3	POEMA E INDIFERENÇA.....	54
4	CONCLUSÃO.....	74
	REFERÊNCIAS	78

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta-se a propósito da obra poética assinada por Ricardo Reis, sobre a qual se lança a sugestão de que seja sustentada pela indiferença. Entende-se que a indiferença seja algo como a autoridade de expressão da linguagem, pela qual ela se mantém em uma esfera inacessível, preservando sua condição antecedente e divina, bem como sua impessoalidade. A hipótese é que Ricardo Reis seja um gesto artístico clássico moderno que se submete à indiferença da linguagem. E que isso determina, por sua vez, o caráter do cumprimento do fim da arte na referida obra, quando Reis toma a tarefa de imitar a natureza concebendo-a como instância em indiferença ao que é e ao que faz, ou seja, indiferente aos processos pelos quais se apresenta como potência de criação.

Desse modo, o trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo, **Linguagem e Indiferença**, discorre acerca da indiferença da linguagem, e nele são abordadas questões que pretendem pensá-la como instância em absoluta precedência em que se resguarda a presença dos deuses. No segundo capítulo, cujo título é **Natureza e Indiferença**, almeja-se compreender de que modo Ricardo Reis cumpre o fim da arte, isto é, de que maneira imita a natureza, já que ela não é mais tratada como fonte de modelos, mas como potência criadora, pura e inapreensível *poiesis*. Por fim, o terceiro capítulo, apontado pelo título **Poema e Indiferença**, sustenta que Ricardo Reis conserva a impessoalidade da linguagem sendo verso-assinatura da obra poética cuja assinatura primordial é a palavra *poema*.

De antemão, é necessário esclarecer que a indiferença não é tomada como conceito, pois é concebida como impressão primeira de leitura que, posteriormente, consolida-se como ideia pertinente a partir das considerações feitas tanto nos textos em prosa da obra completa de Fernando Pessoa, que se referem ou caracterizam individualmente Ricardo Reis, quanto na obra poética que assina seu nome, quando por vezes a palavra indiferença comparece seja como desejo, seja como postura requerida.

No texto *Regresso dos Deuses* (PESSOA, 1999, p. 211-212), que discorre sobre a época moderna, que o cristianismo vem a agravar, Antonio Mora diz que os pagãos são os únicos a discordar da decadência de tal época, obrigados a tomar uma atitude que é por natureza também decadente. Ele chama-a indiferença, dizendo que essa postura é um modo de o pagão não se adaptar a um meio mórbido, embora assim se coloque em um paradoxo, pois não se adaptar é ser tão mórbido assim como aquele se adapta. Entretanto, diz que Ricardo Reis adota tal atitude “como cousa boa de per si” (PESSOA, 1999, p. 212), e que, sendo

assim, Reis, em vez de ser indiferente às correntes da época, acaba por se integrar à corrente decadente, quando a indiferença torna-se uma adaptação ao meio, sendo já uma concessão.

Embora este trabalho não aponte para Ricardo Reis segundo o conceito religioso do paganismo, é imprescindível observar que a indiferença vem a ser uma postura demandada que, quer seja indício de adaptação ou não, vai refletir-se diretamente na obra que assina. Sob o ponto de vista do trabalho artístico, entende-se que a indiferença seja um modo com que Ricardo Reis reage principalmente contra os excessos de realização da arte moderna, os quais refletem, sem dúvida, a sensibilidade moderna e, como se diz, seus resultados mórbidos. Acredita-se que Ricardo Reis, adotando como postura a indiferença, apresenta-se segundo a lucidez, a sobriedade e a concisão – corolários do classicismo pagão – e, em vez de demonstrar adaptação, comparece em primeiro lugar como a presença da própria ética pagã:

Vive consigo, com sua fé pagã e seu triste epicurismo, mas uma de suas atitudes é precisamente não ferir ninguém. Nada quer saber absolutamente dos outros, nem mesmo o bastante para interessar-se pelos sofrimentos ou por sua existência. É moral porque basta a si próprio. (PESSOA, 1999, p. 131).

Além disso, a indiferença, compreendida um pouco distante de um sentido de adaptação, demonstra um comportamento não escolhido, mas inevitável, como diz o próprio Ricardo Reis:

O paganismo morreu. O cristianismo, que por decadência e degeneração descende dele, substituiu-o definitivamente. Está 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. (PESSOA, 1999, p. 113).

Desse modo, o paganismo comparece nesta introdução como ponto de partida para que se tenha em mente que a indiferença de Ricardo Reis é tomada como um modo de impropriedade, isto é, uma maneira de não ser próprio a nada. Isso vai relacionar-se, neste trabalho, a uma concepção de linguagem e de natureza, à sua crença nos deuses e, por sua vez, refletir-se-á diretamente no caráter do cumprimento do fim da arte na obra que assina seu nome.

A natureza comparece para Reis segundo uma pluralidade de coisas, as quais sente “através de um definido conceito religioso do universo” (PESSOA, 1999, p. 130). Reis não pretende descobrir significados nela e, “de acordo com ele, não só nos deveríamos curvar diante da pura objetividade das coisas [...], mas curvar-nos diante da objetividade igual, da realidade, da naturalidade das necessidades da nossa natureza” (PESSOA, 1999, p. 130). Dessa forma, não perde a visão da natureza na natureza, não perde a visão da sensação na

sensação, tampouco perde a visão das coisas nas coisas. Ricardo Reis, pelo modo lúcido de vê-las, as sente “não somente como são, mas também de modo a coincidir com certo ideal de medida e de regra clássica” (PESSOA, 1999, p. 131).

Pensa-se que Ricardo Reis, através de tal objetivismo, toma a natureza como realidade exterior, esta sendo percebida através da passagem das ideias concretas às ideias abstratas. A natureza é inseparável dos deuses, que surgem como primeiro grau de abstração, “a última revelação que em nós o destino fez de si mesmo” (PESSOA, 1999, p. 254) e que “servem-nos também para nos conduzirmos entre homens”, segundo Reis (PESSOA, 1999, p. 148). Mas uma ideia só se torna um deus, contudo, “se devolvida à concreção. Passa então a ser uma força da Natureza” (PESSOA, 1999, p. 148). Vê-se, nesse andamento, que os deuses são concebidos segundo uma apreensão de força, o que aponta para a criação, seja na própria natureza, seja no âmbito da arte, como instância cuja origem é divina.

Segundo Fernando Pessoa (1999, p. 208), a linguagem não existiria se não se tivessem desenvolvido as ideias abstratas. Sendo os deuses um primeiro grau de abstração, entende-se que a linguagem seja algo como uma presença divina. A indiferença é compreendida, desse modo, como maneira de a linguagem manter seu estado antecedente preservando tal condição divina. Por isso, a obra de arte poética, como uma realidade exterior, ainda que pertença à categoria das coisas produzidas pelo homem, revela-se sob o amparo dos deuses.

Tais concepções da linguagem e da natureza interferem de modo incisivo no caráter do cumprimento da arte na obra que assina Ricardo Reis. A arte, como aperfeiçoamento do mundo exterior, deve imitar perfeitamente a natureza sem que isso queira dizer copiá-la, mas imitar seus processos; e o artista deve buscar executar uma obra de arte dotada de uma perfeição assim como aquela que possuem os seres naturais. Ricardo Reis, então, consubstanciado da indiferença da linguagem, imita o modo com que a natureza se põe como inesgotável movimento de criação para alcançar tal fim. Supõe-se que esse modo seja a indiferença, com que a natureza se posta autonomamente, segundo processos rigorosos e inflexíveis, os quais lhe conferem a configuração de uma força produtora – destino, algo estranho ao entendimento e alheio à vontade.

Sendo assim, Ricardo Reis é gesto artístico que se plasma de tal indiferença comportando-se como natureza, como força produtora, que não escapa, portanto, aos desígnios dos deuses, sabido de que “Sob o influxo do deus nasce o poeta, entendendo nós por poesia, como outros, o princípio animador de todas as artes” (PESSOA, 1999, p. 252). O ato criativo deve alçar-se, então, pela impessoalidade e, por isso, Ricardo Reis não assinala autoria ou posse, pois é crente de que a arte resguarda-se em sua origem divina, quando a

assinatura primeira da obra poética é *poema*, e seu nome, Ricardo Reis, verso-assinatura.

Isso dito, a pretensão é ler Ricardo Reis a partir de um conjunto de poemas escolhidos nos quais se supõe que a indiferença compareça segundo os aspectos aqui previamente abordados. Alerta-se para a presença de alguns poemas transcritos ao longo deste trabalho sobre os quais não se debruça o exercício da leitura e reflexão. Insiste-se, contudo, no seu comparecimento de modo que se atenda à própria situação de suspensão em que se põem, uma vez que se preservam em estado de indiferença. Por outro lado, pensa-se que aqueles que despertam questões sobre as quais se discorre, e que oferecem possibilidades de sugestões de pensamento neste trabalho, de modo algum abandonam tal estado.

A leitura que se exercita a partir deste ponto pretende mostrar-se, portanto, tão submetida à indiferença quanto é Ricardo Reis, tentando colocar-se sob a mesma gravidade de que consiste tal gesto poético, quando a tarefa de ler torna-se prontamente tarefa de assinar.

1 LINGUAGEM E INDIFERENÇA

Habita um anseio provocado pela linguagem no universo poético em que Ricardo Reis respira. Os versos, curtos, densos, são incomunicáveis porque revestidos de um traço primeiro da linguagem – indiferença – que os instaura, dá-lhes origem, meios e fins últimos. A indiferença, maneira com que a obra poética conserva-se na precedência da linguagem, concede aos versos um caráter de inacessibilidade e intangibilidade, e a partir dela ganham a possibilidade de se instalar.

O cumprimento da tarefa de escrever versos está, pois, submetida a esta indiferença, da qual o poema consubstancia-se, sendo assim amparado nessa instância estranha e alheia. Se é imposto a Ricardo Reis ser linguagem poética inscrita sob determinação da indiferença, Reis ergue-se em ascendência, cujo movimento eleva-se pelo cumprimento da tarefa artística de modo a resguardar o poema no lugar em que os deuses habitam, sob o amparo de uma espécie de linguagem divina.

Ricardo Reis, nesse sentido, revela-se a passos semelhantes aos de suas próprias considerações tecidas no intento de prefaciá-la obra poética de Alberto Caeiro, seu mestre. O presente trabalho aqui não se furta à ousadia de atribuir tais palavras aos aspectos da tarefa poética de Reis no que diz respeito à linguagem:

Parecem traduções para a linguagem humana de poemas escritos no idioma dos Deuses, que na versão conservam o divino equilíbrio, a divina calma, a unidade sobre-humana de obras imortais.

Em cada verso reside a despreocupação das nossas cousas passageiras, um curioso e original desprezo do transitório, obtido por um ascetismo estético e não moral; à grega antiga, os olhos postos na beleza que não passa e esquecendo em ela o mundo contingente e volúvel. (PESSOA, 1999, p. 118).

De tal fragmento, o primeiro período parece reunir os principais traços norteadores da obra de Ricardo Reis no que se refere à linguagem, o que se liga diretamente ao paganismo, à crença na realidade exterior e absoluta dos deuses antigos. O segundo período atenta para o conteúdo dos versos de Caeiro, sobre as instâncias passageiras da vida, as quais, pode-se inferir, Ricardo Reis encara de modo diverso. Os dados efêmeros não são desprezados por serem concebidos como elementos pelos quais os deuses comparecem. Um dia, uma flor, um sentimento, um ato, não estão livres de intervenções divinas, são concessões que devem ser aceitas, porém não desejadas. O dado transitório é considerado, pois é entendido como a própria inscrição do destino nas coisas.

Com relação à beleza, em Ricardo Reis ela deve encontrar-se em uma forma precisa – à indiferença dos deuses, que são belos e perfeitos – de modo a atender a um ideal de

perfeição divina. Mas a beleza não se pode reduzir ao culto pela perfeição formal. Ricardo Reis, substancialmente grego, cujo espírito é pagão, possui a calma da lucidez e, por isso, pouco sente a beleza. Esta seria apenas uma parte da perfeição. Ricardo Reis, então, não a sentindo excessivamente, sendo todo equilíbrio, executa uma obra que acaba por coincidir com certo ideal de medida clássica, erguendo tal beleza ao passo que é sustentado por ela.

O poema Ricardo Reis constitui-se como uma configuração estatual; orienta-se segundo um sentido de ascendência pelo qual a linguagem poética conserva-se em ascensão à linguagem divina. Mas esta é inacessível e querer alcançá-la pode ser um modo de rebeldia contra os deuses. Resta consubstanciar-se daquilo que pode ser compreendido como traço divino inscrito na linguagem, aquilo resguarda sua absoluta condição antecedente. Se da indiferença plasma-se a linguagem poética, ela eleva-se guardando certo grau de inumanidade consigo, apontando nos homens sua imperfeição.

Todo o sentido que se pretende expor acerca da indiferença da linguagem como indício de sua precedência, aquilo em que se mantém o traço divino, talvez se resuma na seguinte passagem, que se manterá intocável pela confessada incapacidade de elaborar qualquer comentário que se ponha à sua altura e gravidade: “... a arte não é porventura mais, em sua forma suprema, que a infância triste de um deus futuro. Desolação humana da imortalidade pressentida” (PESSOA, 1999, p. 255).

Mas quando se diz que o poema Ricardo Reis consubstancia-se da indiferença da linguagem – esta precedente, em que se sustenta algo de divino – de que indiferença se fala? Em primeiro lugar, neste capítulo, ao falar de linguagem, ela nada tem a ver com capacidade de dizer algo, muito menos com instrumento de comunicação, pois aqui se afiança a ideia de que a linguagem manifesta-se primordialmente pela indiferença, como instância que apropria, e não que é apropriada. Sugere-se que sua propriedade – e por que não dizer impropriedade? – é garantida pela indiferença.

Em segundo lugar, entende-se que seja um traço da (im)propriedade da linguagem a inexpressividade – talvez seja próprio à linguagem ser inexpressiva ou, de modo mais radical, inexpressável. A linguagem resiste, pela impropriedade, à autoexpressão. E tal impropriedade, por conseguinte, é o que impede a expressão de qualquer coisa manifestar-se como apropriação da linguagem, pois ela é (im)própria a si mesma.

Nesse sentido, a linguagem em si nunca comparece e, se se diz que algo é expressão da linguagem, nunca é ela mesma linguagem, porque talvez ela nunca tenha alguma expressão que lhe corresponda. Se é que há algo que, enquanto expressão, é o que é. O que se chama expressão da linguagem pode ser, em primeira instância, apenas o manifestar de sua

impropriedade, de sua capacidade de dar lugar à expressão, mas como “o véu e a capa de uma outra coisa” (PESSOA, 1991, p. 175).

Nos versos, a linguagem manifesta, em primeiro lugar, expressabilidade¹, disposição para apresentação – nunca de si mesma –, pois parece, no campo da expressão, o próprio impedimento de algo mostrar-se pela sua nudez. É disposição impositiva, portanto. Cobra seu preço oferecendo-se. Donde se exclui qualquer intenção comunicativa ou informativa, a indiferença é tomada, então, enquanto modo de preservação de seu estado antecedente, em que se afirma sua impropriedade. A indiferença, desse modo, não pode ser *expressão de*, mas o que se desdobra como manifestação do caráter inefável da linguagem. O poema, nesse sentido, consubstanciado da indiferença, é tão insuscetível de uma *expressão de* quanto o é este traço da linguagem em que se ampara.

Temo, Lídia, o destino. Nada é certo.
Em qualquer hora pode suceder-nos
O que em tudo nos muda.
Fora do conhecido é estranho o passo
Que próprio damos. Graves numes guardam
As lindas do que é uso.
Não somos deuses: cegos, receemos,
E a parca dada vida anteponhamos
À novidade, abismo. (PESSOA, 2000, p. 20).

A indiferença concede aos versos um caráter de intangibilidade, que os mantém sob o resguardo da natureza de que se encarnam, quando se tornam substantivos absolutos, impassíveis de qualificação. A inadequação dos versos a qualquer universo adjacente revela a exigência de um desajuste, próprio à linguagem, que transforma em eterno erro qualquer dizer sobre eles. Esse erro marca a trajetória errante de qualquer horizonte a que se almeje deslocar a pronúncia impalpável dos versos.

Tal pronúncia indica o caminho improvável que percorrem, ao qual os conduz a linguagem de que se alimentam. A compreensão dos versos é incompreensão que se recusa a realizar intervenções quaisquer que os determinem. Intervir, sobrepondo a compreensão ao que ditam, é ao mesmo tempo estar surdo, ouvindo apenas o que não pronunciam. Má compreensão é esta que lança uma correção aos versos, apelando para uma atitude de acréscimo ao que não lhes falta, porque não lhes falta nada; há apenas um constante

¹ Segundo Derrida (2002, p. 34), “para um texto poético ou para um texto sagrado a comunicação não é o essencial. Esse questionamento não concerne à estrutura comunicante da linguagem, mas, de preferência, à hipótese de um conteúdo comunicável que se distinguiria rigorosamente do ato lingüístico [sic] da comunicação.” Em seguida, Benjamin apud Derrida (2002, p. 34) comenta que “‘Não existe conteúdo da linguagem.’ O que comunica em primeiro lugar a linguagem é sua ‘comunicabilidade’.” Tendo adaptado o termo “comunicabilidade”, utilizado por Benjamin, opta-se por “expressabilidade”, conservando-se a ideia de que a linguagem poética manifesta, em primeiro lugar, sua disposição para apresentar, exprimir, e não uma *expressão de*.

pronunciar-se, um ditado. A compreensão que se entende não como necessária, mas como ouvinte, é aquela que de antemão coloca-se no eterno erro do dizer, consciente de que apenas os versos encerram precisão.

Compreender é, pois, considerar a inacessibilidade como qualidade de que se faz a substância dos versos – substância esta que pouco se refere ao que se lhes subjaz ou esclarece algo sobre sua origem. Submetidos ao aceite de que algo os abriga e lhes dá fôlego, linguagem, os versos são tão parcós quanto é a vida. E assim, como uma forma de vida estanha e alheia, os versos são tocados pelo temor ao passo que se amparam por um saber que somente entre si compartilham. Aos versos imposições são arrogadas e diante tal situação proferem tanto o aceite da condição em que se dizem como se mostram enquanto solução.

Contudo, a solução que manifestam não está em decidir sobre o caminho que percorrem, pois estão submetidos à tarefa de serem o que são e como são. São versos, mas lhes toca também o pressentimento de uma condição mortal. Diante do temor equilibram-se sobriamente, conformando-se à precisão de seu ditado. O anúncio constante de um instante faz-se enquanto sua iterável pronúncia, não tomando como própria e tendo-a de modo inalteravelmente constante. Uma inextrincável sentença arrebatada os versos, cujo temor faz com que não possam declarar-se a não ser pela força com que se mantêm erguidos. Frente a qualquer argumento de que neles há descomedimento, os versos apresentam-se como medida exata das forças que os erguem.

A tarefa dos versos consiste em sustentar a trajetória precisa de seu próprio sentido, apenas podendo reconhecer os passos que dão, pois são estes os traços de seu próprio limite. Ocorre aos versos uma indistinção para com a vida, tornando-se, à indiferença desta, uma medida justa que sobrepuja o pressentimento de uma condição mortal em atendimento a uma disciplina que lhes é imposta e a que se conformam. Pelo íntegro aceite de que o destino é inexorável, não reconhecem o passo não dado, pois que lhes é alheio. Fugindo à simples repetição da pronúncia a que os versos dão ritmo, decorar seu ditado converte-se em uma leitura de versos já inscritos. O ditado, necessitando ser sempre proferido, impõe que ele não seja dito nunca em outras palavras, mas sempre e novamente pelas mesmas palavras – o ditado mesmo e outro, porque a voz que dita é sempre estranha e alheia. A inscrição de que se fala revela que a cada pronúncia descobertam-se versos que, uma vez já inscritos, antepõem-se ao que não se espera suceder. Não brilham por nenhuma novidade comunicada, porque nada comunicam e o ditado diz respeito a uma instância indecifrável.

Os versos nada querem informar, porque não são notícias de um estado d'alma, tampouco matéria que carrega em si uma subjetividade intrínseca. O conhecido dos versos

plasma-se de espanto. Os versos consagram-se como dados sempre antecedentes a qualquer espécie ou modo de vida, ainda que neles encontre-se um princípio de esvaecimento, quando ainda sobrevivem sem que possam dar provas de sua existência.

Os versos são como conformações de um anúncio. Não sofrem expectativas de si, pois preservam sua condição transitória na inalterabilidade de seu ditado. O temor que declaram manifesta a gravidade com que lidam diante do incerto sucedâneo. A confissão do estado em que se concebem demonstra que seus passos encontram-se em uma esfera contingente, mas apenas porque se põem cegos no caminho que percorrem.

Aquilo que se encontra para além do passo que os leva ao abismo mantém-se na obscuridade, guardado no silêncio da voz muda que ecoa na queda, inaudita, cuja audição é apenas a de seu ditado. A um passo do passo futuro, os versos continuam a velar o caminho percorrido, e os passos dados não excedem o limite sobre o qual permanecem. Sem ver as linhas que delimitam, conservam-se no rigor do delineio de que são feitos, na exata crença de que a cada passo que dão instala-se a cegueira do ponto prescrito para o próximo.

Não cabe consolar os versos, pois não necessitam de escape, sustentados pelo equilíbrio com que se postam sobre o fio tênue em que se encontra qualquer coisa que respira de modo breve. Os versos não vacilam com desejos de esperança, pois caminham sobre a palavra que lhes dá o escasso ar que respiram, abismo. Permite-lhes tal palavra uma míngua de gestos, pelos quais os versos calam-se tendo dito em único fôlego tudo quanto devem.

A brevidade com que anunciam sua escassa duração mostra-se no seu próprio andamento e na composição que realizam. Há, na forma como se apresentam, sinais de que a linguagem em que se abrigam sustenta-os na constância e na precisão da palavra que encerra seu ditado. A indiferença dos versos é a mesma indiferença com que a palavra abismo assinala a escolha arbitrária sobre aquilo em que nele cai. Assim, os versos conservam-se no saber que sustenta o passo que antecede o abismo, na anteposição à novidade.

Nos versos, cujas pronúncias proferem a implacabilidade do destino, não há escolha tampouco vontade e compreende-se que Reis, portanto, deve atender igualmente àquilo que pronunciam, aquilo de que os versos são enunciado e exemplo. Nesse sentido, é razoável supor que Ricardo Reis é sua própria tarefa, não se antepõe aos versos tampouco está para além deles. Seu destino é o destino absoluto dos versos. A tarefa de Ricardo Reis é a tarefa de escrever versos.

Sendo assim, Reis abandona-se no terreno da poesia, deixando que os versos assumam-se como a própria tarefa e encerrem-se como solução desta. O gesto de abandono de

Ricardo Reis consiste, então, em atirar-se ao destino, antepondo aos versos a morte de poeta, podendo assim ser salvo na sobrevivência da tarefa em que está sua própria solução.

Ricardo Reis, ao abandonar-se, demonstra íntegra submissão à indiferença da linguagem. Pode-se inclusive afirmar que a indiferença é a permissão para que a obra poética sustente-se em estado precedente, já que se se procura um poeta acha-se um verso. Assim, a escrita de um verso deve ser tal qual a escrita do nome, em que nome e verso conjugam-se pela indiferença. A partir disso, sustenta-se a hipótese de que Ricardo Reis deve tomar o dever de escrever versos pela indiferença do nome. E, desse modo, assinar e escrever versos são gestos dotados de igual envergadura.

Isso indica que Ricardo Reis assume um ato de nomeação. Ricardo Reis escreve versos enquanto nomes², como se lhes restituísse algo que nunca perderam, a dignidade de ser verso na condição fantasmática do nome próprio Ricardo Reis. Enquanto nomes, aos versos é interdita a possibilidade de lançar-lhes sugestões do que são, uma vez que o próprio verbo ser, precedido do nome Ricardo Reis, ganha absoluta intransitividade, impedindo penetrar-lhe como significação aquilo que lhe cerca. Os versos repousam na indiferença do nome Ricardo Reis, o que obstrui o ímpeto de criar-lhes predicativos que não sejam senão nomes: os versos são Ricardo Reis; Ricardo Reis é verso.

Como nomes, se mantêm intraduzíveis, ofuscando a compreensão uma vez que são acolhidos como dados que se mantêm resguardados no traço original da linguagem. Ricardo Reis torna-se nome próprio comum a todos os nomes. Os versos ganham, assim, a capacidade de inscreverem-se como assinaturas, retirando-se da condição ordinária dos nomes comuns assumindo a mesma impropriedade exercida pelo nome Ricardo Reis – nome este que, por não fazer referência a nenhum indivíduo, alterna-se na sua condição de nome comum e próprio. Os versos assumem, pela indiferença, tal impropriedade, deixando-se apropriar apenas pela linguagem de que se consubstanciam.

Por outro lado, os versos, ao inscreverem-se sob o nome Ricardo Reis, acabam por dotar-se de uma capacidade nomeadora: nomeiam tudo pelo nome Ricardo Reis. Tudo sendo assim, ou seja, pondo-se em versos pela indiferença do nome, devolve às coisas uma dignidade que talvez nunca perderam, mas que foi roubada por lhes terem sido atribuídos

² A sugestão de que os versos comportam-se como nomes ampara-se na ideia de que, pela indiferença do nome Ricardo Reis, alternam-se enquanto nomes próprios e comuns, o que se aproxima das considerações que Derrida (2002, p. 21-26) tece acerca da qualidade intraduzível do nome Babel, que “é ao mesmo tempo nome próprio e nome comum [...] lá onde a confusão concentra-se em potência, em toda sua potência, na tradução interna, se se pode dizer, que trabalha o nome na língua dita original [...]; que ao mesmo tempo se traduz e não se traduz, pertence sem pertencer a uma língua [...].”

nomes designativos, denominações que, além de não dizerem nada sobre elas, ainda lhes causa alguma tristeza.

Entende-se que os versos não recuperam as denominações, sempre endividadas com as coisas que denominam, mas os nomes que, como instâncias originais, não se lhes sobrepõem, pois nascem junto delas e por elas. Ao deixarem-se assinar pelo nome Ricardo Reis, os nomes passam a compartilhar a dimensão concreta das coisas, morrendo junto delas, ao passo que Ricardo Reis garante-lhes sobrevida tomando-os como gestos inaugurais e inesgotáveis. Desse modo, a sobrevida garantida por Ricardo Reis é a dos nomes, e não das coisas, os quais, comportando-se como assinaturas, duram mais do que os nomes, sobrevivem sem a coisa viva que leva seu nome consigo, aquele que lhe foi conferido, para a cova.

Assim, os versos participam da dimensão nomeadora da linguagem afastando-se de qualquer caráter significativo e comunicativo. Não se trata de nominalismo, de recuperar as coisas sob o conceito de nome, mas de conservá-las segundo um objetivismo absoluto, alçado pela ideia de nome, em que reside, neste caso, inextricavelmente, uma ideia de indiferença. As coisas postas sob a indiferença do nome Ricardo Reis ganham, cada uma delas, a assinatura Ricardo Reis, que se confunde, porque delas não mais se diferencia, com suas imagens anônimas.

A nada imploram tuas mãos já coisas,
Nem convencem teus lábios já parados,
No abafo subterrâneo
Da húmida imposta terra.
Só talvez o sorriso com que amavas
Te embalsama remota, e nas memórias
Te ergue qual eras, hoje
Cortiço apodrecido.
E o nome inútil que teu corpo morto
Usou, vivo, na terra, como uma alma,
Não lembra. A ode grava,
Anónimo, um sorriso. (PESSOA, 2000, p. 102-103).

A indiferença do nome é uma imposição. Os nomes mostram-se inúteis ao pretenderem dar conta das coisas, pois estas, uma vez mortas, não recordam os nomes que tinham em vida. Desse modo, o nome é dado tão transitório quanto as coisas, o que aponta para o fracasso da tentativa de conferir-lhes significação através dele. A estabilidade pretendida pela significação desfaz-se diante do modo com que Ricardo Reis põe sob a indiferença do nome todos os nomes. Qualquer precipitação, de conhecer as coisas tornando-as objetos de conhecimento pelo nome, é embargada, e nesse sentido a ode as protege de que sobre elas restem lembranças que as recuperem pelos nomes que tiveram em vida.

É verdadeira a condição da ode como lápide, de onde não se podem retirar lembranças a não ser por aquilo com que se conserva o corpo morto como gesto de extrema gratuidade e que, portanto, não tem a pretensão de escapar ao esquecimento. Um sorriso preserva-se como imagem que o nome não pode reconstituir. Ademais, um sorriso pode antepor-se ao nome, não necessita de apresentações. Também não necessita de explicação ou razão para acontecer.

O sorriso, que envolve cada corpo, fazendo-se sua imagem mnemônica, dispensa o nome: demonstra sua íntegra natureza arbitrária tanto diante do nome comum que, ao pretender arbitrariedade, trai sua falsa intenção ao querer absorver as coisas sob seu signo; quanto diante do nome próprio, que inutilmente foi concebido como ânimo do corpo, como uma alma.

Ironicamente, o sorriso está posto, junto ao corpo, embalsamando-o sob a terra, cuja atmosfera nada remete a alegria ou a conforto. Disso, pode-se supor que o corpo talvez estivesse mais triste em vida, com seu nome, que lhe retirava de sua objetividade absoluta, do que quando morto; ou menos triste torna-se quando o sorriso que deu em vida ganha anonimato, sob “húmida imposta terra”, e assim pode ser lembrado apenas por aquilo com que amava, e não pelo que era chamado. Ao corpo morto interdita-se evocação. Os versos, desse modo, não evocam as coisas; convocam-nas instalando-se como primeira vez de seus nomes e assumindo-se como seu único gesto de recordação.

Mas isso também pode dar a pensar no sorriso como instância da morte para além da esfera da tristeza ou da alegria, uma vez que o sorriso não tem motivação determinada, não se fixa como signo de contentamento ou falta deste, desprendido como está de qualquer significação. Aliás, um sorriso, como gesto gratuito, pode emergir de situações de tensão ou de amenidade, de nervosismo ou de prazer. Sua natureza é escorregadia e móvel, e pode surgir ainda como disfarce. Obviamente, não é esse sorriso determinado por uma circunstância que é citado pelo poema, mas há de se considerar seu dado fortuito.

O sorriso é instaurado pelo poema de modo que a morte não o arrebatava; ele ultrapassa a esfera da vida, como espécie de material fluido que se desprende, desaguando em “lábios já parados”. O sorriso é como um dado universal, não passageiro. Ou só é passageiro na medida em que funciona como passagem, põe os caminhos a transcorrê-lo, e não o contrário. É transitório na medida apenas em que permite trânsito, sendo passível de interpor-se nos limiares, destituído de qualquer intenção comunicante porque nele se passam todos os sentidos e nenhuma significação. Mas, observa-se a seguinte situação: os lábios estão parados, e não se diz que o corpo sorri. É de quem então esse sorriso, que em vida foi dado pelo agora morto e que nesse instante embalsama seu corpo?

O sorriso põe-se nos lábios do corpo pela morte. A morte é ladra de sorriso, captura-o imprimindo na boca do morto seu próprio sorriso, única via pela qual o corpo pode ser lembrado do que foi em vida. O poema transforma o sorriso em índice da morte, fixa-o tal qual a imagem de uma caveira, que sorri eternamente. E toma a morte como signo vazio, em que tudo pode ser posto porque é cova. Ricardo Reis, nesse sentido, imprime sobre todas as faces o gesto mínimo de um sorriso. E o sorriso, assim, não é mais exclusividade do corpo enquanto humano e vivo, uma vez que, roubado pela morte, ganha ares de eterno na sua condição póstuma.

A morte sorri, escondendo por trás de seu ténue sorriso a severidade com que arrebatou a vida. O sorriso de uma caveira é largo e esconde detrás de si um abismo. Isso remonta à fragilidade das coisas vivas, tão precárias e efêmeras quanto seus nomes. A morte assume ser tão gratuita como um sorriso, não manda recados à vida. Mas ela pode, por outro lado, mostrar-se tão impositiva quanto um sorriso, que também pode ser dado declarando ares de artificialidade. Não é sempre que se sorri de modo voluntário, quando por vezes se é obrigado a sorrir em uma demonstração de falsa simpatia.

O sorriso de uma caveira é tão artificioso quanto o sorriso que se dá diante de uma câmara fotográfica. A fotografia é o próprio artifício, engenho que a memória não pode operar. A morte é fotográfica nesse sentido, única lembrança da vida que sobrevive porque não se degenera como dado natural, capaz de resistir por mais tempo a intempéries. A morte não admite recordação da vida a não ser pelo gesto que compartilha com ela. A única lembrança da vida é o esquecer-se por completo no sorriso.

Gesto que não denota ação, o sorriso pode produzir um semblante tranquilo no corpo morto. Pode-se remeter à situação ordinária de um velório, em que se diz comumente que a morte daquele cujo corpo está sendo velado foi amena, não provocou dores ou aflições, já que *parece que morreu sorrindo*. Também não seria impróprio trazer à baila a ocasião em que se diz que o morto *descansa em paz*, o que leva a pensar seu corpo como elemento livre de imposições da vida, dos desejos, dos pedidos, das implorações e que, talvez por isso, sorri brandamente.

Remete-se a outro dado, que não incorre em excesso se comentado. O sorriso, este do corpo morto, pode ser compreendido a partir da qualidade gratuita do gesto, que esbarra na palavra *graça*. A palavra *sorriso*, segundo noções de adequação vocabular da língua portuguesa, parece sempre estar mais bem-acompanhada quando posposta ao verbo *dar*. Diz-se constantemente *deu um sorriso*, e não *fez*, *executou*, *realizou*, por exemplo. Um sorriso é dado, de graça.

Além disso, o sorriso pode dar pistas sobre a disposição de ânimo daquele que sorri, não imprimindo ao gesto nenhum sentido de ação, revelando um estado de graça. E talvez o verdadeiro sorriso seja dado pelo corpo que, morto, sob a terra, esteja em estado de graça, isento de culpa – porque não age mais. Pode ser que a morte seja algo com que o corpo é agraciado, algo que lhe imprime um sorriso imutável, elemento que passa a estar livre da ordenação e das leis da vida.

O poema ergue lápides nas quais o sorriso é gravado, pelo qual o corpo é erguido tal qual era quando vivo. Mas o sorriso é anônimo e, portanto, o nome não resiste como memória do corpo. O nome é esquecimento daquilo sobre o qual se põe, morre junto ao corpo e, portanto, ganha a mesma condição indigente do indivíduo que, morto, chama-se agora corpo. É forçoso comentar que, na condição de morto, um indivíduo nunca é chamado pelo nome. É o corpo que é enterrado, velado, e não o fulano. O nome é retirado do corpo, parece necessitar de resguardo na tentativa de se evitar, inutilmente, que sua alma seja igualmente posta sob a terra, que seu nome seja concebido como dado natural.

O único nome gravado na lápide erguida pela ode é Ricardo Reis, conferindo o anonimato de que se fala, quando todos os nomes são postos em indiferença. Inscrito na superfície marmórea dos versos, Ricardo Reis alerta para uma condição mortal dos nomes. Mas os nomes talvez possam salvar-se se se deixam assinar anonimamente pelo sorriso gravado na ode para que o corpo esteja livre, portanto, do nome inútil que “Usou, vivo, na terra, como uma alma”. Se assim for, os corpos estarão sujeitos à degeneração, à decomposição – a instâncias naturais, às quais qualquer forma está vulnerável. E seus nomes mortificam-se no sorriso lapidar da ode, ganhando sobrevivência pela assinatura cuja graça é Ricardo Reis. No fim das contas, um nome gravado na lápide não é mais digno que um sorriso.

Diante disso, a indiferença do nome Ricardo Reis acentua-se ainda mais como obstáculo à atribuição de significados e frases do tipo *os versos são isso*. Dizer o que os versos são, além de ferir o caráter intransitivo de que se plasma toda a sentença, é não atentar para a sua condição póstuma, em que tudo é mortificado. Deixando revelar apenas esta própria condição, o ditado dos versos prolonga-se na escassa duração do próprio ditado, pelo qual são orientados segundo a intransitividade absoluta dos verbos da seguinte sentença: *o destino é e aguarda*.

Vale iterar que o ditado descoberta apenas esta condição. Como acontecimento, o poema resguarda-se nas cifras de seu próprio anúncio, versos cujas pronúncias garantem a sobrevivência do ditado, mas não do poema. Impassível de narração, o poema não se

confunde com fato, pois não pode nem pretende dar provas de que existe. Os versos encontram-se em um liame absoluto: não podem contar o que é a vida, pois são já cadáveres; não podem contar o que é a morte, pois a morte não se conta.

Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese
Da húmida terra imposta,
Cadáveres adiados que procriam.

Leis feitas, státuas altas, odes findas –
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, porque [sic] não elas?
Somos contos contando contos, nada. (PESSOA, 2000, p. 130-131).

O poema enquanto acontecimento é e seu anúncio é o contar de um instante. Não sendo anúncio, mas denúncia, uma narrativa estaria sempre em dívida com os versos. Pelo poema existe algo que se afirma enquanto adiamento e antecipação. Assim, o poema, incompatível com o narrar, exige que a narrativa assuma seu fracasso ao passo que impõe a garantia do anúncio inexaurível do ditado dos versos. Os versos vedam, portanto, a ação de narrá-los, pois não são indícios de algo acontecido. Deve-se contá-los como “contos contando contos, nada.”

Anula-se a narrativa, pois se conta, assim, do presente para o presente, anúncio do que está em todos os tempos verbais, em que nenhuma ação afirma-se e, enquanto tal, não pode ser apreendido. Os verbos *é* e *aguarda* da referida sentença penetram nos versos conjugando-se a não ser por um modo *indicativo-imperativo* absoluto.

O destino não se encontra em uma dimensão temporal vindoura, instala-se numa atemporalidade em que tudo se vê como aguardado e a vida deixa de ver-se dissolvida numa expectativa de si. O destino inscreve-se como ameaça silenciosa. No instante em que dura um movimento qualquer de respiração, a morte pode interrompê-la ou instalar-se nos intervalos deste mesmo movimento. A morte é o instante irrespirável. As únicas instâncias temporais às quais os versos estão submetidos referem-se a adiamento e antecipação, ao passo que paira sobre eles a sentença que revela uma espera. Assim, o poema não pretende garantir sua sobrevivência, pois inclusive “leis feitas, státuas altas, odes findas” têm poente, ou seja, não escapam à pontualidade anunciada.

A cova, em que cada coisa se põe, antecipa-se no ditado do poema. A sepultura está sempre anteposta, aguardando apenas que se façam rasas contas de sua profundidade. Uma narrativa que pretendesse temporalizar o poema fracassaria na medida em que fosse em busca de algo que, como vida, somente se vê erguida como lápide; e, como morte, interdita a

tentativa de contá-la, porque nela tudo está para além de, não há testemunha, não há algo que não esteja emudecido sob a terra, cercada de apenas de medidas.

Somente a ação de contar os versos como nada se ajusta com a condição póstuma em que o poema se dá como *acontecimento-agora*. Somente contos que contam contos, ou seja, que contam à indiferença de si, podem os versos contar. Os versos, como contos, não são a projeção de uma realidade, mas a instalação de um universo, que está sempre sob condição inaugural. Quando os versos contam estão postos em indiferença passado, presente e futuro; as dimensões temporais são dados inúteis, pois não comportam o caráter atemporal do poema. O contar pode ser percebido como um modo de pôr-se em atraso, já que os atributos feito, findo, completo, erguido, denotam um estar pronto não para a vida, mas para a morte, que se antecipa e aguarda.

Por isso, os versos erguem-se como gestos inaugurais que não podem ser atestados pelo seu sentido de completude, embora tal sentido ao mesmo tempo os retire imediatamente do atraso. A ação de contar dos versos, desse modo, abriga um fracasso de sua comprovação e os versos impõem sobre si uma intensa suspeita ao anunciarem que contam nada ao contarem a si mesmos. Os versos, comportando-se como gestos inaugurais, introduzem a exigência de se estar a contar sempre o mesmo de si e, no movimento do conto, entrar numa espécie de vertigem, que requer uma outra pronúncia que nunca chega a provar ter de fato contado algo. O atraso dos versos é tal pronúncia, mas que por outro lado conclui-se por um ponto, antes do qual não há nada.

Os versos estando em primeira pessoa – “somos contos” – põem-se em indiferença com a terceira – “contando contos” – submetendo, ao que se põe diante deles, a ser outro. Se se devem contar os versos à indiferença de si, aquele que está diante deles precisa cumprir a exigência de ser contado por eles; ou seja, deve anular-se como primeira pessoa, admitindo que somente é possível contar a si mesmo como outro, pelo outro, quando já não é mais a si mesmo que se conta. Os versos tanto vedam a comprovação de sua existência, pois nunca contam a si mesmos a não ser pela indiferença de si, quanto impedem que aquilo que se ponha diante deles mantenha-se no lugar ilusório da primeira pessoa, talvez sugerindo que seja esta a postura mais ficcional.

Pode-se compreender que a primeira pessoa – “somos contos” – aponta para uma situação autobiográfica nos versos. Mas, pergunta-se: que vida os versos contam se não há vida que possa ser contada, pois há apenas “cadáveres adiados”, e se não há morte que também possa sê-lo, pois para além dela não há testemunhas? Que vida os versos contam se

não há primeira pessoa que não deva estar em indiferença com uma terceira, “anulando” o elemento primordial do andamento autobiográfico?

A sugestão é que os versos põem a vida em letras. Não para contar a vida, tampouco para dar conta da vida, mas para acertar contas com ela. Pois a morte está antecipada, uma vez que os versos, como contos, são inteira e indiferentemente começo, meio e fim. A situação autobiográfica dos versos põe a vida em indiferença, pois toda e cada vida é contada pelos versos quando posta diante deles. Mas os versos, uma vez que nada contam, sugerem que nenhuma vida em particular é suscetível ao seu contar, e sim esta vida em versos que, estando em indiferença consigo, admite dela serem feitas apenas palavras, nada.

O contar dos versos não implica ação, mas um movimento que põe em agitação palavras, entre as quais os verbos anulam-se enquanto denotativos de ação pela própria interdição de se contar os versos como algo. O modo *indicativo-imperativo* absoluto em que os verbos são postos indica o estado de inalterabilidade e permanência daquilo que *é e aguarda*. Não há vida que não morra prontamente quando posta em letras, pois pô-la em letras significa inaugurá-la, colocá-la na situação limite entre as instâncias do adiamento e da antecipação.

Desse modo, entende-se que o acerto de contas com a vida se faz na antecipação da morte, que é seu destino natural. A vida não é salva pelos versos, pois estes apontam para o dado mais ordinário, a morte, da qual não pode escapar o poema. Sendo assim, se a vida é poética³ e tem seu fim, por que não a ode? O andamento dos versos deve ser o testemunho da vida, o que significa não apreendê-la como algo passível de ser contado, mas como algo que deve ser sempre inaugurado. Por esse dever, dar à vida o sentido prosaico do conto dos versos é conferir-lhe um ponto final que deixa qualquer narrativa em dívida. Assim, os versos literalizam a vida, acertam contas com ela, tecendo-a em fios delicados, suturando-a pelos extremos com a precisão cirúrgica de Ricardo Reis.

A situação autobiográfica dos versos não é de fato anulada, pois a vida é contada por aquilo que verdadeiramente a consome e, pode-se até afirmar, que a vive: a morte. A vida, desse modo, estando à indiferença de si, pode ser contada pelo seu outro radical. Se há uma voz que conta os contos, esta voz é daquela que conta a vida como nada. Se há algo que sobrevive é o ditado, não o poema. Desse modo, um ditado, enquanto tal, necessita ser sempre iterado, repetido, na exigência de se tomá-lo de cor. Mas a vida não parece ter de cor que se

³ Lacoue-Labarthe (2000, p. 290), ao discorrer sobre o conceito de ditame, afirma que “o ditame, enquanto *Gestalt*, é uma figura de existência, ou, o que dá no mesmo, a própria vida (a existência) – na medida em que a tarefa do poema é dar testemunho dela – é, em sua verdade, poética.”

acaba e, então, o ditado recorda, portanto, que nem a vida tampouco o poema podem ser salvos.

Nesse sentido, os versos exigem que se façam contas de seus contos, pois tudo está enterrado pela palavra e o que resta são dados numéricos. Exigem que se façam contas de seus contos, pois cada conto é um enterro de uma prosa enquanto se desperta a poesia. Na profundidade rasa dos versos não há mais historinhas sobre a vida, mas contos mórbidos, em que nenhuma materialidade pode ser reconstituída. A vida não se reconstitui em um conto; nele a vida desfia-se por fim. Embolorecendo seus fios, puindo-os, os versos revelam à vida sua medida exata, que correspondem às medidas de um cadáver, e não de um elemento vivo. Do seu elemento material e, portanto, concreto, não se pode reconstituir seu tecido. Mas através de palavras, fio a fio, pode-se dedilhar suas contas.

Outros com liras ou com harpas narram,
Eu com meu pensamento.
Que, por meio de música, acham nada
Se acham só o que sentem.
Mais pesam as palavras que, medidas,
Dizem que o mundo existe. (PESSOA, 2000, p. 150).

Pode-se ainda dizer que a ação de contar é executada pela morte, que transforma cada coisa que cai no seu abismo em número. Contando, a morte imprime em cada corpo morto um número, quando não mais se atende pelo nome, mas pelo algarismo que representa a quantidade dos que estão, nesse instante, sob completa indiferença: todos mortos. E se são “cadáveres adiados que procriam”, estes que estão a um passo da “irrespirável treva”, todos devem sujeitar-se, desde o nascimento, a não se inscreverem como fatos dos quais as palavras dão conta, a não ser que, como números, as palavras possam sugerir medidas exatas.

Seria procriação infértil esta dos versos? Na condição de cadáveres, apenas geram consumação de corpos. Se algo nasce dos versos são restos mortais que dão de comer a vermes. Desse modo, contam aquelas coisas “a que um íntimo sol dá sangue” fazendo delas suas contas, com números que medem a área exata de suas covas de modo a continuarem, assim, procriando. A procriação revela-se também como um contar, que apenas declara a quantidade daqueles que se vão tornar-se mais cedo ou mais tarde números sob a terra.

Desse modo, os contos mostram-se capazes de acertar também as contas *da* vida, desta vida que não pode contar nada sobre si a não ser pela exatidão numérica que a palavra morte sugere. Os versos indicam sua indiferença ao relato, ao passo que, uníssonos, contam cada pronúncia do ditado, que põe verso sobre verso, cada um enterrando-se no seu próprio conto. Os versos, nesse sentido, são como porções sobrepostas de terra úmida sobre a cavidade

aberta cuja forma é a medida exata do cadáver. Com números não há mal-entendidos, não há nenhuma lacuna que não esteja preenchida de modo exato. E assim, o sentido de completude do poema, como algo findo, acaba por exigir sua cova, que apenas se atrasa na exigência de uma nova pronúncia do ditado.

Não pretendem os versos, pois, instalarem-se como forma de vida a não ser como linguagem que, pela mesma indiferença com que o destino os aguarda, pode garantir sua sobrevivência naquilo que nunca morre: no ditado que anuncia *o destino é e aguarda*. O destino é a indiferença absoluta que pesa seja sobre homem, seja sobre ode. A obra poética não se põe em condição especial, pretendendo livrar-se daquilo que ela mesma anuncia. Como se diz, o destino de Ricardo Reis é o destino absoluto dos versos.

Consubienciado da indiferença, o poema não resiste à indiferença do destino, não se diferencia daquilo que “a que um íntimo sol dá sangue”. Vê-se que as instâncias vivas e o poema são postos em indiferença. Mas declarar que a ode “tem cova sua” não significa colocá-la na condição de vivente. Dizer que algo não escapa à morte não implica dizer que esse algo esteja vivo. Como bem anuncia, nada escapa à morte, ou seja, ela pende sobre tudo quanto nasce, ameaça arrebatá-lo tudo aquilo que tem caráter findo. Contudo, prolonga-se a suspeita de que algo possa dizer que está necessariamente vivo apenas porque ainda não morreu.

Por conseguinte, atenta-se para o fato de que não se pode confundir o poema como negação da vida. A pontualidade da morte é posta em adiamento enquanto dura o anúncio do ditado dos versos, pois ela paira sobre tudo aquilo que está findo, completo, no sentido de sua constituição elementar. Dessa forma, é próprio que se diga que tudo começa a morrer enquanto a morte não chega de modo pontual, crucial. Mas tal adiamento é provocado pelo anúncio que necessita ser sempre iterado, de onde não se exclui a pronúncia iterada da palavra morte que, por isso, está sempre antecipada no poema. Se de fato a morte ainda não chegou, é porque o ditado está sempre a anunciá-la, pelos versos que se oferecem ao mesmo tempo como as vias de seu cumprimento.

Interrompida a sentença *os versos são isso*, a linguagem atesta sua indiferença na concessão dada ao poema de instalar-se sempre como anúncio de uma primeira vez, nunca escapando ao desgaste, mas acentuando-se nele, garantindo seu caráter inaugural. Por isso os versos não contam nada, não se manifestam como novidade, exigindo que seu ditado seja sempre iterado levando tudo consigo à pontualidade.

A indiferença consiste num princípio de autoridade da linguagem que permite o poema impelir a vida a pôr-se em letras, o que significa conceder não à vida, mas à obra de arte, uma

possibilidade de sobreviver cuja duração é quanto dura o ditado dos versos, ou seja, no seu próprio instante. Isso não significa conferir à obra poética mais vida enquanto duração, mas lhe permitir sobreviver de modo superior. No poema Ricardo Reis, a vida repousa, num ritmo breve, a passos lentos, e sua sobrevivência indica que deve conformar-se ao andamento de seu fôlego tudo que respira.

Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submeter-nos
Ao seu domínio por vontade nossa.
Mais vale assim fazermos
Porque só na ilusão da liberdade
A liberdade existe.

Nem outro jeito 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 eles no Olimpo,
Como quem pela areia
Ergue castelos para encher os olhos,
Ergamos nossa vida
E os deuses saberão agradecer-nos
O sermos tão como eles. (PESSOA, 2000, p. 48-49).

Submeter-se. Submeter-se por “vontade nossa.”

Nos versos, a ação denotada pelo verbo amplia-se na medida em que não se exclui da submissão a vontade. Inicialmente supõe-se que o verbo *submeter-se* indica o cumprimento de uma ordem, uma obrigação anterior a qualquer instância. E, ainda que cumprir uma obrigação seja fruto de uma escolha, não se exclui da ação de submeter-se uma obrigatoriedade, em que a vontade parece ofuscar-se ainda que exista. Nos versos, onde não há escolha, o verbo *submeter-se* amplia-se apontando para um único sentido de liberdade dos versos.

Tais indicações desnorteiam desde já qualquer julgamento que pretenda apontar nos versos uma postura verdadeira ou falsa. A postura ampara-se não pela verdade ou falsidade no gesto de submeter-se, nem por uma falsa vontade própria ou por uma vontade alheia, mas pela liberdade de que consiste a ação de submeter-se – voluntariamente – ao domínio dos deuses. Mas a liberdade só existe na ilusão da liberdade. Portanto, os versos não estão em condição ludibriosa, mas plenos de consciência de que não há como escapar ao domínio dos deuses, de que uma liberdade concedida não é autorização para ser livre. Se não há escolha, os deuses concedem aos versos, no mínimo, esta liberdade: submeter-se por vontade própria.

Plenamente conscientes de que não escolhem, os versos portam-se diante das imposições divinas segundo um fingir sem fingimento. Atenta-se para o fato de que não se

põe em jogo mentir ou não mentir, mas um fingir. Está em questão o fingir como aparência dos versos, os quais não a recusam como sua verdade. Não se atrelando ao verbo fingir qualquer fingimento, não há suspeita sobre aquilo que a ação de fingir não pretende recusar. Os versos, se devem ser como os deuses, devem imitá-los, fingindo sê-los para que ganhem aparência divina.

A aparência, enquanto um fingir sem fingimento, refere-se àquilo que se entende como vontade de se submeterem, em que a vontade encerra-se como um momento de não-verdade que reside nos versos: “Só esta liberdade nos concedem / Os deuses: submetermo-nos / Ao seu domínio por vontade nossa.” Assim, não é permitido conceber a aparência dos versos como uma postura falsa perante os deuses. É cabível pensar que os versos criem deuses de si ao imitá-los, o que significa que assim os versos podem fingir ser “Tão pouco livres como eles no Olimpo.”

O verbo submeter-se acaba por manifestar, então, uma ação voluntária, o que impede a voz verbal de ser unicamente passiva. Pelo fingir sem fingimento torna-se a voz do verbo reflexiva, pois os versos sofrem não de uma ação alheia, mas daquela mesma que passam a executar. Nesse sentido, submeter-se é criar para si um fado voluntário sem a tentativa de escapar às determinações divinas. Assim os versos mostram-se atentos ao modo de ser livre dos deuses, sobre os quais também “o eterno fado pesa”.

A liberdade concedida pelos deuses não pode ser maior que a liberdade que têm e, por isso, não permitem que os versos estejam livres do fado. Não estando livres dessa instância superior, os versos fingem submeter-se por sua vontade imitando a onipotência dos próprios deuses, ou seja, fingindo agir unicamente por seu próprio desígnio. Mas os versos, sabidos de que os deuses lhes são superiores, não têm sobre o quê exercer domínio, devendo, portanto, exercê-lo a não ser sobre si mesmos.

Desse modo, os versos imitam os deuses para que possam agir como os deuses agem, ou seja, agir sobre versos. O desígnio dos versos para consigo não deixa, portanto, de ser divino. Serem tão divinos como os deuses não implica vontade de quererem ser mais do que versos, tampouco quererem ser mais divinos que os deuses, o que incorreria em absurdo. Não é possível mensurar a divindade de um deus, tanto porque a palavra *divindade* refere-se não a uma medida, mas a uma potência, quanto porque *divino* não é um atributo de um deus, mas sua substância elementar. Ser tão divino como um deus diz respeito ao fato de os versos poderem cumprir os ordenamentos divinos de modo que tal cumprimento seja o de suas próprias imposições. Fazê-lo por sua vontade é a possibilidade de se criar deuses de si – poemas – para que se ganhe o “Convencimento antigo / De que é divina e livre a sua vida.”

Criar versos é criar como os deuses, é imitar o modo de criação dos deuses, que criam senão poeticamente. Os versos submeterem-se ao domínio divino é a constatação da submissão de Ricardo Reis à indiferença da linguagem, isto é, submissão ao traço de antecedência em que se resguarda seu dado divino. Assim, Reis põe-se em indiferença com os deuses para criar como eles, fazendo da linguagem poética movimento de ascendência à linguagem divina. Assim, de acordo com o que diz Antônio Mora, Ricardo Reis cria como um deus, segundo

[...] o reconhecimento de que os seres são semelhantes a obras de arte, de que toda a criação é do mesmo gênero, e só a diferença enorme que vai de homens para deuses marca a diferença enorme de só poder criar e morte e poder criar vida. (PESSOA, 1999, p. 232).

Ricardo Reis, ao criar deuses de si, faz dos versos seu próprio desígnio e, por conseguinte, tendo este desígnio sua origem nos deuses, isso significa preservar a origem divina dos versos. Obtendo o mesmo convencimento dos deuses, “De que é divina e livre a sua vida”, Ricardo Reis imita os deuses erguendo a vida em versos. Desse modo, Ricardo Reis cria obras de arte à semelhança do modo como os deuses criam, e não obras à semelhança dos deuses. Isso indica que Reis, por não poder criar a vida, a cria enquanto beleza, isto é, poeticamente, erguendo “castelos para encher os olhos”.

Se a cada coisa que há um deus compete,
 Porque [sic] não haverá de mim um deus?
 Porque [sic] o não serei eu?
 É em mim que o deus anima porque eu sinto.
 O mundo externo claramente vejo –
 Coisas, homens, sem alma. (PESSOA, 2000, p. 126).

Entretanto, os versos Ricardo Reis apenas obtêm o convencimento de que se fala se imitam os deuses fingindo serem “Tão pouco livres como eles no Olimpo”. O fingir, como se diz, não se refere a nenhuma instância de falsidade. Não sendo maior que a liberdade dos deuses, a liberdade concedida aos versos, por apenas existir na ilusão, faz com que eles finjam serem livres como os deuses para que possuam a própria liberdade de imitá-los e, assim, criar de modo divino. Logo, a liberdade refere-se à liberdade de criação, mas se ela apenas existe na sua ilusão, isso significa que se exclui severamente do ato de criar qualquer escolha ou vontade. Uma obra de arte, definitivamente, apresenta-se segundo o cumprimento de uma exigência divina.

A liberdade de criar incorre numa ilusão que os versos não se negam a ter, pois apenas assim podem criar poeticamente. Na criação apenas existe imposição e por isso os versos

colocam-se em indiferença com os deuses para que cumpram seu próprio desígnio, que no fim das contas nunca deixa de ser divino. A liberdade de criação, nesse sentido, apenas existe na linguagem, a qual parece oferecer-se como meio quando em verdade é instância que apropria, que submete os fins à sua indiferença.

Os versos, assim, são dados pré-existentes que se potencializam pela submissão a que estão fadados. Por isso não se negam à ilusão, pois dela consubstanciam-se sendo a própria liberdade enquanto linguagem. O fingir dos versos é sem fingimento uma vez que não se negam a serem mais do que linguagem, submetidos, como estão, à condição de serem erguidos de modo divino para que, então, os deuses possam agradecer-lhes serem tão como eles.

Por conseguinte, é possível pensar os deuses compreendendo-os livres, ainda que pouco. É divina e livre a vida dos deuses porque, como linguagem, não se pensam, o que significa dizer que neles não existe vontade, não existe *eu*. Imitar os deuses é tornar-se livre como linguagem, é não pensar a si mesmo. O golpe da linguagem está em conceder a possibilidade de se dizer *eu*, quando em verdade, por outro lado, impede-se a qualquer verbo que se conjugue diante de tal pronome a não ser como imposição pressentida.

Os versos, assim, tornam seus verbos sujeitos ao verbo *submeter-se*, deixando-se fingir sem fingimento porque não provocam o engano de que se pode ser livre fora da ilusão da liberdade. A única liberdade consentida aos versos é a liberdade das palavras, que, destituídas de intenção, correspondem apenas a imposições. Assim, não há palavra nos versos que não se desumanize, que não se encontre despida da intenção de dizer, de declarar, de explicar, isto é, que não abandone o *eu* – desinstalando-o de si mesmo.

Pode-se dizer que a vida morre na linguagem poética, porque os versos são como uma forma de vida divina, em que não se encontram desejos e escolhas. O poema, desse modo, sendo tão divino como os deuses, aponta no homem sua imperfeição – não por ser mais humano do que ele, mas por ser perfeito. Por isso no poema não se podem achar desejos e escolhas, pois o poema é perfeição enquanto beleza, que reflete o modo disciplinado de os versos submeterem-se à indiferença da linguagem. Apenas deseja ou pensa que pode escolher aquele que não basta a si mesmo, que não se submete a ser o que é.

Os deuses, ao criarem à sua indiferença, e não à sua semelhança, criam uma vida que, ainda que seja imperfeita e mortal, não deixa de ser concebida poeticamente, não deixa de ser beleza. Tal beleza é esta que os versos erguem e que os sustenta ao mesmo tempo, que se chama beleza da indiferença, a qual não admite semelhança ou identificação. A indiferença, por ser bela, basta a si mesma, gira em torno de seu próprio eixo e não admite troca de

olhares. Deve-se olhar como ignorantes para tal beleza, que não se oferece aos olhos senão como insondável. A beleza da indiferença nada sabe sobre si e por isso exige olhares que, distraídos, pouco a sintam.

Os versos, desse modo, são a própria indiferença à vida e, portanto, criam como deuses, criam uma vida que sobrevive enquanto beleza, que não morre. Essa vida criada pelos versos sobrevive enquanto forma de vida que irrompe a esfera humana lançando aos homens o sentido calmo e imortal de uma vida que não é humana, mas divina. Assim, a linguagem poética pode ascender à linguagem divina pela indiferença, sendo os versos tão divinos como deuses no exercício de qualidades sobre-humanas que se exigem na tarefa de criar poeticamente. Ricardo Reis, não podendo ser propriamente um deus, deve ser tão como ele, imitando o gesto da criação, que é originalmente divino.

O que sobrevive na linguagem, porque não existe fora dela, é a vida à qual é concedida a liberdade de nascer poeticamente. O poema, desse modo, é uma espécie de sobrevida, que dura mais e melhor do que a vida daquele que pronuncia seu ditado cujo ritmo é o ritmo de uma respiração divina. Por isso o poema não tem testemunhas, pois é o próprio testemunho de um saber que nem o próprio poema, tampouco os deuses sabem que têm. Os deuses são sábios porque não se pensam. O poema é sábio porque não sente a beleza que ergue.

A vida, nesse sentido, deve ajustar-se ao poema, pressentindo que sua liberdade seja algo como o que diz Antônio Mora, como “subordinação aos deuses como justiça da Terra para consigo mesma” (PESSOA, 1999, p. 177). Na sobrevida da palavra *poema*, palavra eterna na língua dos deuses e dos homens, os versos morrem porque sobre eles o eterno fado pesa. Mas, sob o amparo divino, sobrevivem poeticamente, erguendo castelos cuja base é sustentada pela indiferença, que acolhe o tempo submetendo-o a corroer-se em si mesmo porque nela é o tempo que se abate na sua atemporalidade. Deve-se, portanto, visitar o poema sendo seu hóspede, deixando-se submeter-se à sua indiferença e dele não se esperar nada, para que ali se consumam as expectativas da vida, sendo tudo recebido com gratidão. Não podendo, como o fazem os deuses, criar a vida, o poema ergue a beleza da indiferença, submetendo-se a “confessar que a vida ou não presta, ou não chega” (PESSOA, 1999, p. 239).

2 NATUREZA E INDIFERENÇA

De acordo com Fernando Pessoa, Reis nasce em meio a discussões sobre os “excessos, principalmente de realização, da arte moderna” (PESSOA, 1999, p.139), sendo reconhecido como o poeta clássico. Neste capítulo, indica-se que Ricardo Reis é a assinatura clássica que, enquanto tal, instala a pronúncia moderna do postulado aristotélico *a arte imita a natureza*.⁴ Uma vez que os poemas submetem-se à indiferença da linguagem, entende-se que tal indiferença vem a ser o modo pelo qual Ricardo Reis imita a natureza. O caráter do cumprimento do fim da arte na obra poética assinada por Ricardo Reis é, portanto, assunto deste capítulo, em que se sugere que o poema, pela indiferença, cumpre ser linguagem enquanto natureza.

Diz-se aqui que Ricardo Reis é mais clássico que o Clássico. Não porque anseia superar os ideais da arte clássica, mas por reger-se pelo próprio espírito clássico, pela lucidez, sobriedade e concisão, corolários da arte clássica. Isso não significa atender simplesmente a regras, pois tais aspectos são dados consubstanciais. Ricardo Reis tampouco pretende retomar fundamentos da arte antiga. Seu espírito é clássico; sua condição, moderna. E, quando visto por Fernando Pessoa, Reis é descrito e concebido como uma “teoria neoclássica” (PESSOA, 1999, p. 139), pensa-se que isso se refere menos ao regresso ou restabelecimento dos preceitos da arte clássica do que a tentativas de renovação da arte no âmbito moderno.

Para renovar, segundo Antônio Mora, “não faz mister alterar as formas clássicas da arte. Basta alterar o que se exprime, para a expressão quedar alterada” (PESSOA, 1999, p. 238). Se é assim, Reis torna moderno o ideal da arte clássica, renovando a arte ao conceder uma pronúncia moderna ao postulado aristotélico *a arte imita a natureza* – quando imitar já não se atrela mais à cópia de modelos, mas ao aperfeiçoamento do que se entende na natureza como força produtora através da tarefa artística. Sem alterar as formas clássicas, pois renova a arte de dentro para fora, Ricardo Reis compromete-se, desde já, com instalar um novo modo de proceder, que toma a mimese não como fim, mas como instância pela qual a criação no âmbito artístico tem a chance de se dar assim como na natureza.

O poema que assina Ricardo Reis, sabido de que não há algo que dure fora do instante, dita a inexorabilidade do destino, erguendo-se em versos cuja indiferença pode ser compreendida não só como dado de antecedência da linguagem, mas como modo pelo qual

⁴ O termo *tékhnē* (194^a), traduzido por “técnica” no texto da *Física* de Aristóteles por Lucas Angioni (2009, p. 47), é entendido por “arte”. Supõe-se que a relação em que arte e natureza colocam-se refere-se à “mimese ativa, viril, formadora, propriamente artística ou poética”, de acordo com Lacoue-Labarthe (2000, p. 176).

Reis instala-se enquanto linguagem poética cuja tarefa é submeter-se ao anúncio que profere. Os versos são integralmente submetidos ao aceite de que a vida sustenta-se fragilmente diante da ameaça do instante derradeiro. Tal submissão revela que os versos devem comportar-se como natureza, sem se deixar abater pelo caráter contingente da vida. Ao contrário, devem intensificar tal submissão fazendo de si não um escape, mas um ditado a que devem conformar-se como se para si construíssem um fado voluntário.

Sem qualquer sinal de rebelião contra o que se diz ser o caráter contingente da vida, os versos subtraem-se da contingência pelo ditado. Desse modo, adquirem consciência de que não há acaso, de que incerto pode ser o instante derradeiro, mas não o caminho em que se põem a ditar os passos que dão. A consciência da morte imprime um sentido de duração que, não devendo causar aflição ou angústia, desperta a exigência de os versos guiarem-se segundo o rigor pelo qual a própria vida na natureza norteia-se. Assim, os versos encontram um modo de se submeterem a um rigor semelhante ao das leis que regem a natureza.

Consustanciado da indiferença, Ricardo Reis é linguagem, natureza que nunca teve história, que, por sujeitar-se ao anúncio que profere, passa a submeter-se a uma história que “Não é história humana, e sim história da natureza: destino. Sujeita ao destino, a vida humana é efêmera, porque é a vida do homem criado, do homem como criatura, como ser natural” (BENJAMIN, 1984, p. 35). O ditado dos versos torna-se o ditado de uma história que o homem não conta, ou só conta à medida que é contado por ela. A linguagem poética submete-se, assim, ao ditado que se inscreve na natureza – leis naturais – tomando-a como uma figuração do destino.

A indiferença de que se consubstancia a linguagem poética é o que permite que a obra que assina Ricardo Reis cumpra o fim da arte imitando senão o modo pelo qual a natureza cria. Isso significa que Reis inclina-se sobre aquilo em que se dão seus processos. A indiferença, nesse sentido, é um modo não só de preservar o caráter de impropriedade da linguagem, mas de acentuá-lo, já que, ao imitar a indiferença da natureza, Ricardo Reis preserva a condição de não ser próprio a nada. Pela impropriedade, Reis é capaz de imitar a natureza compreendendo-a como tudo, “desde os nossos íntimos pensamentos até às árvores e às pedras”, como afirma Antônio Mora (PESSOA, 1999, p. 232).

Acentuar o caráter de impropriedade da linguagem significa que o gesto poético deve assumir o “dom da natureza”, que é o “dom de nada” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 171), o que confere a Ricardo Reis a capacidade de se pôr no lugar da natureza, substituindo-a fazendo-se a própria natureza, tornando-se um princípio autônomo de criação. Para tal, Reis deve apropriar-se daquilo que permite que ela se apresente enquanto formas que se encontram

destituídas da qualidade de produto, uma vez que a marca de um suposto processo de produção esfacela-se pela indiferença do gesto que as concebe. Portanto, apropriar-se da indiferença da natureza é apropriar-se do “dom de nada”, o que acentua a impropriedade da linguagem permitindo que Ricardo Reis seja natureza dos versos e os versos, também natureza.

Ricardo Reis imita aquilo que, na natureza, pode ser compreendido como um saber que apenas nela é *de per se*. Supõe-se que tal comportamento seja a indiferença da natureza diante do que é e do que faz, indiferença esta que permeia seus processos e pela qual ela pode ser concebida como força produtora. Assim, a sugestão é que Ricardo Reis imita o que está em jogo no seu *como*, modo com que a natureza põe-se em constante movimento de criação, cujas formas são geradas segundo processos rigorosos.

Nesse sentido, Ricardo Reis imita aquilo que é inerente à natureza enquanto princípio criador, que não se diferencia do que cria e que, no entanto, dá à luz formas que se encerram, cada uma delas, como dados de diferença. Não se diferenciar do que cria quer dizer que não há mais ideia de criador e criatura, produtor e produto – quando se põe obviamente em discussão a própria ideia de criação, na natureza e na arte. A natureza é compreendida segundo um dispositivo que, em atendimento ao que se chamam leis naturais, está em absoluta indiferença consigo.

Os processos de criação na natureza são compreendidos como instâncias submetidas ao que se julgam leis a que tudo na natureza obedece. Ainda que se acuse que tais leis sejam algo suposto, inferido, é razoável conceber a ideia de que existam princípios que regem suas ações. No entanto, isso não aponta para um sentido primordial de tais leis a partir de algum argumento de ordem teleológica ou causal, pois isso se aproxima a uma ideia de elaboração demiúrgica.⁵ Supõe-se que subsista uma acepção da natureza enquanto “força produtora e formadora, energia no seu sentido estrito, perpétuo movimento de apresentação” (LACQUELABARTHE, 2000, p. 171). E, nesse sentido, o que se dizem leis são elementos pelos quais se pretende compreender o que na natureza configura o caráter rigoroso de seus processos.

Reconhece-se, nesse ponto, o fracasso da própria compreensão diante do esforço de torná-la inteligível. Enquanto conceito, a Natureza permanece inacessível, tornando-se forçoso pensá-la sem reduzi-la tanto a uma ideia de causalidade pura quanto a uma ideia de acaso. Até na contingência deve-se supor um princípio, ainda que desconhecido. Desse modo,

⁵ Argumento que se apoia na ideia de que, segundo Ricardo Reis, no texto *Conceito de Deus*, um deus é uma força da natureza: “O criador de civilização é uma força da Natureza; é portanto, um deus, ou um semideus.” (PESSOA, 1999, p. 148).

pode-se até acusar alguma ausência de razão, mas é a racionalidade pretendida que acusa sua insuficiência, pois se depara sempre com a problemática de uma finalidade imanente na natureza:

Embora apresente todo o caráter de um produto teleológico, a Natureza não é propriamente teleológica. O que caracteriza a Natureza é o fato de ela ser um mecanismo cego e nem por isso parecer estar menos imbuída de teleologia. Mas pensar a Natureza como teleologia é simplificar o problema. [...] Conceber a Natureza com base num modelo operário é perder seu tempo. (JASPERS apud MERLEAU-PONTY, 2006, p. 62-63).

Acredita-se que seus processos são imutáveis e comprovar qualquer previsibilidade não se sustenta perante sua imponência. Dizer que seus processos são imutáveis não significa apreender a natureza enquanto algo previsível, considerando-a um sistema de causas e efeitos que operam de modo calculável em todo seu percurso. Porém, é reconhecido que podem existir variantes ao longo dos processos criadores e admite-se que os seres gerados encerram-se como dados de diferença. Nesse sentido, tal diferença é como algo que escapasse à própria natureza, dado que não pode ser previsto, pois pertence ao universo do novo ser, que se encontra, como outro, destituído de marcas de intencionalidade e desamarrado de processos.

Por seu turno, tais variantes, em vez de denotarem um afrouxamento, instalam-se segundo princípios impassíveis de conhecimento. Algo não previsto na natureza, como o surgimento de um ser considerado resultado de uma aberração ou de um processo de mutação, apenas reforça a ideia de força da natureza enquanto dado inapreensível. As ditas aberrações talvez digam respeito menos a possibilidades de desvio do que ao pressentimento de que ela esteja reivindicando falar por si mesma, comunicando-se através de códigos impróprios como sinal de rebeldia contra as incursões do homem na tentativa de dominá-la. Além disso, dados ordinários, como o nascimento de um animal ou o surgimento de um punhado de grama sobre a terra, não retiram os processos pelos quais a natureza cria da esfera do assombro.

Desse modo, as leis são tomadas não como modos de explicar a natureza querendo salvá-la da contingência ou introduzindo-lhe necessidade, mas de concebê-la como instância irreduzível à razão humana, acreditando que nela se inscreve uma figuração do destino. Às leis naturais adere-se uma ideia de força vital que ergue obstáculos a elaborações conceituais, colocando-as sempre sob o risco de desnaturar a natureza.

A Natureza nos apresenta uma finalidade dispersa. Ela é uma demonologia, repleta de forças supranaturais, das quais nenhuma é sobrenatural. Neste terreno do conhecimento, é preciso ser politeísta.

[...] Ao tentar pensar a Natureza segundo uma finalidade, só se dispõe de conceitos vagos. Para dar sentido verdadeiro à finalidade, é preciso voltar ao homem. Mas já não se deve tomar o homem como fenômeno, é preciso tomá-lo como número. O verdadeiro país da finalidade é o homem interior: [...] como “meta final” da Natureza, na medida em que ele não é Natureza mas pura liberdade sem raízes.

[...] A finalidade só subsiste diante do pensamento pela decisão do homem de ser livre e moral. O homem é *antiphysis* [...] e arruína a Natureza opondo-se a ela. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 39).

A Ricardo Reis não compete decidir, tanto menos ser livre e moral. A indiferença de que se consubstancia permite que a tarefa artística seja cumprida pela imitação da indiferença da natureza, o que significa o não estabelecimento de diferenças no andamento mimético tampouco através dele. Pela indiferença, Ricardo Reis não se opõe à natureza, pois, enquanto linguagem, está igualmente submetido às instâncias que se arrebata sobre os seres vivos. Ganhando uma consciência da natureza, Ricardo Reis perde-se de uma consciência de si, perdendo-se, portanto, de qualquer senso de liberdade que não seja aquela concedida pelos deuses que, enquanto tais, não lhe concedem a decisão de ser livre, mas de unicamente crer e submeter-se.

Nesse sentido, a ideia de criação na natureza recupera-se do ponto de vista de seu sentido produtivo, cujas instâncias não podem ser abordadas a partir de uma ideia de origem que explique os traços singulares dos seres gerados. Por outro lado, tal sentido não pode corroborar-se pelos próprios seres já que estes não se conformam à marca de meros produtos, mantendo-se resistentes a considerações de que são elementos procedentes de meios. O dispositivo de criação da natureza diz respeito ao caráter pleno dos seres, porque não lhes falta no plano constitutivo, quando se embaraça o próprio nível da constituição diante de uma operação analítica.

O caráter pleno dos organismos vivos aponta-lhes uma perfeição que não pode ser remontada segundo análises estruturais; apenas pode ser deduzida intuitivamente da antinomia de forças que se conjugam na sua organização, segundo a percepção de um conjunto de traços que não se expõem como meros dados construtivos. Pode-se dizer, então, que reside nos seres vivos um equilíbrio de forças de integração e desintegração, o que se entende no passo que dá Álvaro de Campos acerca de uma estética que não se baseia exclusivamente na ideia de beleza, mas na de força:

[...] as formas de força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida. Ora a força vital é dupla, de integração e desintegração – anabolismo e catabolismo, como dizem os fisiologistas. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência de vida e a pura desintegração é a morte. (PESSOA, 1999, p. 241).

Na natureza, como se vê, reside um princípio não só de conservação, mas de mortificação. Observa-se por essa ideia que o sucesso dos processos criadores na natureza implica um fracasso que lhes é inerente. E assim, sucesso e fracasso, êxito ou falha, são aspectos inteiramente cambiáveis, aos quais não se fixa qualquer conteúdo negativo ou

positivo. Isso quer dizer que a uma acepção da natureza como dispositivo de criação deve atrelar-se um sentido imanente de morbidez.

Não se pode determinar que o fim da natureza seja a criação da vida, muito menos que seus processos estejam de acordo com tal fim. A natureza instala-se no liame vida e morte, no ditado em que ambas determinam-se. Enquanto figuração do destino, a natureza revela que o sentido de criação, portanto, é paradoxal:

[...] a natureza viva é, pois, um princípio de unidade infinito que se compõe com uma contingência, que não a domina mas está encarregado de se realizar nessa contingência e, portanto, de se desfazer. Fazendo-se a vida se desfaz. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 100).

Não há, pois, argumento que corrobore a autonomia de seus processos livrando-os do finalismo a não ser considerando-os do ponto de vista da originalidade das leis naturais. Do ponto de vista da originalidade, tais leis são entendidas como instâncias nas quais estão inscritas leis divinas, acima das quais, por sua vez, paira o fado, destino – cuja figuração é a própria natureza. Justificar a autonomia de seus processos criadores fora dessa conjuntura é ao mesmo tempo negá-la nos seres existentes, pois, como se afirma, estes não se devem ser considerados como fins determinados, resultados.

Infere-se que tais leis incidem sobre as esferas vivas enquanto formas completas, ao mesmo tempo em que determinam extremo rigor aos processos criadores, o que significa que não apenas se sobrepõem aos seres enquanto findos, mas se lançam sobre os processos pelos quais se constituem. Ao rigor de tais leis – e nisso se ampara o argumento acerca de seu caráter imutável – atribui-se o fato de os seres na natureza tanto serem completos de ponto de vista de sua constituição quanto sofrerem da ameaça constante de que, a partir do instante em que se erguem, seu equilíbrio seja desestabilizado.

Tal compreensão não pretende retirar da obscuridade a impressão de que a natureza parece um sistema organizado; por outro lado, toma tal impressão como uma espécie de crença na sua força evidente, força esta da qual ela mesma parece não ter consciência. De certo modo, a natureza parece não saber o que faz, mas faz ainda assim. Nesse sentido, defende-se que é pelas leis a que se submete e pelas quais se põe em movimento que a natureza coloca-se em indiferença absoluta ao que é e ao que faz.

A indiferença da natureza consiste em um modo de criar segundo processos inflexíveis, quando a criação manifesta-se sem necessidade ou objetivo, ainda que insurja a impressão de que tudo realizado por ela se assemelhe a um esquema de causas e efeitos. A natureza rege-se como um fim em si mesmo, por aquilo que não se pode provar que nela exista – indiferença – mas que se torna manifesto pela sensação de que ela parece estar

sempre de costas, lançando olhares apenas sobre si mesma enquanto nega ser vista. Não pretendendo dar provas de que existe, a natureza multiplica-se em gestos de breve existência; não pretendendo dar provas de que é real, ergue-se em gestos inaugurais.

Desse modo, o cumprimento do fim da arte refere-se à tarefa de Ricardo Reis de constituir-se, enquanto gesto artístico, sob mesmo rigor pela qual a natureza gera seus elementos, podendo dar acesso a uma obra que, se é *de arte*, deve ser plena. Se adquire tal sentido de completude é possível que o poema seja perfeito. Como nos seres vivos, “em que cada órgão, tecido, parte ou elemento existe para o Todo a que pertence, em relação ao Todo a que pertence, *pelo* Todo a que pertence”, segundo Antônio Mora (PESSOA, 1999, p. 231), assim também deve ser o poema.

Entende-se que a tarefa de Ricardo Reis refere-se ainda a um modo de tentar dar vida à obra de arte. Ao imitar a indiferença da natureza Ricardo Reis confere ao ato criativo o mesmo rigor sob o qual a natureza cria, conservando a precisão, a sobriedade e a disciplina como aspectos não só inerentes aos processos de criação artística, mas como atributos substanciais das obras que assinam seu nome. Tendo conservado tais aspectos, é possível que o poema ganhe não vida, mas força vital, cujo equilíbrio sustenta-se pela tensão que o mantém erguido. A precisa harmonia confere uma espécie de harmonia orgânica à obra, em que se indiferenciam todo e partes.

Se a indiferença vem a ser, portanto, aquilo que talvez possa oferecer-se como possibilidade de o artista encontrar modo de dar vida à obra de arte, deve-se imitar o modo como a natureza assim o faz. Porém, se a obra é *de arte*, ainda que seja obra, ela não se pode ser reduzida a um resultado de operações e cálculos de ordem inteiramente subjetiva. Como novo ser, no poema resguarda-se a “*expressão de um equilíbrio entre a subjetividade da emoção e a objetividade do entendimento*” (PESSOA, 1999, p. 253, grifo do autor).

O ato criativo, nesse sentido, não se refere exclusivamente a um criador, mas a uma potência de criação que, sustentada pela indiferença, dá acesso a obras que falam em nome apenas de sua autonomia, seja do ponto de vista de sua concepção seja do ponto de vista de sua constituição:

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. O produto assim formado terá a vida, como concreto; organização, como abstrato. Isto estabeleceu Aristóteles, uma vez para sempre, naquela sua frase que é toda estética: um poema, disse, é um animal. (PESSOA, 1999, p. 255).

Sobre os processos criadores da natureza, supõe-se que esta e os seres que gera relacionam-se pela indiferença. A natureza, enquanto cria, é indiferença ao que faz e, nesse sentido, é indiferente ao que realiza, uma vez que os seres são a natureza mesma e ao mesmo tempo são diferenças que insurgem sem estabelecer qualquer relação de identidade com a instância pela qual nascem.

Admitindo-se como seu próprio princípio de realização, Ricardo Reis cumpre ser natureza na medida em que se submete à sua própria lei: a lei abstrata do verso – lei esta que não deixa o poema livre de imposições. Supõe-se que Ricardo Reis, ao imitar o modo como a natureza cria, passa a criar como ela, mas não à sua semelhança, e sim à sua indiferença, devendo ser, portanto, verso gerador de versos, indiferente ao que é e ao que cria, natureza geradora de um tipo outro de “criatura”, compartilhando a ideia de que o poema:

[...] é uma pessoa, um ser humano vivo, pertence em presença corpórea e em existência carnal real a outro mundo, no qual nossa imaginação o arremessa, não sendo seu aspecto para nós, como o lemos neste mundo, mais do que a sombra imperfeita daquela realidade de beleza que é divina em qualquer outra parte. (PESSOA, 1999, p. 432-433).

É por se submeter a regras rigorosas na sua execução, dado o espírito clássico com que se ergue, que Reis vigia uma liberdade tal de ser como é, em que não está implicada qualquer escolha ou vontade. Torna-se reconhecido, assim, que a poesia Ricardo Reis “é uma arte que admite um princípio de autoridade, determinando a partir dele suas possibilidades de livre expressão” (ARGAN, 1999, p. 15). Mas esta liberdade dos versos, repousante em um fingir sem fingimento, refere-se à absoluta submissão à indiferença da linguagem – princípio de autoridade a partir do qual os versos adquirem o dom de impropriedade da natureza.

A indiferença é o que permite aos versos comprometerem-se não com a expressão, mas com o exprimir. Preservados na antecedência da linguagem, o dom da impropriedade que os versos adquirem concede-lhes uma disposição para apresentação, capacidade não de dar expressão a algo, mas de adequar, de submeter à indiferença o que se quer exprimir. Desse modo, o que os versos ganham não é a liberdade de expressão, mas uma liberdade que só existe na sua ilusão, isto é, na linguagem. Tal liberdade é esta de exprimir, de adquirir a habilidade de manifestar a não ser sua impropriedade, sua capacidade de abrigar o outro estando sempre em seu lugar.

Essa liberdade, por sua vez, se é uma concessão divina no âmbito da linguagem, é ao mesmo tempo tanto impedimento de que os versos se façam como uma expressão de si que não seja expressão do indiferenciado – ou seja, aquele com que não se estabelece nenhuma relação de identidade –, como concessão de poder apresentar-se como outro, no lugar de

qualquer um. Na linguagem, os versos são tão pouco livres como os deuses no Olimpo, tão insuscetíveis de uma expressão que lhes seja própria como a própria natureza.

Sem fim nem fundo, os versos não se fixam como expressão de algo ao assumirem uma tarefa de apresentação, constituindo-se em movimentos de inesgotável substituição e circulação, nos quais nada fica de nada. Regulados pelo espírito de que nascem, os versos Ricardo Reis colocam sob o mesmo rigor da lei que os rege qualquer postura arbitrária contaminada pelos excessos gratuitos no âmbito artístico moderno. A “escolha” dos versos é submissão; é, portanto, render-se ao destino que lhes cabe, criando-se e sustentando-se pela lei que os rege no âmbito da arte segundo a natureza que os conforma: linguagem.

A indiferença, que está sempre a dissolver a expressão, corrobora por outro lado a expressabilidade dos versos, isto é, sua habilidade para exprimir. Na natureza isso ocorre de modo semelhante, enquanto a indiferença vem a ser o modo pelo qual ela conserva sua mudez na obra de arte, mas nem por isso deixa de dizer. A indiferença sustentada pelos versos faz com que a natureza pareça continuamente dizer algo quando nada diz. A natureza, porque não é universo de formas exteriores dotadas de significação, mas um movimento em constante agitação, é inapreensível na medida em se que intenta decodificá-la retirando-a de sua condição hieroglífica.

Desse modo, imitá-la não pode implicar a tarefa de copiá-la, pois isso seria a paralisia de seus movimentos. A tarefa de imitar a natureza deve, nesse sentido, corresponder à tarefa de imitar sua indiferença que, enquanto tal, não pode fixá-la sobre nenhum solo. Os versos, nesse sentido, devem dotar-se de um caráter tão transitório quanto aquele que habita nos seres viventes instalando-se sob as determinações das leis naturais. Porém, quanto mais imitam a indiferença da natureza, mais dela se tornam dessemelhantes, sendo-lhe indiferentes. Por comungarem o dom da impropriedade, Ricardo Reis e natureza são mais semelhantes ainda por serem dessemelhantes, isto é, indiferenciam-se ao passo que se identificam naquilo que não os torna a nada idênticos.

Contudo, o caráter transitório dos versos refere-se não só à mobilidade da natureza. A volubilidade dos versos afirma, por outro lado, que a arte, por mais que imite a natureza, não pode gerar a vida, não pode alcançar tal nível de perfeição – algo que já haviam intuído os gregos, dos quais Ricardo Reis se oferece como recordação impositiva. Ao recordar os limites da arte, Ricardo Reis completa a natureza de que se faz naquilo que a natureza mesma não pode operar. Pela indiferença da linguagem, Reis aperfeiçoa-se enquanto natureza que, por não poder gerar a vida, ergue a vida enquanto beleza, que não é a vida com beleza, mas “a beleza com vida” (PESSOA, 1999, p. 230), que não perece.

A tarefa de aperfeiçoamento da natureza cumpre-se quando se aperfeiçoa, de antemão, a natureza da própria arte, quando esta coloca-se num plano de autorreflexão. O ato criativo que se assume como gesto de indiferença reconhece que a ação de criar refere-se a uma impropriedade intrínseca ao ato de imitação. Imitar a natureza significa assumir a capacidade de ser qualquer coisa,

[...] ou talvez 'aptidão' para apresentar, isto é, para substituir a própria natureza, para fazer-se (a) natureza, para, com a ajuda de sua força e de seu poder específicos, suprir sua incapacidade e levar a termo, efetuar o que ela não pode operar. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 171).

Se o dom da impropriedade pode ser garantido pela indiferença, a natureza, assim, não pode ser apreendida por diferenças, mas por singularidades imperceptíveis, as quais estão resguardadas pela beleza da indiferença erguida pelos versos, a qual não se pode ver através dos olhos, mas pressentindo-a. Quanto mais Ricardo Reis é semelhante à natureza enquanto potência de criação, mais se torna dela dessemelhante, legitimando a autonomia do gesto criativo que confere uma pronúncia moderna ao postulado aristotélico. Ricardo Reis, assim, ergue uma beleza cuja força vital pode afiançar a ideia de que o poema põe-se de pé, sustentado por membros invisíveis que certamente, se pudessem ser vistos, seriam chamados de patas ou pernas.

Manhã que raias sem olhar a mim,
Sol que luzes sem qu'rer saber de eu ver-te,
 É por mim que sois
 Reais e verdadeiros.
Porque é na oposição ao que eu desejo
Que sinto real a natureza e a vida.
 No que me nega sinto
 Que existe e eu sou pequeno.
E nesta consciência torno a grande
Como a onda, que as tormentas atiraram
 Ao alto ar, regressa
 Pesada a um mar mais fundo. (PESSOA, 2000, p. 75-76).

O movimento dos versos que se apresentam é queda. Livre de intenção, a natureza coloca-se em oposição e em negação, porém não como movimento negativo ou afirmativo. Por bastar a si mesma, não se opõe ou nega o desejo; é indiferença ao desejo. Por plasmar-se de submissão, aceite e resignação, por bastar a si mesma, a natureza faz da indiferença um modo de se apresentar, de antemão, como um inverso absoluto, isto é, oposta ao que os versos desejam, ao que têm ou ao que são, apontando-lhes o que não podem desejar, ter ou ser, porque lhes impõe a precisão de uma tarefa.

Entende-se por inverso absoluto o modo como a natureza apresenta-se oferecendo-se senão como extremo oposto daquilo que se põe diante dela. Opor-se ou negar algo não

compete à natureza, mas ela confere aos versos uma consciência do que são por mostrar-se como inverso dos versos. A sugestão é que os versos são arrebatados pela indiferença, o que lhes permite sentir real a natureza e a vida porque não podem desejar, ter ou ser uma forma de vida como uma vida na natureza. Isso quer dizer que os versos, se desejam a vida, sentem a natureza e a vida apenas porque a natureza oferece-lhes a possibilidade de senti-la na oposição ao que desejam, têm ou são.

A hipótese é que os versos, desejosos de manhã e sol, desejam erguer-se e sustentar-se assim como uma vida na natureza. Porém, a vida não pode ser desejada ou desejosa de algo, mas uma imposição cercada de imposições, em que apenas deve haver submissão. Na medida, então, em que a natureza apresenta-se em manhãs e sol, ela mostra-se senão pelo inverso do que os versos são, mostrando-lhes, nesse sentido, sua face sombria e pálida.

Enquanto a natureza se desperta a cada sol e manhã, os versos mantêm-se na sonolência de seu eterno poente. De sua anteposição, a natureza aponta a posposição dos versos, sua situação posterior ou, melhor dizendo, sua condição póstuma. Assim, não há coisa que se erga na natureza que não implique o pressentimento de uma queda. Nesse sentido, toda a vida que se ergue provoca a antevisão de um poente, da vida na natureza deslocando-se em movimentos descendentes cuja trajetória acompanha a descida do sol no horizonte.

Nessa instância imponente, supõe-se que a natureza não só se apresenta pelo inverso dos versos – quando acaba por apontar-lhes o que não podem desejar, ter ou ser – mas impõe a eles uma determinação absoluta do que são. A natureza aponta mais do que uma negação, pois lhes confere o dever que devem cumprir impositivamente, sem desejar, ter ou ser senão aquilo que lhes cabe. A natureza apresenta-se, assim, como uma figuração do destino; retira os versos do âmbito do desejo, subtraindo-os daquela esfera na qual se insiste em ser mais do que se é, em ter mais do que aquilo que é dado.

Nesse sentido, Ricardo Reis deve ser um verso da natureza, realizando-se como um movimento extremo dela, em que a vida despe-se de desejos e encontra-se sujeita ao lançar de sombra alheia. Ricardo Reis deve ser o lugar em que vai se depositar toda a vida no seu repouso, na sua calma palidez. Se por um lado não tem nascente, Reis deve sustentar-se como poente, o que significa que deve encarregar-se de realizar a morte da vida na natureza. Não havendo sol que se erga que não pressinta seu lançamento no horizonte, não há poente que não seja antevisão, o que significa que a morte deve antepor-se à vida, conjugando-se entre si vida e morte, manhã e noite, como anteposições absolutas.

Sendo a morte também anteposição, a natureza impõe que Ricardo Reis seja o verso que se dita como anúncio do poente de todas as coisas desde o instante em que nascem.

Assim, a natureza se desloca nos seus impiedosos movimentos descendentes, pelos quais se arrasta para lugar em que a vida adormece, conduzindo-a ao ambiente mórbido de Ricardo Reis.

A natureza “acontece” sem que nada lhe seja necessário. Suas luzes são suas forças sendo postas em movimento, e são reais e verdadeiras suas fontes, manhã e sol, na medida em que erguem e alimentam tudo aquilo sobre que incidem. Isso quer dizer que a natureza é real e existe não porque é vista ou conhecida, mas porque é sentida pelos versos na oposição ao que desejam e no que lhes é negado, isto é: na vida que não têm, manhã e sol. Os versos apenas sentem a natureza real e que existe porque ela, na oposição ao desejo dos versos, nega-lhes a vida fazendo-a morrer neles.

Desse modo, Ricardo Reis deve ser o seu poente, em que ela preserva-se sem ser vista ou conhecida. Porque não pode ver a si mesma, não pode conhecer-se, o que significa que sobrevive na inconsciência de si. A natureza não dá acesso à visão tampouco ao conhecimento. Sua indiferença impede que a visão e o conhecimento, nesse andamento, sejam bases de comprovação, isto é, que se possa comprovar que ela é real porque é vista ou que sua existência possa ser certificada pelo conhecimento. Desse modo, se é vedado à visão prestar-se ao conhecimento, impede-se, por outro lado, ao conhecimento tornar a natureza visível e, nesse sentido, conhecida.

Tanto ver a natureza não é pressupor tê-la conhecido quanto conhecer a natureza não pode tornar a visão que se tem dela um fato. A natureza apenas se apresenta pela oposição absoluta ao que se põe diante dela, dissimulando-se na sua superfície especular. Dela não se pode ter uma visão que não seja a daquilo que se vê na sua oposição. Vendo a natureza, o que se vê é aquilo que não é, ou que não pode ser. Isso faz com que diante dela os versos ganhem uma consciência primeira, que é a consciência da grandeza da natureza.

Talvez, a única visão verdadeira da natureza seja a de seu poente, seja na manhã que o antevê, seja na sua própria escuridão. Tal é o modo com que permanece na inconsciência de si, permitindo àquele que a vê apenas a visão de sua queda. A visão de seu poente configura a trajetória decadente do pensamento, imprimindo a consciência de sua grandeza, que ela mesma não tem, à consciência daquele que a contempla. Assim, a natureza nega o conhecimento que pretende torná-la visível e, nesse sentido, que queira apreendê-la pelos sentidos para atestar sua existência. Não havendo falta na natureza, não há falta de conhecimento, não há desejo de conhecer. Todo saber encontra-se nela enquanto desnorteia especulações a seu respeito, fazendo com que tudo que se pretende nela comprovar “ateste” sua existência pela indiferença ao conhecimento.

Procurar conhecê-la pressupõe considerar-se maior ou superior do que se é, quando o pensamento se vê alçado como uma onda que prepara sua queda. Diante da natureza, o conhecimento apenas se reconhece em descendência, vítima de uma vertigem da qual nunca se recupera. Por adquirir uma consciência da natureza, Ricardo Reis deve elevar-se tal qual uma onda que prepara seu estilhaço, destituindo-se da pretensão de conhecê-la porque deve resguardar um saber que reside em um mar mais fundo.

Para quê complicar inutilmente,
Pensando, o que impensado existe? Nascem
Ervas sem razão dada
Para elas olhos, não razões, são a alma.
Como através de um rio as contemplemos. (PESSOA, 2000, p. 129-130).

A natureza iluminada e aquecida, grandiosa, desloca-se à sua anteposição extrema, ao ambiente frio e sombrio de Ricardo Reis. Nele toda visão sofre de impedimento assim como todo conhecimento carece de sol. À indiferença de ser real e verdadeira, a natureza faz com que os versos sintam-na não porque podem vê-la, ou conhecê-la, mas porque podem senti-la na escuridão de que se fazem. Assim, os versos, para que “vejam” a natureza devem tateá-la, confundindo-se com ela, ganhando uma consciência que implica não poder dela dar conta, mas, nesse movimento tátil, percebê-la por partes. É necessário tateá-la executando movimentos que imitam sua forma não para vê-la, mas para apenas contemplá-la.

Através de Ricardo Reis, desse modo, a natureza pode ser erguida na sua grandeza porque se lança à consciência dos versos, de que são pequenos. Pela sua grandeza afirmam-se suas possibilidades especulares, que requerem uma visão que saia em busca de nada. A natureza comparece sempre multiplicada pelos seus reflexos, infinitamente maior do que aquilo que pode ser alcançado pela visão. Suas imagens desnorteiam os pontos de vista e, por conseguinte, tornam a visão incapaz de apreendê-la autorizando apenas os sentidos que se guiam por seus próprios limites, além dos quais não se pode ir.

A natureza coloca-se de costas à vida não por ignorá-la, mas por fazê-la morrer no seu verso poente, em Ricardo Reis. Ao adquirir uma consciência da natureza, Ricardo Reis ganha uma consciência de si, vendo-se pequeno em uma imagem confusa que se torna uma reminiscência daquilo que nunca foi, mas que se faz como sua única recordação. Não há imagem na natureza que não seja imagem antípoda. Tal imagem resguarda-se na consciência de Ricardo Reis que, enquanto consciência da natureza, é inconsciência de si, lugar em que adormece algum sentido original da vida. Assim, a consciência da natureza é modo de a arte compartilhar e manter preservado um saber que ela resguarda.

Iluminando-se, a natureza dá acesso ao olhar, porém manhã e sol são instâncias que permitem às coisas serem vistas sem que possam ver a si mesmas. Com seus olhos inteiramente voltados para tais luzes, alimentam-se de sua própria cegueira. A natureza, desse modo, não vê aquilo que se pode compreender como sua fonte de energia, aquilo de que se alimentam seus elementos. Isso permite pensar que a visão não pode atestar a existência da natureza, pois olhar para suas fontes é tornar-se tão cego quanto ela.

A abelha que, voando, freme sobre
A colorida flor, e pausa, quasi
Sem diferença dela,
À vista que não olha,

Não mudou desde Cecrops. Só quem vive
Uma vida com ser que se conhece
Envelhece, distinto
Da espécie de que vive.

Ela é a mesma que outra que não ela.
Só nós – ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte! –
Mortalmente compramos
Ter mais vida que a vida. (PESSOA, 2000, p. 88-89).

Como verso poente, qualquer desejo de Ricardo Reis deve ser exclusivamente desejo de natureza. Entende-se por desejo de natureza a vontade de Ricardo Reis de submeter-se voluntariamente ao ditado que anuncia, ao ditado que pronuncia que não se deve querer “Ter mais vida que a vida”. O desejo, nesse sentido, deve ser não o da vida *na* natureza, mas o da vida *de* natureza. Ter uma vida de natureza é ganhar uma inconsciência de si, podendo, assim, sobreviver pela indiferença à própria vida. Nesse andamento, a vida na natureza morre no verso poente Ricardo Reis para que os versos tornem-se uma vida de natureza, espécie de sobrevida que apenas se submete a movimentar-se de um extremo a outro, de uma anteposição luminosa a uma anteposição sombria.

Assim, tal vida morre ao percorrer a trajetória que a leva ao seu pálido poente, mas para que possa, em seguida, como vida de natureza, iluminar-se outra vez na manhã que se levanta de sua escuridão. Como vida de natureza, Ricardo Reis não deve agir, pensar, ver ou conhecer, devendo ser, portanto, sua própria tarefa, o que significa que não deve ser mais do que seu próprio desígnio, que é o não poder diferenciar-se do que é. Na tarefa de ser verso poente, Reis se oferece enquanto tal sendo a própria morte que garante a sobrevivência de uma vida que respira pela indiferença.

Nesta envergadura, o desejo de natureza pode ser compreendido como um desejo de mimese, ou, mais propriamente, um desejo de mimetismo – modo pelo qual a natureza não vê a si mesma, porque se indiferencia nos seus elementos; e não conhece a si mesma, pois, uma

vez indiferenciada, mantém-se na inconsciência de si não constituindo diferenças que possam ser apreendidas.

Assim, Ricardo Reis, para que ganhe uma vida de natureza deve ser tal qual natureza, isto é, deve cumprir o desígnio de ser sua própria tarefa sem consciência de si, na medida em que assim não possa diferenciar-se de si. Ricardo Reis, para ser tal como a natureza, deve imitá-la, porém sem vê-la ou conhecê-la, assim como ela mesma faz nos seus gestos miméticos. Não a vendo, tampouco a conhecendo, Ricardo Reis deve tateá-la, confundindo-se com suas formas, executando o mesmo gesto que o animal realiza quando pousa sobre um galho dele não se diferenciando instintivamente para proteger-se. Assim Ricardo Reis deve imitar não a natureza, mas a indiferença dela, elemento que permite à natureza imitar a si mesma na inconsciência de si. Assim Reis mostra-se pela compreensão de que “O ápice da mimese está no seu velamento e sua dissimulação” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 262).

Desse modo, os versos tornam-se impassíveis de serem vistos e fazem da natureza sua única testemunha, assim como o são dela. Se sua pequenez permanece imperceptível na grandeza da natureza, Ricardo Reis é como o pequenino inseto que pousa sobre a grandiosa árvore, da qual, por dela não se diferenciar, ganha a devida proteção e abrigo. Os versos, assim, são tanto mais indiferenciados dela quanto mais nela se indiferenciam. Indiferenciados dela, os versos são grandiosos como a natureza, isto é, situam-se fora do alcance da visão; indiferenciados nela, são cada vez mais ínfimos, invisíveis a olho nu.

Submergidos na sua grandeza, os versos ganham invisibilidade, o que significa dizer que se são vistos, o que se vê deve ser a própria natureza. Na consciência adquirida, os versos não veem a si mesmos, promovendo o desconcerto da visão e, por outro lado, acentuando seu grau de invisibilidade. Pode-se dizer que, para imitar a indiferença da natureza, os versos precisam rememorar sua condição animalesca, a imagem reminiscente daquilo que nunca foram, mas que, como espécie de imagem antípoda, é sua única recordação. Comportam-se, assim, como animal que, instintivamente, na escuridão, deve aguçar outros sentidos, tateando, ouvindo.

No verso poente, a vida na natureza morre, mas a vida de natureza dura – versos. Tal vida morrer no verso não significa que a natureza deixa de ser impositiva. Pelo contrário, a prescrição da natureza acentua-se, pois ela impõe a Ricardo Reis a tarefa de erguê-la tendo fincado seus pés mais fundo no abismo da mimese. Assim, Reis deve conservar-se nos movimentos de ascensão e queda em que a vida na natureza continua a morrer. Como verso poente, revela-se como sombra lançada pela arte sobre o saber que a natureza resguarda. Concerne-lhe imitar sua indiferença podendo ser tão indiferente à vida como a natureza é; tão

indiferente à própria natureza quanto ela é a si mesma. Assim, Reis é testemunha da natureza por senti-la real e que existe na medida em que ganha não uma vida que pensa sobre o que sente, mas a vida de natureza, que não pensa a si mesma e, ainda assim, ergue-se e cria.

No ciclo eterno das mudáveis coisas
 Novo inverno após novo outono volve
 À diferente terra
 Com a mesma maneira.
 Porém a mim nem me acha diferente
 Nem diferente deixa-me, fechado
 Na clausura maligna
 Da índole indecisa.
 Presa da pálida fatalidade
 De não mudar-me, me infiel renovo
 Aos propósitos mudos
 Morituros e infindos. (PESSOA, 2000, p. 96).

Como verso poente, Ricardo Reis deixa de sofrer das mudanças que se abatem sobre os seres, não se achando ou deixando-se distinto do que é. Torna-se impassível de transformações porque não adquire o caráter transitório das coisas que sofrem com a passagem do tempo, autorizado a assumir a qualidade imutável do modo com que ciclos e estações voltam “À diferente terra”. Além disso, não se põe no curso natural, pois se torna o próprio curso em que as coisas são consumidas enquanto se mantém erguido. Ricardo Reis não passa, não transita; é a própria passagem e trânsito, o fluxo em que as coisas estão a perecer ininterruptamente.

Pode-se dizer, então, que Reis se oferece como força de mortificação frente ao sentido de conservação da natureza. Dessa forma, assume-se como uma força de desintegração, sob a mesma intensidade de tal força produtora. O poema mantém a natureza sustentada segundo um princípio de equilíbrio em que as forças de integração e desintegração permanecem amparadas sob o rigor da relação antinômica que estabelecem. Isso quer dizer que Ricardo Reis assume o outro lado da balança, pois coloca a natureza em agitação sobre sua superfície de atrito.

De antemão, se esclarece que a resistência à mobilidade não é promoção de ausência de movimento, já que se compreende Ricardo Reis como caminho no qual as coisas são postas em movimento e por isso mesmo acabam por sofrer mudanças. Permanecer imóvel significa oferecer o solo estável sobre o qual se potencializa a volubilidade das coisas. Mas tornar as coisas inertes seria o mesmo que conservá-las. Por isso, dizer que Reis comporta-se como uma superfície de atrito quer dizer que, na medida em que as coisas são postas em movimento nele, suas forças são por ele consumidas até que de vez sejam paralisadas – mas para que se encontrem nova e potencialmente dispostas ao movimento. Ao longo do caminho

percorrido, portanto, são inevitáveis as transformações, e nesse percorrer o perecimento é necessária e igualmente inevitável.

Nesse sentido, Reis não se opõe à execução de movimentos, embora, por outro lado, os instale no ambiente imutável do poema. Na esfera criadora da natureza, Reis penetra como força mortificadora, em que consome a vitalidade das criaturas alimentando-se de um tipo de energia deletéria. O poema assenta-se em uma esfera de morbidez, no campo cujo alicerce é tumular. Contudo, isso não significa que Reis torne a natureza infértil, tampouco que pretenda dispor os seres em pleno repouso. Ricardo Reis põe a natureza a inclinar-se, deitando-a no solo infecundo do poema para que este se nutra da corrosão de seus elementos, das substâncias decompostas que, como tais, servem de alimento para um outro que se ergue: poema.

“Presa da pálida fatalidade”, Ricardo Reis deixa de se submeter a mudanças, pois se vê fadado a comportar-se imutavelmente, em que se põe em jogo uma repetição que diz respeito estritamente a modos. Assim como os ciclos e as estações, Ricardo Reis parece encontrar-se sempre da mesma maneira, pois é tal como o caminho sobre o qual apenas as coisas, e não ele, entram em movimento e por isso transformam-se.

É imprescindível ter em mente que, embora Reis não se transforme, ele oferece o passo em que tudo vai tornando-se outro. Nesse sentido, afasta-se da possibilidade de renovar a si mesmo, pois é o próprio dispositivo de repetição, o que significa que põe as coisas sob o andamento inalterável do poema, segundo o mesmo modo com que a natureza oferece estações nas quais ora folhas devem precipitar-se, ora campos devem florescer.

Compreender Ricardo Reis como um ciclo implica tomá-lo como uma atmosfera de indiferença, em que infiel se renova a não ser “Aos propósitos mudos”. Como uma estação que parece nova por chegar, Ricardo Reis imita o modo como a natureza se repete, isto é, o modo que lhe possibilita insurgir sempre “Com a mesma maneira”. Entende-se que imitar o modo como a natureza se repete é imitar o modo como a natureza instala-se através de ciclos e estações, nos quais os seres movimentam-se e, assim, sofrem de constante esgotamento.

Comportando-se como ciclo, comparecendo sempre da mesma maneira, Reis não se diferencia do que é. No entanto, acaba por promover o surgimento de diferenças. Sua condição inalterável faz com que, nesse gesto de repetição, em que as coisas encontram-se suscetíveis a mudanças, diferenças irrompam. Isso significa que, ao assumir-se como uma força de mortificação, comportando-se como ciclo, Reis acaba por promover, no fim das contas, a manutenção das forças criadoras da natureza com as quais se conjuga.

Introduz-se a ideia de que Ricardo Reis procede como natureza na medida em que se assume como dispositivo de repetição, comportando-se como um ciclo mortificante no qual os seres ganham diferenças ao passo que vão sendo consumidos. Por conseguinte, é através desse espaço circular que a natureza torna ao seu princípio, isto é, desperta para novas realizações, mantendo-se continuamente a procriar. Ao sentido de criação na natureza Ricardo Reis agrega-se, portanto, como um sentido de aniquilamento, em que se assenta, por essa conjugação de forças, o princípio de equilíbrio de que se fala.

Assim, Reis mortifica a vida na natureza dando acesso ao nascimento de um tipo de criatura que, por não ter vida, circunscreve a vida, encerrando-a na pálida fatalidade. Inclusive pode-se dizer que Reis, ao se oferecer como força mortificante, subverte o andamento *nasce, cresce, reproduz-se e morre*. Se assim é, Reis introduz o seguinte curso: *morre, cresce, reproduz-se e nasce*. A criatura que nasce enclausura a vida “Aos propósitos mudos / Morituros e infindos”, pois necessita de mortes para que possa erguer-se e, nessa sucessão, imitar – para que, então, possa instalar-se enquanto gesto de fundação. Tal criatura é o poema, que vem ao mundo de modo subversivo.

Não é novidade que algo na natureza tenha que morrer para dar acesso ao nascimento de um novo elemento. Por isso, deve-se atentar para o sentido de subversão de que se fala, pois aqui não se confunde com inversão. Ricardo Reis não é a corrupção de uma ordem que, como tal, é imutável; a ordem mantém-se em sua versão original, não é invertida. Ricardo Reis, assim como se acredita que se passa com a natureza, começa pela morte. Por isso, o gesto criativo consiste não em criar a vida, mas criar a morte. Na esfera de morbidez em que respira, vai acomodando sobre si a natureza, jazendo-a, enquanto se põe de pé.

Não pode haver, contudo, força que se sobreponha, já que isso seria interferir no plano em que natureza e Ricardo Reis põem-se em equilíbrio. Desse modo, Reis, como força mortificante, torna-se imprescindível à natureza para que se dê a manutenção da vida. Por outro lado, a natureza torna-se indispensável a Ricardo Reis para que se preserve vigorosamente sua força funesta. Mas, então, não seria cabível dizer que natureza e Ricardo Reis põem-se em indiferença, que suas forças sustentam tal equilíbrio gerando a tensão em que se anulam tais forças reciprocamente? Isto é: natureza e Ricardo Reis não permanecem à indiferença de si, não se achando ou não se deixando distintos do que são?

No fim das contas, a natureza é imperturbável, basta a si mesma, assim como Ricardo Reis. Por não interferir na sua ordem, por não se rebelar contra a indiferença da natureza, Reis não pretende aperfeiçoá-la acrescentando-lhe algo, pois isso seria torná-la distinta. Não há, portanto, sentido de complementaridade ou acréscimo. O que se aperfeiçoa é a natureza

Ricardo Reis, tarefa da arte de elevar à perfeição sua própria tarefa. Ricardo Reis, não sendo distinto da tarefa que lhe cabe, aperfeiçoa a si mesmo, conservando o caráter transitório dos versos ao passo que se torna verso imutável, inalterável, inamovível, perene.

Tendo como tarefa imitar o modo como a natureza se repete, modo com que volta sempre com a mesma maneira, o que Ricardo Reis faz é tornar-se uma circunscrição perfeita, na qual tudo deve morrer ao passo que o que se mantém erguido apenas assim o pode porque, enquanto equilíbrio, é beleza, que não morre. Nesse sentido, a beleza não pode ser um acréscimo realizado pela arte conferido à natureza. É tão-somente por ser força de mortificação que Ricardo Reis não lhe empresta tampouco lhe toma nada emprestado. Colocando-se em constante tensão com a natureza, imitando-a perfeitamente nos seus modos, é que Ricardo Reis pode dar acesso a uma beleza que é de outra natureza: a beleza da indiferença.

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

Os deuses concedem
Aos seus calmos crentes
Que nunca lhes trema
A chama da vida
Perturbando o aspecto
Do que está em roda,
Mas firme e esguiada
Como preciosa
E antiga pedra,
Guarde a sua calma
Beleza contínua. (PESSOA, 2000, p. 50-51).

Pode-se dizer que tal beleza abriga um sentido imortal da vida. Ricardo Reis, como verso poente, faz-se como um traço da inscrição divina na natureza. Assim, comporta-se como lei a que os elementos na natureza devem submeter-se, o que sugere que Ricardo Reis é verso cuja sentença encerra uma lei natural. Nesse andamento, é possível pensá-lo como detentor de uma espécie de direito divino, o que não parece absurdo se se atenta para seu próprio nome. Isso dá a entender que Ricardo Reis reina soberano sobre a tarefa que lhe cabe em atendimento a uma vontade exclusivamente divina, e que seu nome carrega consigo uma destinação.

Cabe pensar Ricardo Reis como lei natural que indica a participação da lei divina na natureza. Assim, lança-se mão da imagem que seu nome figura para compreender o modo com que se mantém imutável como uma lei e intocável como um rei. À indiferença, manter-se inalterável como um ciclo da natureza é o pleno exercício não de um poder, mas de uma força específica concedida pelos deuses, por meio da qual nada se põe em liberdade.

Tal concessão confere a Ricardo Reis a possibilidade manifestar sua condição soberana ao lado da natureza, oferecendo um solo estável pelo qual não intenta exercer domínio sobre ela, querendo retirá-la da esfera inacessível em que reside. Reis põe-se ao lado da natureza lidando com ela pela indiferença, exercendo, portanto, domínio a não ser sobre si mesmo, tornando imperiosa a tarefa que lhe cabe. Vale lembrar que o princípio de autoridade que rege seus gestos é a indiferença da linguagem, a partir do qual os versos adquirem o dom de impropriedade da natureza. Isso significa que tentar dominá-la seria o mesmo que anular a condição em que tanto Ricardo Reis quanto a natureza resguardam sua autonomia.

Assim, admitir Ricardo Reis como lei natural pela qual se inscrevem determinações divinas é compreender a história como história da natureza, que não se refere a sucessão de fatos, mas a um eterno ciclo, pelo qual passam todas as instâncias vivas. Desse modo, Ricardo Reis, pelo ditado que o anuncia como lei, inviolável, indica que não há salvação e que a única certeza é a morte. Sendo assim, deve-se submeter por vontade própria a tal lei como se a vontade devesse ser permeada por uma razão que não é humana e, portanto, não é racional. A vontade humana deve ser, nesse sentido, vontade divina, na crença de que “a raça dos deuses e dos homens é uma só”.⁶

Porque não há como oferecer salvação ou saída, Ricardo Reis mantém-se “Na clausura maligna / Da índole indecisa”, não se deixando ou se achando distinto do que é. Isso aponta para o poema como estrutura vertical e ao mesmo tempo circular. Na sua superfície circunscrita, o poema acha-se como esfera de intemporalidade, que oferece sempre um novo ponto de partida, um novo início de uma reprodução incessante. Na sua postura perpendicular, o espaço percorrido é determinado – pelo túmulo, que impede que algo se atire para fora de sua úmida cavidade devendo servir de alimento para o outro que está para nascer.

Ricardo Reis mantém-se inviolável como lei, pois se encontra enclausurado na sua tarefa, a ouvir o ditado que se repete; ditado este que deve iterar-se na medida em que, na vida ditada por ele, encontra-se um testemunho que não é propriamente senão do próprio poema – testemunho da vida que, pelo dever de ser poética, não pode permanecer no plano das lamentações e da angústia, mas no plano da calma na dor. Sendo o poema a tarefa de Ricardo Reis designada pelos deuses, nele a vida deve procurar encontrar um sentido calmo e imortal. A beleza da indiferença, assim, não deve ser pressentida mais do que a presença dos deuses e, desse modo, não pode ser criada por Ricardo Reis, mas fundada por um equilíbrio estabelecido com a natureza, à sua indiferença.

⁶ Citação de uma frase de Píndaro. (PESSOA, 1999, p. 172.)

Assim, Ricardo Reis aperfeiçoa-se ao tornar-se verso-assinatura que põe a beleza da indiferença com que se sustenta o poema que assina ao lado da beleza de cada ser vivo na natureza. Se assim é, realiza a tarefa que lhe cabe, pois, pela indiferença, apropria-se dos aspectos referentes aos meios de composição de um ser vivente na natureza, transformando-os em aptidões particulares à arte para que se cumpra sua feição puramente artística. Ricardo Reis imortaliza não os versos, tampouco a natureza, mas a natureza dos versos – linguagem –, sustentando-a pela beleza que não é a dos versos, mas da indiferença que os ergue. Os versos passam, a vida na natureza morre, a beleza da indiferença fica.

Tal beleza, que não se ampara estritamente na ideia de belo, mas principalmente na ideia de força – e por isso não pressupõe qualquer deleite –, revela que “a sobriedade é a coragem da poesia” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 296). O equilíbrio que funda a beleza da indiferença não deixa de dizer que o equilíbrio existe onde se encontra um terrível temor. O que se revela é que a coragem da poesia, nesse sentido, é a coragem de Ricardo Reis, de ser uma vida de natureza enquanto linguagem que sobrevive através de “um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer”⁷ na falta dos deuses.

Deixa passar o vento
Sem lhe perguntar nada.
Seu sentido é apenas
Ser o vento que passa...

Consegui que esta hora
Sacrificasse ao Olimpo.
E escrevi estes versos
Pra que os deuses voltassem. (PESSOA, 2000, p. 70).

⁷ Ricardo Reis visto por Frederico Reis. (PESSOA, 1999, p. 140.)

3 POEMA E INDIFERENÇA

Poema é a assinatura da linguagem poética. *Poema* é a marca que se antecede ao nome que o assina. *Poema* assinala sua autonomia pela indiferença com que se conjuga diante de qualquer nome. *Poema* impõe de antemão impropriedade e garante a capacidade de expropriação da linguagem poética cedendo lugar a um nome que não lhe antecede tampouco se lhe sobrepõe, pois é verso: Ricardo Reis.

No âmbito da obra de arte que assina Ricardo Reis, a linguagem é entendida como instância que, por estar em absoluta precedência pela indiferença, antecede-se ao ato de escrever poemas. A obra poética tem, assim, o dever de resguardar a indiferença da linguagem como dado não só de sua antecedência e de sua condição divina, mas também de seu caráter impessoal. Considera-se, nesse sentido, que a linguagem poética deve estar fora dos domínios do próprio poeta⁸ e supõe-se que Ricardo Reis é verso-assinatura do poema que se apresenta segundo o aceite da condição primordial da linguagem, apoiando-se na impessoalidade absoluta da palavra-assinatura *poema*.

Precedente à ação de criar, a linguagem é tomada como aquilo que inaugura as possibilidades sob as quais se dá o trabalho do artista, em que ela se mantém resistente a tentativas de apropriação ao passo que concede os elementos com que se compõe a obra poética. Dessa forma, o poema resguarda-se na esfera da indiferença em que o poeta posta-se em conformidade e atendimento à ideia de que fazer arte é uma incessante tarefa de aperfeiçoamento, cujas condições abrem-se na medida em que se admite a inacessibilidade e a estranheza de tais possibilidades oferecidas, as quais somente se dão a conhecer quando tornadas cada uma delas um outro: obra.

Ricardo Reis, antes de ser assinatura, é nome criado pela linguagem. Como nome criado, Ricardo Reis deve colocar-se em indiferença aos versos, apenas podendo ser compreendido como instância criadora ao passo que se admite como verso. Anunciar que Ricardo Reis é verso é comprometer-se com a ideia de que seu nome é instalado pela assinatura da linguagem poética que ampara o solo sobre o qual versos podem arquitetar-se.

Dessa forma, diz-se que os versos estão em situação de abandono uma vez que sobre eles não se imprime a marca de um sujeito, uma assinatura que assuma autoria tampouco propriedade. Ricardo Reis afiança, assim, a afirmação de que “Sem sujeito: há talvez poema,

⁸ Uma vez que este trabalho apoia-se na ideia de que Ricardo Reis é nome, verso-assinatura, quando se menciona “poeta”, exclui-se de tal palavra qualquer referência a sujeito empírico ou consciência subjetiva, considerando que estes sucumbem diante da pressão da obra que repousa na impessoalidade imposta pela indiferença da linguagem.

e talvez ele se deixe, mas nunca o escrevo. Um poema, nunca o assino. O eu apenas existe em função da vinda desse desejo: aprender de cor” (DERRIDA, 2003, p. 10).

Ricardo Reis deve garantir a impessoalidade da linguagem poética concebendo-a como força produtora, como instância a partir da qual versos são elaborados na medida em que são considerados dados de algum modo pré-existent. Resguardados na antecedência da linguagem, os versos só ganham o campo em que se assentam na medida em que o poeta, submetido à indiferença, atende às imposições do poema para que o gesto artístico seja alçado por tal impessoalidade. Nesse sentido, Ricardo Reis, antes de ser assinatura, é nome instaurado, ou seja, assinado, como verso, que se sustenta, portanto, pela assinatura primeira da linguagem poética: *poema*.

Alérgica à possessão, a linguagem poética, tendo como sua marca signatária primordial e derradeira *poema*, reforça a ideia de que “Para que funcionar, quer dizer, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável, deve poder separar-se da intenção presente e singular da sua produção” (DERRIDA, 1991, p. 371). *Poema/poema* cumpre a exigência, já que acentua por duas vezes tal separação. Tanto porque exige ser sempre iterado – de cor –, quanto porque, conjugando-se pela indiferença frente ao nome que escolhe para assiná-lo, encontra-se livre de qualquer intenção de produção ou de qualquer vontade, sentimento ou escolha que, por ventura, julgue-se pertencer ao poeta.

Acredita-se que o projeto artístico pessoano – assinaturas heteronímicas – demonstra-se, desde já, como um enunciado geral de uma concepção do fazer artístico que admite a antecedência da linguagem, a partir da qual as assinaturas assinalam questões que se erguem como sugestões sobre o trabalho de arte. Os heterônimos configuram movimentos de despersonalização que correspondem ao grau de lirismo exigido ao artista moderno. Por sua vez, as assinaturas heteronímicas são tomadas como elementos que problematizam o próprio gesto de assinar, pondo em discussão tanto a autoria como dado de autenticidade ou qualidade bem como a ideia de que as opiniões e sentimentos pessoais do artista estabelecem algum vínculo causal com a obra.

Assim, o gesto artístico deve ser alçado pela impessoalidade da linguagem, em que se suspende tanto a ideia de sujeito genial (de base romântica) como a da anulação do “eu”, própria ao clássico. Cada assinatura encerra não só um estilo ou uma personalidade distinta da de Fernando Pessoa (também assinatura), mas uma índole criativa que, no universo em que se constitui, admite a antecedência da linguagem. O que subjaz à assinatura Ricardo Reis é uma concepção da linguagem que garante sua condição primordial preservada pela indiferença.

No universo Ricardo Reis, a linguagem silencia ao poeta uma tarefa de restituição, sem que escape de uma destruição necessária. Potência impositiva, do reino da impessoalidade, a linguagem poética é o vazio da desapropriação. O poema é o esquecimento de si e a exigência da amnésia, é o espaço da inadequação que se impõe como gesto derradeiro de impropriedade: assinatura.

Ricardo Reis é assinatura autorizada pelo poema a assumir-se como dispositivo desapropriador, despojando-se de qualquer indicação de posse. Restitui-se continuamente, assim, a impropriedade da linguagem pelo exercício constante de apagamento, ou melhor, de não comparecimento de um sujeito. A indiferença da linguagem poética faz do nome Ricardo Reis um verso-assinatura que marca a autoridade não do poeta, mas do poema.

Severo narro. Quando sinto penso.
 Palavras são ideias.
 Múrmuro, o rio passa, e o som não passa,
 Que é nosso, não do rio.
 Assim quisera o verso: meu e alheio
 E por mim mesmo lido. (PESSOA, 2000, p. 128).

Se Ricardo Reis é poeta, não é autor. Está mais para leitor, que assina o que lê com o nome pelo qual o poema, inominável, inaugura nomes inauditos. Reis é a letra que reproduz a pronúncia do ditado, cuja voz atravessa a audição murmurando uma presença improvável. Ricardo Reis é travessia que se faz sentença na sua trajetória vertical e vertiginosa. Tateia silhuetas improváveis cujos sussurros estão entre campos e rios. Imprime imagens que, em cores e sons, ensaiam o nascimento de uma atmosfera inabitável. Alicerça a arquitetura de uma catástrofe, quando os deuses autorizam ao mundo dizer que existe na ausência deles.

O poema, sempre anterior, mantém-se na antecendência de seu dizer primeiro, na inalterável barbárie do ato inaugural. Sustentado por colunas verticais, o poema experimenta a impossibilidade da criação erguendo mundos inconfessáveis. Ato de violação, o poema é a teimosia em continuar a vibrar na inquietude de seu breve movimento de respiração. Exaurindo a intenção do dizer no despropósito do poema, o que chega aos ouvidos são falhas de transmissão. E o que se preserva, pelo ditado do poema, é a manifestação de seus impossíveis – versos.

A ilusória imagem de amparo que se pode ter do poeta no lúgubre abrigo do poema não deixa revelar os sacrifícios de um abandono inelutável, pois sabe o poeta, quando já não escreve, que sua tarefa diz respeito à audição de uma voz que se dirige à sua néscia surdez. No âmbito do sussurro, é exigido ao poeta esquecer todas as palavras ditas para que se

inscrevam pronúncias que ditam sua primeira vez. Ricardo Reis é poeta quando sua presença submete-se a uma constante desapareição, onde apenas uma assinatura é reinante: *poema*.

Uma vez o poeta desalojado, deve ser todo mudez para que possa tornar-se a audição de uma fala imprópria, cujos códigos são incomunicáveis e intransmissíveis. Assim o poeta esvanece, permanecendo apenas a sensação de lugar abandonado, no qual a linguagem continua a procriar solidão. Está desaparecido, pois, uma vez que não fala, o poeta não está; ou, no silêncio em que se emudece, toma formas de ausência no lugar de uma assinatura livre da necessidade de qualquer intenção presente e singular: *poema*.

Poema, como assinatura da linguagem poética, restitui ao mundo o elemento perdido de sua orfandade. O poema é um modo de existência bárbara, que funda a si mesmo enquanto destrói para erguer. Estranhamente solitário, o poema convoca seus membros insondáveis, membros estes que reivindicam o esquecimento como única forma de liberdade sob a égide destruidora que o aviva. Implacável, o poema arrasta-se levando consigo os sopros de olvido com os quais se ergue. Na solidão desse lugar abandonado, há de resguardar-se, fazendo de si uma presença que nunca é, o indício de algo passível de memória: *poema* como assinatura é o poeta que nunca está. Compartilha-se, assim, a ideia de que

Por definição, uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário, mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora em geral, na forma transcendental da permanência. (DERRIDA, 1991, p. 371).

No cumprimento da tarefa silenciada, Ricardo Reis é poeta quando se subordina à experiência fundamental da escrita: “Na ascese da despersonalização, tenta conceber a obra literária não como se fosse uma coisa mas enquanto entidade autônoma, ‘consciência sem sujeito’” (DE MAN, 1999, p. 105). Nos esforços da mudez, o poeta deixa falar uma voz nunca pertencente, desprovida de significados; o poema é enunciação de formas que, em última instância, abandonam o traço. Em vez de persegui-lo, o poeta deixa-se esboçar por seu tracejo, fazendo da linha que o corrompe um delineio fugaz. Adequado, o poeta permanece invisível por trás das linhas rigorosas do poema, formadas por sombras que abrigam a deformidade de sua presença.

O fingir do poeta não corresponde ao velamento de seu ofício, pois sua tarefa é constantemente desocultada ao mostrar-se poema. O poeta só pode estar onde está o fingimento de si, senão não cumpre o dever de deixar-se assinar pelo poema, que provoca dormência em seu nome. Desprovido de pretensões realizáveis, o poema é escrita ditada de uma fala sempre dantes realizada na sua pronúncia original.

Devendo inclinar-se ao risco de sua perda superficial, o poeta jamais pode dizer *eu sou*, pois é o poema que diz *ele é*. As interseções são mutiladas e do verbo ser emanam abismos de imperfeitos: no calmo estado de mudez em que se oferecia, o poeta soava reticente no precipício dos lastros que o antecediam. Ricardo Reis pronunciava os lapsos de seus dias curtos deixando às sombras da assinatura *poema* a tarefa de um ter sido apagado poeta.

Na linguagem dos homens, concede-se a liberdade de dizer *eu sou*; contudo, assim, o golpe da indiferença acerta o seu alvo, pois a concessão dada ao homem não deixa de ser ilusão porque apenas o poema, como um pequeno deus, “pode dizer que nós existimos na realidade” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 290). Desse modo, se reconhece que dizer *eu sou* não garante, em primeira instância, dar provas de si, pois dizer *eu sou* é prontamente desapropriar-se. O poema ao mesmo tempo é testemunha e ver-se por ele afirmado é submeter-se à perda de si na manifestação da alteridade e estranheza da linguagem poética. Ser testemunhado pelo poema implica um radical distanciamento do próximo.

Na sobrevida da assinatura *poema* os versos duram enquanto a palavra morte dura. Como fosse este o princípio vital do poema que assina Ricardo Reis, a palavra morte concede aos versos vivê-la, mas apenas ao consentir que, ao invés da sentença *nós somos*, os versos pronunciem *nós fomos*. Assim, os gregos retornam, como o sopro de uma história fundada pela eterna palavra-assinatura *poema*. Assim, Ricardo Reis apenas pode dizer o que é – moderno – pela indiferença de que consiste o gesto de tornar-se outro, pelo dever de ser tão clássico como os gregos. A sentença *nós somos* apenas pode ser proferida, portanto, pela “aproximação do longínquo que permanece, no entanto, o distanciamento do próximo.”⁹

Sob a assinatura sem identidade da linguagem poética, plenamente vazia, em que se acolhe toda a tradição, Ricardo Reis confere à arte grega um valor de eterno, fazendo de si um verso-assinatura mítico, autorizado a comportar-se como verso clássico moderno. Em outras palavras: com os olhos voltados para a natureza, Ricardo Reis é grego, nos refúgios da linguagem que o submete a estar em indiferença com sua própria tarefa, cujo rigor acaba por

⁹ Toma-se o andamento da reflexão sobre a querela entre Antigos e Modernos no século XIX, principalmente na Alemanha, em que Lacoue-Labarthe observa: “A Grécia assim descoberta por Hölderlin é, em suma, a Grécia trágica [...]. A tragédia, ou seja, a *arte* trágica. Ou seja ainda, aquilo em que os gregos devem ter se empregado, conforme a lei anunciada acima, como aquilo que lhes era estrangeiro e pelo que deviam passar se a menor chance de apropriação daquilo que eles eram propriamente lhes fosse oferecida. Pertencia então a seu destino não somente desviar-se do céu e esquecer, com toda infidelidade, o divino que lhes era imediatamente demasiado próximo; mas ainda organizar essa vida doravante sóbria e desiludida, e mantê-la numa medida justa. [...] O Ingênuo grego, conseqüentemente, é uma aquisição. E nada que se possa remeter, de qualquer maneira que fosse, ao natural.

Mas essa aquisição foi também o que causou a perda dos gregos. [...] Algo, então, deteve, no seu movimento de apropriação, o povo grego. Algo de dificilmente determinável, mas onde se esconde talvez o enigma da impossível aproximação do próprio, [...] a aproximação do longínquo que permanece, no entanto, o distanciamento do próximo. Ou o que poderíamos aqui pensar como a lei da *(des)apropriação*.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 220, grifo do autor).

reafirmar a condição impessoal do poeta permitindo-lhe dizer, como moderno, não o que foi, mas o que é clássico.

Sob o olhar da indiferença que olha segundo uma sensibilidade que somente um verso moderno compreende, Ricardo Reis pode assumir o dom de impropriedade da linguagem, realizando-se em movimentos nos quais se torna capaz de ser sujeito sem sujeito, movendo-se por um entusiasmo indiferente a si mesmo e ao que faz. Poeta que representa, segundo a personalidade que finge sem fingimento, ou segundo a personalidade que não tem, ou não deseja ter – no sentido de que isso atesta o grau de lirismo exigido ao poeta moderno –, Ricardo Reis é concebido como ânimo de escrita impessoal, despersonalizado, e por isso o cumprimento do fim da arte refere-se, como foi dito, à tarefa não de imitar a natureza, mas a indiferença desta.

Sob a esfera em que reside, o que Reis representa é uma memória infinita dos gregos, onde se conserva uma potência da própria memória, em que a retomada da mimese torna o universo da arte moderna um conservatório de recordações pelas quais respiram os ideais do poema que assina. Teatralidade "solta", o poeta relê o postulado aristotélico pela exigência não de voltar ao passado, mas de remontar o dado arcaico da palavra-assinatura *poema*.

A representação que cumpre permite que Ricardo Reis seja uma diferença entregue ao dado idêntico que mantém com os artistas gregos. Assim, Reis faz de si uma diferença diferindo, uma espécie de teatro de metamorfoses e de permutações cuja representação é uma memória que faz de si: Ricardo Reis é clássico; Ricardo Reis é moderno. Assim é à medida que se preserva como natureza que nunca teve história, como verso-assinatura do poema em que, de acordo com Reis, deve haver “qualquer coisa por onde se note que existiu Homero” (PESSOA, 1999, p. 147).

Os versos modernos apenas podem dizer o que são se se dizem gregos, dizendo *nós fomos*. Dos lábios silenciados, embora não mudos, dos gregos, os versos tomam para si a tarefa de erguer pequenos túmulos para a história da arte, soprando a tradição que o Clássico ainda não havia conhecido. Isso porque Ricardo Reis torna moderno o dever de “nos criar uma alma grega, para podermos continuar a obra da Grécia” (PESSOA, 1999, p. 180). Tal continuidade é uma exigência na medida da necessidade de uma arte que mantenha estendido o fio sobre o qual grandes obras sustentam-se. Ricardo Reis é moderno contando os gregos, sendo grego, fazendo-os por fim falar e a palavra morte calar-se neles.

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.
Há mais eus do eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu escrevo. (PESSOA, 2000, p. 139-140).

Assim, o que Reis realiza não é a imitação dos antigos, pois estes são inimitáveis, e tampouco de sua arte, pois esta é aquilo que nunca lhes foi próprio. Ao tomar a mimese como tarefa, o que Ricardo Reis faz é pôr diante dos olhos a arte grega, pois “a mimese é grega” (LACOUE-LABRTHÉ, 2000, p. 213). Isso significa ver o que os gregos não realizaram concedendo à arte moderna a tarefa de ser, em primeira instância, aquilo que ela não é: grega – não para ultrapassar os gregos, mas para que possa dizer-se, quem sabe, moderna, de fato.

Pôr diante dos olhos a arte grega implica deparar-se com uma natureza que deve comparecer na obra que assina Reis como força inextrincável, figuração do destino. Nesse sentido, Ricardo Reis torna os deuses mais próximos, na demonstração da fraqueza do homem moderno que é ser sem destino.¹⁰ A natureza vem a ser uma forma de destinação, em que a moderna consciência fria da finitude deve ceder lugar ao temor não do corpo, mas da alma, temor de que a liberdade deixe de ser um convencimento para retornar ao lugar em que é verdadeira: na ilusão. A arte moderna é, dessa maneira, impelida a desapropriar-se da sobriedade do pensamento não para justificar-se nos excessos, mas para fingir sem fingimento emoções naturalmente harmônicas, assim como os gregos as sentiam.

A imitação que está em jogo, portanto, não é da natureza como fonte de modelos, já que estes desapareceram, mas da indiferença da natureza, do elemento pelo qual ela impõe-se como potência, força produtora. Imitando tal indiferença é possível que o poeta moderno desaproprie-se do termo que o caracteriza para que este possa ser sua substância, o que implica novamente olhar a natureza não em busca de inocência, mas em busca do sentido calmo e imortal da vida. Nessa busca, Ricardo Reis deve ver-se tanto mais próximo e por isso mais temente aos deuses, quando estes, por sua vez, colocam-se à máxima distância parecendo enviar mensagens que se imprimem como códigos indecifráveis na natureza, os

¹⁰ “As representações gregas se distinguem por sua tendência principal de poder apreender a si mesmas porque isso constitui a sua fraqueza, enquanto que a tendência principal de nosso tempo é poder atingir uma outra coisa, é ter destinação, já que ser sem destino, o *dýsmoron*, é a nossa fraqueza.” (HÖLDERLIN apud LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 221, grifo do autor).

quais se mantêm resguardados pelo poema que mais parece a tradução de uma língua superior.

Contudo, o dizer nesta língua superior alerta para um risco imanente à linguagem dos homens, aos quais foi concedida a possibilidade de dizer *eu sou*, possibilidade esta interdita na língua dos deuses, que fazem com que se recorde de que superior a eles e sobre os homens paira o destino – uma advertência sobre o caráter cambiante da vida bem como sobre uma finitude ameaçadora. Resta ao poema dizer-se frente a esta interdição, em atenção à constante mutabilidade das coisas, à inexorabilidade das transformações.

Para cumprir a tarefa, Ricardo Reis deve ser sustentado pelo rigor da impropriedade – impropriedade esta que se vê como dom na linguagem e na natureza. Não sendo próprio a nada, Reis pode oscilar e, portanto, pôr(-se) em indiferença (entre) o clássico e o moderno. A tarefa de Ricardo Reis é a tarefa imposta pelo poema de nortear-se por uma medida não própria, mas justa, encerrada pela palavra *precisão* – quando esta se torna prontamente sua impossibilidade. Entretanto, diante de uma impossibilidade imanente a uma obra de arte moderna, Reis acolhe-a como possibilidade de cumprimento da tarefa que oferece sua própria solução: poema.

Linguagem que aborda seus limites, estendendo-os porque se instala na anteposição de sua precedência, Ricardo Reis deixa restrita a impossibilidade à esfera humana em suas considerações acerca de um imperioso porvir. Na esfera da arte, se Ricardo Reis é linguagem, impossibilidade é ideia, o que significa a possibilidade primeira de arte. Desde então, a arte moderna não se esgota na sua impossibilidade, mas esgota sua impossibilidade nela. Isso dá a entender que Ricardo Reis desapropria-se do atributo “moderno” esgotando-o na classicidade da assinatura *poema*, isto é, na sua justa medida.

Norteador-se pela palavra *precisão*, as aspirações mínimas de Ricardo Reis devem corresponder a um comportamento de caráter disciplinado. Isso se refere ao fato de que se atrela ao gesto de recordação dos gregos outro simples gesto, que pode ser verdadeiramente consequente: o abandono dos versos. Recordar os gregos não é apenas lembrá-los, mas reanimar sua existência fazendo dos versos Ricardo Reis uma pátria estranha em que se exilam. O poema ergue-se ganhando uma estatura imperial que se remonta por um equilíbrio semelhante ao de um templo grego, em que os deuses retornam como beleza. Os versos abandonam-se nesse templo, para que possam estar submetidos apenas a cuidados divinos.

É abandonando-se como verso que Ricardo Reis se faz verso-assinatura do mesmo poema que, desde os gregos, assina-se por si mesmo. O gesto da assinatura deve ser, portanto, gesto de abandono, o que se refere à inquietação concernente ao ato poético de se fazer

indiferença no âmbito da criação, isto é, de ser fazer impessoal e autonomamente. E é à medida que se faz assim que o poema anuncia como exigência determinado grau de pensamento que disciplina a emoção pela qual deve ser sentido.

Assim, a indiferença comparece na obra assinada por Ricardo Reis de maneira que o poema não seja um produto exclusivamente intelectual, já que sua base está “no sentimento, ainda que se exprima pela inteligência” (PESSOA, 1999, p. 149). Entende-se que o ato criativo não deve estar apenas destituído de emoção pessoal, pois disso depende a própria arte poética no sentido de ser uma arte superior; ela deve ser igualmente desprovida de qualquer emoção que não seja naturalmente harmônica e, portanto, disciplinada. A disciplina do pensamento moderno deve fazer-se disciplina da alma, disciplina esta que é a única que pode sentir a beleza erguida pelo poema que assina Reis.

Inscrito como verso, Ricardo Reis insinua a criação como algo que, em vez de afirmar, problematiza a ideia de gênio (de base romântica), ou seja, gênio enquanto sujeito criador, indivíduo dotado de alguma inspiração superior. Sendo verso, Reis faz emergirem questões acerca do processo que envolve a execução de uma obra de arte e, atendendo ao próprio sentido da palavra execução, Ricardo Reis, enquanto verso, parece indicar a compreensão de que, sobretudo modernamente, uma obra de arte é uma espécie de feitura. Assim comparece o gesto poético que acentua o dado de construtividade do poema, o que resulta em uma obstinada preocupação com a forma e, por fim, em um tipo de perfeição formal refletida nos e pelos versos.

Ponho na altiva mente o fixo esforço
 Da altura, e à sorte deixo,
 E as suas leis, o verso;
 Que, quando é alto e régio o pensamento,
 Súbdita a frase o busca
 E o scravo ritmo o serve. (PESSOA, 2000, p. 18).

Ricardo Reis orienta-se por um princípio de construtividade rigoroso, segundo uma disciplina que está nas emoções, “com uma harmonia natural da alma, que naturalmente repele o excessivo, ainda ao senti-lo” (PESSOA, 1999, p. 145). Se não há emoção que não seja contornada pelo pensamento, reforça-se a ideia de que o gesto criativo é regido pela palavra *precisão*, medida sempre exata com que poema é erguido, segundo uma antinomia entre qualidade e quantidade que garante seu valor absoluto, sua autonomia como invenção com valor, produto de um “instinto intelectual” (PESSOA, 1999, p. 222) que tem, “para nascer, que ser de um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele” (PESSOA, 1999, p. 253).

Desse modo, o poema não se apresenta como arranjos de palavras que dizem algo sobre si senão pela forma com que se ergue, o que não quer dizer que dá acesso a análises formais, pois a ideia que rege os versos, *precisão*, é palavra sob a qual o poema mantém-se em indiferença, inacessível, já que não lhes falta nada, tampouco certificações. Entretanto, é no seu *como* que subsiste a tentativa (fracassada) de compreender o caráter enigmático dos versos, o qual não se expõe no seu conteúdo discursivo tampouco se restringe ao seu aspecto formal, pois reside na antinomia em que se põem tais instâncias. Tão ininteligível quanto a disposição dos versos é cada sentença que encerram, em que se expressa, em primeiro lugar, a expressabilidade da linguagem e o poema, desse modo, vem a amparar-se na ideia de que “a arte é a auto-expressão lutando para ser absoluta” (PESSOA, 1999, p. 219).

Diante do poema, o que se pode arriscar, sem nunca suspender-se do abismo em que se cai ao fazê-lo, é imbuir-se de uma tarefa que consiste em submeter-se ao destino dos versos, deixando-se contar por eles na crença de que o conselho que dão não pode converter-se em aprendizado, uma vez que este não existe. Tal tarefa impõe que, como ignorando ao que se está fadado, na sentença dos versos inscreva-se o esquecimento de um aviso que no poema não se apaga – *o destino é e aguarda* –, o que obriga a tê-lo de cor.

Acentua-se, assim, o dado de não ajuste do poema à vida, pois o poema, enquanto ditado da vida, seu testemunho, prolonga-se para além da escassa duração da vida ditada, perpetuando a tarefa de pronunciá-lo de cor. Nesse ambiente precedente, o poema consome a vida lentamente, ditando-a, vivendo uma vida que não tem, sabido de que quem vive a vida é a morte, e não a vida, porque a morte é quem a consome, mas a vida é quem morre. O poema, dessa forma, garante sua condição antecedente, divina e impessoal pela indiferença que o autoriza a imortalizar-se na sobrevida de sua assinatura primeira: *poema*.

Ricardo Reis revela-se como linguagem que inaugura uma condição outra de existência, desdobrando-se na simplicidade de enunciados cujo ponto final não indica fim, mas o ponto de partida do dever da leitura, que se inaugura pela ideia de morte, sem com isso indicar fim ou oposição à vida. Para quem a morte cessa é desse alguém a morte. Porque a morte mesma não cessa. Assim como o ditado do poema. Ricardo Reis é a tomada de um exercício de pensamento que se interessa por manter velado o mistério das coisas pela simplicidade de seu anúncio, acolhimento do ordinário com que se depara o poema cujo hábito é o estranhamento.

O poema dita a vida porque diz sem nunca dizer *o que é*, orientado pela sentença *o destino é e aguarda*. Cabe ao que se põe diante do poema submeter-se a tal sentença, ao ditado de que se fazem os versos. Constrange-se aquilo que se coloca na sua presença a

tornar-se outro, pois apenas se pode dizer *eu sou* no instante em que se é inaugurado pelo poema, na sua sempre primeira vez, na sua alteridade radical. A dignidade da vida atesta-se, assim, pela dignidade do poema – quando aquela dignidade consiste, nesse sentido, em colocar-se em indiferença ao poema, afirmando a ideia de que a vida é poética enquanto o poema cumpre ser um “gesto da existência – em vista da existência” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 290).

O dado intransitivo do verbo ser corrobora a sugestão de que Ricardo Reis é testemunha de sua tarefa, versos sobre os quais não se pode dizer o que são a não ser que o que se ponha diante deles seja arrebatado pela indiferença. Uma compreensão dos versos é sempre falsa, uma apreensão caduca, pois neles não há acesso a nenhum significado tampouco correspondência de sentidos.

O poema não vai ao encontro da vida. Vai de encontro à vida, forçando-a a colocar-se em indiferença com ele, impelindo-a a deixar-se escrever na sua prosa. Nesse sentido, somente pode-se dizer *os versos são se eu diz sou Ricardo Reis*. Apenas dizendo *sou Ricardo Reis* é que *eu* pode garantir sua sobrevivência, repetindo-se no ditado dos versos, em que *meu* nome é Ricardo Reis, *meu* nome enquanto verso. Somente pela indiferença *eu* pode dar testemunha da tarefa, devendo ser a tarefa mesma: *eu* submetido ao ditado do poema pelo dever de tê-lo de cor.

Ao poeta concede-se contar-se como um *era uma vez*, um jogo infantil do contar que não encontra fundamento na concessão, cujos caminhos abrem-se de onde se excluem pretensas determinações do presente, em que se pode ser agora, porém nunca é. *Era uma vez* conta como era o poeta, livre passagem do arbítrio das palavras, universo parco de possibilidades, nas quais se seguem imposições, em que se prossegue o lugar abandonado em que residem os delírios do *será*. O poeta transforma-se nesse desatino futuro, deixando-se contar a si mesmo no interminável *era uma vez*, que já não é mais ele quem conta, mas as sugestões de um passado, seu confessado disparate.

O poeta dura aprisionado na absoluta precedência do desamparo em que se irrealiza. Os balbucios de seu esquecimento fazem dele um perfilhado de uma existência conduzida por um fio teso que o leva a dar voltas ao redor de si. Todo gesto que com repouso contrasta leva o poeta a esgotar-se nos movimentos em que adormece, quando pode esquivar-se subitamente da escrita, crente ou delirante de que cumpre um fazer sempre inacabado. Suas aparentes renúncias simulam uma ausência voluntária, mas não são capazes de forjar a situação reinante do poema sobre o poeta.

Senhor de tais renúncias, o poeta torna-se a herança de um aceno, a infância de um sono envelhecido. Ignora, porém um silente porvir de ruídos graves retorna como um ditado ignorante, significativo na medida em que se desafina com a justificativa de existência do poeta. Rodopios em desajuste insurgem onde forças convocam-no, provocando a ameaça da aparição destruidora do poema. O poeta recorda a si mesmo oferecido ao poema, dedicado a não pronunciar sua salvação, repetindo a sentença inaudível na qual se reconhece submetido a passos lentos, cujas pistas levam ao absoluto esquecimento.

A derrota do poeta, já prescrita, agita o combate de aflitos gestos de despedida, onde qualquer desistência não significa perda e a vitória é um golpe que se autoapunhala. Sua coragem consiste em deixar reinar sobre si palavras que lhe pisam sem notá-lo, erguendo-se, à distância, Ricardo Reis, perante a tarefa realizada. Suspende-se, assim, o desígnio que pode levar a crer na genialidade do poeta sem conferi-la à obra. Sua conquista ocorre na medida de seu desencanto consigo, quando o motivo de sua presença deixa de ser o argumento primordial daquilo que realiza sem tocar senão antes com o pensamento. Como nascido neste dia e nesse mesmo dia morre, o poeta torna-se a própria fonte de seu esquecimento. Para que se irrealize na tarefa de escrever versos, precisa imputar à voz o eco impronunciável da constante morte das coisas.

Ao verbo criar prosseguem assinaturas. Silêncio.

Sob a impropriedade do poema, os versos asseveram sua autonomia, garantem a possibilidade de conservarem-se nos domínios da linguagem antecedente, onde se portam como instâncias que lidam pela indiferença provocando alheamento. Assim, a tarefa é cumprida tanto mais seja preservada a condição precedente do poema, em que vida e poema conjugam-se por uma estranheza inalienável. Nos lugares onde se procura encontrar consolo o poema oferece rigor. A solução que diz respeito ao poema não desfaz o mistério abraçado pela arte. O poema como solução apenas pode atestar um saber não sobre a vida, tampouco sobre a arte, mas um saber da arte, enigma sob cifras, versos.

Assim, Ricardo Reis coloca-se em absoluta submissão, oferece um consolo que não advém da solução como resposta, mas da solução como cumprimento do desígnio que lhe pesa sobre os ombros. Desse modo, o poeta não almeja liberdade, pois já seria esta uma concessão. A determinação do poema é a realização de uma tarefa em que nada é concedido a não ser a atribuição do dever, ou da dívida, de que tudo seja posto sob a indiferença da palavra-assinatura *poema*, em que se sustenta o verso-assinatura Ricardo Reis.

Como ignorante, o poeta sabe que sua inocência está perdida e aposta na teimosia onde caiba a certeza que as palavras encenam. Ricardo Reis não prefere encontrar caminhos

para as palavras – a preferência por algo não lhe concerne. O que se percebem são percursos de estreitamento percorridos à distância pela palavra *precisão*. Não é preciso procurar chaves que abram seus frágeis portões, pois uma vez parado à porta a decisão é ler a exatidão com que se erguem os Reis, os versos.

A distância exigida pelos versos discorre sua fragilidade tanto quanto sua força. O poema exige que o anúncio dos versos configure o próprio rigor enigmático de sua composição. Submetidos à ideia do que são – ideia esta que somente pode ser lida ante, e não através – os versos exaurem a eterna tarefa de sua própria execução. Desinteressados por desemaranhar fios, não lhes compete comportar-se senão pela ação de ditar-se. O interesse dos versos, uma vez que não há nenhum, é apresentar-se pelo seu *como*, pelo seu modo, como fizessem retornar o estado bruto de uma origem, velada por um *era uma vez*. Os versos estão sempre dizendo onde estão sem nunca parar de dizer *viemos de lá*.

A linguagem recupera-se na sua capacidade balbuciante, em que se põe em jogo uma audição caduca, quando fica comprometida qualquer sonoridade significativa nos níveis da compreensão. Nos balbucios que pronunciam os versos a infantilidade do poema coloca em risco a investida madura do desejo de um poeta dizer que *é*. Nada detém o poeta a não ser o tomar para si a decisão de seu abandono, condenado desde o seu desaparecimento ao esforço de conformar-se ao impenetrável da arte em que ele mesmo se desmancha. O seu fazer torna-se não seu sacrifício, mas seu emudecimento, quando pronuncia para si a impossibilidade que reside em toda palavra.

Apenas sensação de si, o poeta torna a situação de estar a ouvir o inaudito e encontra-se entre o nada consentido e o vazio do juízo, em que lhe ocorre apenas a imposição da arte em suas escolhas, nunca suas, ou suas na medida em que se exigem. Retornado à sua presença, encontra-se na espantosa coragem de eximir-se de seu valor, frustrando significados presumíveis enquanto satisfaz incondicionalmente os enganos a seu respeito.

Ricardo Reis, enquanto verso em constante indiferença à assinatura *poema*, ganha uma disposição criadora evocando tudo pela pronúncia de seu nome (im)próprio. Ao fazê-lo, toma a impropriedade do nome como possibilidade de tudo ser pela primeira vez nomeado pelo poema. A impropriedade do nome não indica ausência de expressão, mas a qualidade do inexpressivo que qualquer nome carrega em si uma vez que é dado primordial da linguagem. Tal qualidade assalta a particularidade de um nome, que nada diz sobre a singularidade do que nomeia, encerrando-o na indiferença com todos os nomes. A autonomia do poema talvez esteja nesta pista: sob a (im)propriedade da assinatura *poema* acentua-se a impropriedade do

nome Ricardo Reis, a partir do qual cada coisa, nomeada pelo poema, assegura sua singularidade pela estranheza à sua própria pronúncia.

Ricardo Reis, consubstanciado da indiferença, é verso-assinatura que assinala a autoridade do nome que, enquanto dado primordial da linguagem, não aponta para nenhum dado externo à obra poética. Ricardo Reis é assinatura que não marca, portanto, uma presença, tampouco ausência, mas a resistência de algum tipo estranho de sobrevida que respira enquanto tudo vai morrendo. Sob a assinatura *poema*, Ricardo Reis é aquela vida que se ampara na

[...] sobrevida das obras, não dos autores. Talvez a sobrevida dos nomes de autores e das assinaturas, mas não dos autores.

Tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios de seu autor. (DERRIDA, 2002, p. 33, grifo do autor).

Pela indiferença do nome, Ricardo Reis inscreve-se pela ação da indiferença maior da linguagem: nomear. Enquanto gesto poético, nomeia atestando a resistência das coisas aos nomes que se lhe dão ou demonstrando que é escorregadia a superfície do nome com que a linguagem dos homens pretende vesti-las. Ao encarnar-se de tal disposição criadora dispõe versos sob a mesma condição mítica de seu nome – elemento este que, habitante de tal esfera precedente, governa soberano no reino de imposições da própria linguagem.

Isso reforça, pois, a condição de abandono dos versos, pois, uma vez sustentados pela indiferença do nome Ricardo Reis, acentua-se a situação de não ajuste. Aponta-se novamente para uma não correspondência entre poema e vida, devendo esta submeter-se ao ditado daquele. Quanto mais se quer ajustar o poema à vida, tanto mais ele afasta-se e enclausura-se. Mas se se compreende que o poema dita a vida, que seu ditado inscreve-se nela, constata-se que não há correspondente. Ter a vida posta em letras significa sobreviver pela indiferença da palavra-assinatura *poema*, assumindo-se como sua testemunha porque submetido à tarefa de ter o poema de cor.

Assim, leva-se em conta o risco de o poema ser uma aparição, instância em que a primeira vez dissolve-se no instante de sua pronúncia. Tendo a primeira vez sempre se dissolvendo, percebe-se que o poema impõe-se segundo a exigência de sua iterabilidade.¹¹ O ditado, necessitando ser sempre iterado, mantém seu estado de primeira vez, é gesto de

¹¹ Derrida, acerca do signo escrito diz que “É necessário que seja repetível – iterável – na ausência absoluta do destinatário ou do conjunto empiricamente determinável dos destinatários. Esta iterabilidade – (*iter*, de novo, viria de *itara*, *outro* em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido como exploração desta lógica que liga a repetição à alteridade) estrutura a própria marca de escrita, qualquer que seja aliás o tipo de escrita [...]. Uma escrita que não seja estruturalmente legível – iterável – para além da morte do destinatário não seria uma escrita.” (1991, p. 356, grifo do autor).

inauguração que, na instância da indiferença, requer sempre uma nova e outra pronúncia. Assim, preserva-se a não correspondência do poema. É seu modo de colocar-se em indiferença consigo mesmo, propagando sempre a dúvida de que algo realmente exista, colocando a existência fora das letras em uma dúvida inalienável.

Desse modo, a iterabilidade do poema é uma exigência que põe a existência de qualquer coisa, inclusive do próprio poema, em absoluta incerteza. Somente pode-se dizer *eu sou* tendo o poema de cor, o que significa dizer que somente se *eu* põe *meu* nome em esquecimento, é possível ser citado pela primeira vez, ou seja, ser nomeado pelo poema. Ser nomeado pelo poema é ser convocado a assiná-lo, mas apenas na medida em que o desejo de tê-lo de cor converte-se no desejo de que algo fale em nome de *minha* existência, embora se saiba que esta nunca de fato se corrobora.

Ricardo Reis manifesta-se, assim, como indiferença; é ao mesmo tempo idêntico e estranho a tudo, acabando por despertar nas coisas uma estranheza para consigo mesmas. Essa nova e outra pronúncia acaba por acrescer às coisas algo que elas nunca tiveram antes do poema, embora pareçam sempre estar saudosas de Ricardo Reis. Cada pronúncia do poema provoca nas coisas um alheamento que potencializa sua diferença. Na manifestação da assinatura *poema*, o poema acentua o dado ordinário dos nomes que inaugura, restituindo assim a singularidade de cada uma chamando-as pelo nome Ricardo Reis, pela pronúncia com que as coisas devem esquecer aquilo pelo qual são chamadas, porque só o poema recorda.

O poema assina nas coisas o seu nome. O poema enquanto nome antecedente escolhe, portanto, o nome que o assina, assim como elege cada verso de que se compõe. Assim, os versos são também pequenas assinaturas, que se comportam como nomes próprios ou como dados que repousam na impropriedade do nome que os rege. Daí a inacessibilidade do poema, seu não ajuste a qualquer coisa que não seja nomeado, ou seja, instaurado, criado por ele. É a maneira que o poema tem de conservar-se na absoluta precedência e atestar a indiferença como autoridade da linguagem: erguendo versos que configuram a indiferença do ato poético ao admitir que “o poema autoriza o poeta” (LACQUE-LABARTHE, 2000, p. 288), e não o contrário. Cabe a Ricardo Reis, portanto, inscrever-se como verso, pois a autoria é da palavra-assinatura *poema*, e não do nome que o assina.

A linguagem poética, nesse sentido, entende-se como gesto de fundação dos deuses, os quais “são o primeiro grau de abstração”, segundo Antônio Mora (PESSOA, 1999, p. 203). Isso antecipa o esclarecimento de que compreender a indiferença como traço original da linguagem é um aceite não só de seu estado antecedente absoluto, mas de sua condição divina,

o que acaba por assentir que “deuses são reais”¹² e de que talvez sejam uma primeira recordação de que não há liberdade, pois sobre eles e os homens paira uma instância superior.

A indiferença, nesse sentido, é o traço pelo qual Ricardo Reis deve guiar-se compreendendo que a tarefa de escrever versos não pode ser concebida a partir da escolha e do arbítrio. Atestada sua crença real nos deuses, Ricardo Reis submete-se à indiferença da linguagem ganhando assim a possibilidade de cumprir sua tarefa. Uma vez que não há escolha, o poema é o próprio ditado de tal submissão, ou seja, uma declaração que sugere, porque não revela, o que seja a instância sob a qual e pela qual se instala. Assim, a linguagem poética refere-se a uma única concessão, que é própria tarefa de escrever versos como modo de fazer com que os homens recordem-se de que “só na ilusão da liberdade / A liberdade existe.” (PESSOA, 2000, p. 48).

É possível, nesse sentido, conceber que a linguagem humana seja desprovida de autoridade de criação. A ideia de que a linguagem é propriedade do homem, com a qual se elaboram formas significativas originais, parece bastante ilusória. Como se diz, o homem pode criar, mas apenas obras de arte, perante as quais o homem desumaniza-se, uma vez que o homem é mais humano que a arte – embora muitas vezes nesta pareça haver mais vida do que a vida que no homem respira.

A linguagem dos homens, assim, é desprovida de autoridade de criação a não ser que esteja submetida à própria instância que a interdita, ou seja, pela indiferença primordial da própria linguagem. O trabalho de arte sujeito à indiferença, assim como está Ricardo Reis, abre para si a possibilidade de que lhe seja concedida uma disposição criadora, à indiferença com os deuses, que criam a vida, embora sob o mesmo teto desta concessão resida seu cárcere, já que a única permissão dada ao poeta é tarefa.

Fica claro que, se da indiferença da linguagem consubstancia-se o ato criativo, o que o artista cria não advém de uma vontade, mas de uma imposição cuja origem está nos deuses. Desse modo, para que cumpra a tarefa integralmente, o poeta, sem escape, para criar versos, deve inscrever-se igualmente como verso, sendo assim também um dado da própria indiferença que o instaura. Isso significa que, sem escape, o artista encontra-se obrigado a cercar os terrenos da vontade quase sem consciência disso, uma vez que o não querer é já uma vontade. Como ignorando o que faz, fingindo sem fingimento, o artista pode anular a vontade ao deixar-se, quando sua intenção transmuta-se em uma realização que não se refere ao intentado, mas ao imprescindível: arte.

¹² Segundo Ricardo Reis, no texto intitulado *Conceito de Deus*, “Os deuses são reais e irrealis ao mesmo tempo. São irrealis porque não são realidades, mas são reais porque são abstrações concretizadas” (PESSOA, 1999, p. 148.).

Mas é a obra alguma vez acessível em si? Para se tal conseguir, seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma. Mas é isso que visa já o mais autêntico intento do artista. Através dele, a obra deve ser libertada para o puro estar-em-si-mesma. Justamente, na grande arte, e só ela está aqui em questão, o artista permanece algo de indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso que a si próprio se anula na criação. (HEIDEGGER, 2008, p. 31).

O artista, desse modo, deve abandonar a si mesmo sendo guiado por um ato de instinto para que a disposição criadora concedida seja efetiva, para que a possibilidade de arte ganhe potência de acontecimento: obra. Para que a obra seja obra de arte, é preciso que ela seja uma “invenção com valor” (PESSOA, 1999, p. 221), ou seja, ato de instinto. Compreende-se que Ricardo Reis, a quem foi concedido consubstanciar-se da indiferença da linguagem, estando inextricavelmente submetido a ela, atende a princípios que atestam o valor absoluto da obra poética assinada por seu nome, valor este que consiste de uma fusão de meios e fins, “uma fusão do instinto com a inteligência” (PESSOA, 1999, p. 222).

Pode-se dizer que originalidade da obra poética que assina Ricardo Reis reside na especificidade de sua tarefa, que, como se diz, submete-se à indiferença da linguagem e, portanto, concebe a obra de arte como uma espécie de gesto de fundação divino. Isso bastaria para que não fosse preciso dizer que, uma vez a tarefa alçada pelo dado original da linguagem, com o qual Ricardo Reis ganha um tipo de disposição criadora, a indiferença garante a impessoalidade do ato criativo, já que fazer arte torna-se prontamente uma imposição dos deuses, e não um advento determinado pela disposição pessoal do poeta.

A concessão, portanto – criar versos – significa de certo modo aprisionar o poeta ou excluí-lo como dado de mediação a não ser que seja algo como puro acesso. Esta afirmação sugere que a indiferença não só cria o obstáculo à tarefa como se oferece como solução, sobre a qual a linguagem poética pode assentar-se. A indiferença garante que o poeta cumpra sua tarefa, mas ao mesmo tempo oferece o impedimento de realizá-la, já que a criação é um dom exclusivo dos deuses.

Porém, reside nesse impedimento sua própria solução que, embora não seja óbvia, procede de uma simplicidade inerente ao andamento desta reflexão. A concessão dada a Ricardo Reis refere-se à autorização para escrever versos, contudo tal concessão apenas é oferecida porque Reis reconhece-se apropriado pela linguagem, consubstanciado de sua indiferença, o que o permite, como uma espécie de golpe, indiferenciar-se dela, ou seja, ser também linguagem. Compartilhar de seu dado antecedente é ao mesmo tempo ser-lhe indiferente, o que significa ignorar, de certo modo, o próprio impedimento a que está fadado.

Mas, afinal, o poeta cria ou não versos? Ricardo Reis ganha tal disposição criadora sendo autorizado, como linguagem poética, a circular pela linguagem dos homens e dos deuses, indiferenciadamente. Se a indiferença é sua natureza e substância, então Ricardo Reis deve indiferenciar-se, no sentido de ser indiferente e estar em indiferença aos versos. Isso significa que é preciso que Ricardo Reis seja também verso, isto é, admita-se como algo criado, para que se justaponha à tarefa.

Reconhecendo que as palavras são dados pré-existentes ao trabalho artístico e os versos são maneiras impositivas com que elas dispõem-se, somente dessa maneira, e não de outra, a tarefa de Reis pode ser cumprida, já que seria um contrassenso arriscar dizer que o poeta cria versos de acordo com sua disposição pessoal, uma vez que ganha a possibilidade de cumpri-la estando submetido à indiferença, ou seja, atestando a antecedência da linguagem e reconhecendo-a como único princípio de autoridade de criação.

Contudo, essas sugestões, enquanto tais, não se encerram como conclusões; ao contrário, conjecturam sobre aquilo que se não inclina à prova tampouco admite pressuposições. Abrem-se, pois, como questões que procuram, aquém da compreensão, intuir qual seja o caráter da tarefa poética que assume Ricardo Reis. Assim, segue-se a hipótese de que, uma vez concedida tal disposição criadora, Ricardo Reis passa a ser compreendido como linguagem. O poeta, nesse sentido, resiste enquanto “origem da obra” (HEIDEGGER, 2008, p. 11), estando ele na origem da própria arte, o que não o leva a confundir-se com ela, muito menos o encerra a um estado subjetivo. Isso aponta que, enquanto origem, Ricardo Reis apenas pode ser algo de antecedente, instância que de nada se diferencia, para poder, enfim, atestar-se como linguagem poética.

Entende-se que a permissão dada a Ricardo Reis é ao mesmo tempo dever, o que reforça a submissão em que se inscreve. Isso porque Reis sabiamente reconhece que “A quem deuses concedem / Nada, tem liberdade” (PESSOA, 2000, p. 151). Nesse sentido, Reis precisa fazer da disposição criadora concedida uma intensificação de sua tarefa, devendo encontrar-se integralmente submetido a uma ideia de liberdade que existe apenas na e pela palavra. Assim, se apenas tem liberdade a quem deuses concedem nada, e se a liberdade apenas verdadeiramente existe enquanto ilusão, então é possível dizer que, uma vez que concedido a Ricardo Reis ser linguagem, nada lhe é concedido, porque tal concessão o permite ser e sobreviver enquanto palavra: nada. E ainda que seja violada a sentença dos versos, leia-se do seguinte modo: a quem deuses concedem palavras tem liberdade.

Que eu, stóico sem dureza,
Na sentença gravada do Destino
Quero gozar as letras. (PESSOA, 2000, p. 115).

Desse modo, se Ricardo Reis é linguagem, a liberdade nele existe, porém, se é apenas palavra, a ilusão que tem dela deve levá-lo, como fosse por sua própria vontade, ao preceito a que deve obedecer. Deve ser linguagem na medida em que não pensa a si mesmo, como os deuses, fazendo de si uma lei que rege os versos, dos quais se indiferencia. Tal liberdade permite-lhe criar um “deus de si” (PESSOA, 2000, p. 126): poema – movimento de ascendência com que deve erguer-se, colocando-se como ideia à qual, enquanto verso, todos os versos devem submeter-se igualmente.

Fazer de si uma lei que rege os versos, sujeitando-se igualmente a ela, é criar para si um “fado voluntário” (PESSOA, 2000, p. 47), e a liberdade dos versos deve ser sua livre submissão à ideia *precisão*, à palavra que expressa tal lei. A disposição criadora que lhe é concedida, portanto, consiste em erguer formas, em dispor as palavras do modo mais justo e acertado, em criar determinações que devem ser a própria medida da submissão sob a qual os versos instalam-se. Sendo a lei dos versos *precisão*, a sobriedade e a clareza são aspectos substanciais dos poemas e, enquanto tais, porque perfeitos, são elementos potencialmente divinos, dados de inumanidade. Por não serem nada, nada quererem, os poemas são eternos, como os deuses.

Isso aponta para a indiferença da linguagem como algo que diz respeito a um sentido original intrínseco a uma dita língua superior – a língua dos deuses. Ricardo Reis movimentase em ascendência a esta língua, cuja intraduzibilidade deve ser conservada na linguagem poética. Assim, o poema dota-se de um princípio edificador, elevando-se por meio de versos cujo sentido ascendente revela não o desejo, mas a crença de que podem falar-se na língua dos deuses porque estão resguardados na indiferença da palavra-assinatura *poema*.

Nesse sentido, os versos têm que morrer porque estão sujeitos ao destino, comum entre os deuses e os homens. Por outro lado, Ricardo Reis é alçado pela pronúncia do poema que, lido de cor, dura na língua dos homens durando mais do que dura a vida de quem o pronuncia. O poema que assina garante sua autonomia pela indiferença ao destino, porém isso não significa ignorá-lo. Ricardo Reis não o ignora, já que os versos sobrevivem sob o aviso de que tudo pode mudar a qualquer instante – a interdição da sentença *eu sou* é a autorização do poema pronunciar: *é e aguarda*. A linguagem poética ascende à língua divina na sua indiferença com os deuses: a liberdade do poema é não ter liberdade, assim como não a têm

os deuses e disso têm consciência. Por isso choram. Por isso chora silenciosa e comedidamente o poema.

Ricardo Reis e *poema*, poeta e poema, verso e assinatura, são instâncias em absoluta indiferença. Sabido de tal condição, Ricardo Reis sabe que deve ser indiferente, inclusive, àquilo que o gera, sendo impessoalidade absoluta enquanto linguagem. Assim, pela indiferença, Ricardo Reis recusa qualquer exame sistemático sobre o processo criador ou sobre o poeta enquanto esferas individuais ou pessoais. Se é a esfera singular da atividade criadora o que interessa, os versos estão livres, podendo pronunciar-se pela “liberdade” de serem o que são e como são, exigindo que, por um lado, exclua-se qualquer explicação do conteúdo poético; e por outro, solicitam uma maneira de ler que exige antes que se coloquem em indiferença leitura e assinatura. Ler o poema implica assiná-lo, isto é, deixar-se nomear, inaugurar-se por ele, para que *meu* nome seja posto em esquecimento e *eu* seja nomeado pela primeira vez por Ricardo Reis, ganhando a tarefa de ter o poema de cor para que *eu* seja preservado na sobrevida da eterna palavra-assinatura *poema*.

Quero versos que sejam como jóias [sic]
 Para que durem no porvir extenso
 E os não macule a morte
 Que em cada coisa a espreita,
 Versos onde se esquece o duro e triste
 Lapsos curtos dos dias e se volve
 À antiga liberdade
 Que talvez nunca houvessemos.
 Aqui, nestas amigas sombras postas
 Longe, onde menos nos conhece a história
 Lembro os que urdem, cuidados,
 Seus descuidados versos.
 E mais que a todos te lembrando, escrevo
 Sob o vedado sol, e, te lembrando,
 Bebo, imortal Horácio,
 Supérfluo, à tua glória... (PESSOA, 2000, p. 85).

4 CONCLUSÃO

No intento de expor as considerações finais deste trabalho, faz-se a seguir uma breve retomada das questões apontadas acerca da obra poética que assina Ricardo Reis.

A partir de uma leitura despreziosa dos poemas que constituem tal obra poética, declarou-se na introdução que a indiferença foi uma primeira impressão que se referia especificamente à postura de Reis, a um pressentimento de que este não desejava ser lido, não se prestava a análises tampouco a comentários de quaisquer ordens. Tal pressentimento indicava que Ricardo Reis parecia ignorar o que lhe fosse alheio, não demonstrava qualquer interesse ou inclinação a não ser sobre si próprio. Essa primeira impressão de leitura, que se viu como rejeitada ou dispensável, ampliou-se na medida em que a indiferença passou a ser pensada como um tipo de comportamento requerido, demandado no âmbito da arte moderna como exigência de que não se excluísse da tarefa artística uma disciplina rigorosa, que deveria sobrepor-se à emoção e ao entendimento. Assim, foi-se aos poucos ganhando a noção de que, perante Ricardo Reis, à arte moderna não se legitimam excessos e descomedimentos, quando prontamente se exige não só ao artista, mas também àquele que se põe diante da obra da arte, sobriedade.

Amparando-se em reflexões de âmbito crítico, seja nos textos que caracterizam individualmente os heterônimos, seja naqueles que discorrem sobre o paganismo, bem como nos que se desenvolvem ponderações acerca das ideias estéticas da arte e da literatura, todos apresentados na obra completa em prosa de Fernando Pessoa, a leitura, que até então se reduzia às suas impressões e pressentimentos, tomou para si a tarefa de intentar compreender a indiferença como gesto artístico. A indiferença revelou-se, então, mais do que uma postura que denota simples desinteresse, pois passou a ser entendida como modo pelo qual Ricardo Reis manifesta uma capacidade para indiferenciação, ou seja, para o não estabelecimento de diferenças, imprimindo ao gesto artístico um caráter de impropriedade, uma aptidão para um fingir sem fingimento, para desapropriar-se de si mesmo, para tornar-se impróprio a tudo que lhe é alheio ao mesmo tempo em que se preserva indiferente.

Sendo assim, os capítulos em que se desenvolveu este trabalho procuraram abordar questões consideradas relevantes para as reflexões propostas de modo que se prestassem ao auxílio da compreensão desse dado de estranhamento que se indicou por indiferença. Tomaram-se, portanto, linguagem, natureza e poema como as três instâncias com as quais se pretendeu configurar satisfatoriamente a organização dos assuntos principais a serem tratados em cada capítulo.

Assim como se demonstrou no primeiro capítulo, **Linguagem e Indiferença**, a atenção inclinou-se sobre o modo como a linguagem comparece em Reis, em que se leva em conta a ideia de que é instância em permanente precedência, entidade estranha e alheia. Entendendo que tal situação da linguagem seja manifesta primordialmente como indiferença, supôs-se que seja o modo pelo qual ela conserva seu traço divino, bem como sua absoluta impessoalidade. Nesse ponto, foi defendido o argumento de que o ato de escrever versos está submetido à indiferença da linguagem, tomando-a como o próprio comparecimento dos deuses. A ideia é que Ricardo Reis apenas pode levar a cabo sua tarefa se admite os versos como elementos de algum modo pré-existent. Lançou-se, por conseguinte, a sugestão de que aos versos pré-existem os deuses, e que Ricardo Reis, por isso, deve assumir a obrigação de mantê-los sob o amparo da linguagem como instância divina, de modo que o poema configure um movimento de ascendência em busca da preservação de tal estado precedente.

Seguindo tais passos, o segundo capítulo, **Natureza e Indiferença**, foi uma busca pela compreensão do caráter do cumprimento do fim da arte na obra que assina Ricardo Reis. Tendo em vista que Reis é um gesto clássico no âmbito da arte moderna, depositou-se a atenção sobre o modo como cumpre a tarefa de imitar a natureza uma vez compreendendo-o submetido à indiferença. Abordou-se, então, a questão da mimese como atividade em que o artista deve conceber a natureza como potência criadora, inapreensível *poiesis*, entendendo que também a natureza comporta-se à inconsciência de si, à indiferença aos seus processos de criação bem como aos próprios elementos criados. A natureza, de acordo com uma ideia de força, foi tratada como figuração do destino, como a presença dos deuses segundo a imposição não só de sua superioridade, mas da inexorabilidade de uma instância que paira sobre eles e sobre os homens – o Fado. Tal presença foi abordada como dado que confere rigor aos processos de criação na natureza bem como elemento que recorda que tudo quanto nasce deve ter poente, inclusive a obra de arte.

Em seguida, tendo compreendido Ricardo Reis como linguagem enquanto natureza, no terceiro capítulo, **Poema e Indiferença**, introduziu-se a sugestão de que a indiferença vem a ser o modo pelo qual Ricardo Reis cria – à indiferença com a natureza. Levando em conta a indiferença da linguagem como modo de preservação de sua condição precedente e divina, bem como de sua impessoalidade, Ricardo Reis, consubstanciado de tal indiferença, pode fazer-se gesto artístico impessoal alçando-se, antes de ser poeta, como verso. Nesse sentido, se a linguagem antecede-se ao ato de escrever versos, *poema* é a assinatura primordial da obra de arte que, por fim, autoriza Ricardo Reis a comportar-se como verso-assinatura. Por isso advertiu-se que Ricardo Reis não indica autoria ou pertença, quando se corrobora a condição

de impropriedade em que se põe pela indiferença. Concentrou-se, nesse ponto do trabalho, portanto, em refletir sobre Ricardo Reis como verso gerador de versos, gesto de criação cuja autoridade é conferida ao poema que não é assinado, mas que assina Ricardo Reis, ganhando uma sobrevida que indica um modo de existência estranho e alheio à vida que respira fora das letras.

O pressentimento de que Ricardo Reis continua a manter-se inalteravelmente inacessível por um lado corrobora a pertinência da ideia de indiferença como mote das reflexões; contudo, por outro, desperta o convencimento de que a obra poética não exige respostas, mas perguntas e indagações que correspondam à gravidade das sugestões de pensamento que nela estão postas. Por isso, este trabalho deixou-se amparar pela indiferença de modo que a leitura desenvolvida não corresse o risco de pretender penetrar aquilo que aqui mesmo se diz ser impenetrável. Igualmente por essa razão, as conjecturas acerca de Ricardo Reis são índices do esforço de tê-lo tanto mais próximo quanto mais distante, já que ele assim se manifesta. E, nesse sentido, cada capítulo, todo o desenvolvimento deste trabalho, impõe uma suspeita sobre si que não perturba a legitimidade de sua proposta, mas que lhe confere um ponto final que, longe de ser conclusivo, coloca a leitura como tarefa incessante e sempre anteposta a qualquer solução.

O que prontamente conclui-se é que revisitar Ricardo Reis torna-se uma necessidade, a fim de que se possam estender as questões lançadas neste trabalho, bem como de que sejam visadas sob outros pontos de vista, ampliando-as com o auxílio de reflexões críticas dotadas de outra envergadura. Acredita-se que tal necessidade indica uma atenção total e inesgotável requerida pela ideia de indiferença. Isso quer dizer que se espera contar com subsídios teóricos que assistam a tomada e o aprofundamento dos seguintes conceitos: Mimese, Moderno, Antigo e Diferença. Dessa maneira, acredita-se que se ofereça a chance de amadurecer tais questões de modo que o tom da pesquisa sobre Ricardo Reis ganhe em gravidade, porém sem esterilizar a leitura, pois é ela que em primeira mão desperta a tarefa da busca não por respostas, mas por caminhos em que se acomodem incessantes perguntas.

A indiferença, tomada como dado norteador das questões lançadas, torna-se prontamente um elemento indecível. Esta indiferença que se diz ser a postura de Reis interdita a si mesma que se defina como aspecto particular, como instância passível de determinações ou carente de corroboração. Isso porque, compreendida como algo pelo qual se manifesta a artisticidade (de) Ricardo Reis, isto é, a qualidade de arte da obra que assina, a indiferença impõe-se como seu indiscernível, aquilo que acaba por escapar ao juízo, pois sobrevive autonomamente. Não quer dizer que a indiferença, enquanto nega ser apreendida,

deva ser desprezada, já que é justamente o fato de interditar resoluções o que provoca o questionamento. Com a exigência de mantê-la no lugar da indefinição, da indistinção, a indiferença exige ao pensamento que prefira a sugestão à decisão.

Ela é o indecível porque sobrevive no universo da linguagem, na ilusão da liberdade em que o verbo *ser* torna-se um golpe sobre a identificação ou sobre a determinação. Da esfera da imposição e do desígnio, a indiferença potencializa-se pela capacidade de não poder afirmar-se, porque talvez nunca seja o que é ou o que parece. É a qualidade que não determina a obra que assina Ricardo Reis, pois é a própria condição de que esta se mantenha inacessível, de que sobreviva enquanto instante da pronúncia do ditado dos versos, cujas sentenças não procuram comunicar ou dizer sobre si. A indiferença, enquanto caráter do gesto artístico, enquanto artisticidade Ricardo Reis, preserva poema e poeta, poeta e verso, nome e assinatura, em uma esfera indiscernível, em que o brilho de cada um é ofuscado pelo fundo indiferenciado em que repousam.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- _____. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Clássico anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARISTÓTELES. *Física I-II*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- _____. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BELKIOR, Silva. *Fernando Pessoa – Ricardo Reis: Os Originais, as Edições, o Cânone das Odes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. *Mythe et violence*. Paris: Denoël, 1971.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira: Ensaio sobre Retórica da Crítica Contemporânea*. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- _____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *Margens da filosofia*. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- _____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, O que Nos Olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. *O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. (Criação & Crítica, v.2).

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2008.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza: curso do Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjetiva: (fragmentos)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

_____. *Poemas de Ricardo Reis*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. (Série Maior, v.3).

_____. *Poesia: [poemas de] Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALÉRY, Paul. *A Alma e a Dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.