



**FRANCISCO JOSÉ BARIX NETO**

**O ESVAZIAMENTO DA TRANSCENDÊNCIA E A  
REDEÇÃO PELA ARTE EM RICARDO REIS**

**LAVRAS – MG**

**2021**

**FRANCISCO JOSÉ BARIX NETO**

**O ESVAZIAMENTO DA TRANSCENDÊNCIA E A REDENÇÃO PELA ARTE EM  
RICARDO REIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal de Lavras, como parte das  
exigências do curso de Letras-Português, para  
obtenção do título de licenciado.

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa

**Orientador**

**LAVRAS – MG**

**2021**

**FRANCISCO JOSÉ BARIX NETO**

**O ESVAZIAMENTO DA TRANSCENDÊNCIA E A REDENÇÃO PELA ARTE EM  
RICARDO REIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal de Lavras, como parte das  
exigências do curso de Letras-Português, para  
obtenção do título de licenciado.

APROVADO em 09 de junho de 2021.

Dr. Rodrigo Garcia Barbosa (UFLA)

Dr.<sup>a</sup> Gabriela Farias da Silva (UFLA)

Dr.<sup>a</sup> Roberta Guimarães Franco Faria de Assis (UFMG)

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa

**Orientador**

**LAVRAS – MG**

**2021**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pelo dom da vida e por manter em mim a chama pela busca do fundamento da existência.

Agradeço aos meus pais por me permitirem existir.

Agradeço à minha esposa Gisele por me ajudar em tudo e por ser uma companheira na minha caminhada.

Agradeço aos meus filhos Vitor Hugo e Miguel por me ensinarem que também já fui criança e adolescente.

Agradeço ao professor Rodrigo Garcia Barbosa pela paciência e instrução neste trabalho.

Agradeço a todos os colegas do curso de Letras-Português 2017, da Universidade Federal de Lavras (UFLA), polo Cambuí/MG, pela compreensão, ajuda e companheirismo.

Agradeço a todos os professores, tutores, profissionais da UFLA, por terem prestado um excelente serviço neste curso.

“ Considerai a vossa procedência:  
não fostes feitos pra viver quais brutos,  
mas pra buscar virtude e sapiência.” (Dante Alighieri)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo demonstrar o esvaziamento da transcendência (mundo do espírito) e a redenção pela arte na poética de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935). Para isso, foi apresentado um panorama histórico do ocaso da transcendência ocidental, a partir do declínio da Idade Média e do surgimento do Renascimento europeu, como ponto de partida do espírito científico moderno que, acentuando o caráter descritivo da realidade, através da linguagem matemática, tornou opaca a natureza. O papel da transcendência é trazido para análise, bem como o da arte, ao demonstrar que a busca pelo sentido da vida é um traço comum no homem. A crítica cultural, a partir de autores como Eric Voegelin (1901-1985) e Glenn Hughes (1951), que fazem uma análise da sociedade moderna a partir do abalo de suas bases transcendentais, é o meio pelo qual se pretende conduzir o presente trabalho. Por sua vez, a situação de Portugal no início do século XX, herdeiro do processo de materialização da cultura, é analisada, bem como o aparecimento de Fernando Pessoa no cenário cultural português. Ricardo Reis, heterônimo de Pessoa, é apresentado como o poeta que proporá uma organização metafísica do homem moderno. Para isso, buscou-se demonstrar como ele manifesta essa recuperação dos caminhos previstos na Antiguidade Clássica, que se delimitam ao aceitarem a transcendência, desde que não diferenciada da realidade material. Mas Reis não se limita, como fica exposto, a apresentar a transcendência na imanência, também reduz a transcendência radical, mais especificamente a cristã, à dimensão material, imanente, para que surja o novo homem português. E como redenção, o trabalho demonstra o papel que Ricardo Reis dá a arte, na medida em que ela espelha as formas estáveis do que se entende como o belo.

Palavras-chave: Ricardo Reis. Transcendência. Imanência.

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Breve história do ocaso da transcendência ocidental.....	2
1.1 O rompimento entre a mente e o mundo e o início do secularismo.....	4
1.2 O papel da transcendência.....	8
1.3 O papel da arte.....	11
1.4 Portugal, Pessoa e o Modernismo português.....	14
1.5 Ricardo Reis e a busca de equilíbrio.....	17
1.6 O problema da transcendência e a redenção pela arte em três poemas de Ricardo Reis....	19
Conclusão.....	25
REFERÊNCIAS.....	27

## Introdução

Este trabalho abordará o esvaziamento da transcendência e a redenção pela arte na poesia de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa (1888 – 1935), poeta modernista português.

O problema da redução do sentido transcendente no homem moderno possui muitas variantes, aqui, por sua vez, será explorado o acentuado enfoque que se deu às ciências exatas – a partir do declínio da Idade Média e do surgimento do Renascimento europeu. A descrição do real através da matemática fez surgir no homem um olhar para o mundo natural que se limitava à leitura de cifras, superestimando o aspecto quantitativo das coisas, em detrimento do qualitativo. Além disso, a perda da hegemonia da Igreja Católica no quadro cultural europeu, fazendo com que a manifestação religiosa ocorresse de forma livre, representou a abertura de um novo tempo histórico, que buscava suas bases metafísicas na Antiguidade Clássica. Os séculos XVIII e XIX representam o aprofundamento da secularização da cultura e o surgimento do espírito científico moderno, que enxerga a religião como uma fantasia primitiva e enaltece a ciência como a via segura para o conhecimento (SMITH, 2019).

Para organizar este artigo, os temas relevantes foram divididos em itens. O item 1 faz um breve relato sobre as origens históricas e conceituais da perda acentuada da transcendência no Ocidente, a partir do declínio da Idade Média e do surgimento do Renascimento europeu. No item, 1.1 buscam-se as raízes da separação entre o mundo mental e a matéria, tendo como precursor o filósofo francês René Descartes (1596 – 1650), além disso apresentam-se as origens do secularismo na cultura ocidental. O item 1.2 demonstra o papel da transcendência em uma vida equilibrada entre o mundo da imanência (material), em vistas do seu fundamento necessário. No item 1.3, o papel da arte é analisado tendo em vista o cenário da falta de sentido último para o homem moderno. Como a arte ainda pode ter o poder de evocar imagens que dão conta de expressar a inquietude humana. O item 1.4 fornece uma visão do quadro cultural português nas três primeiras décadas do século passado, bem como demonstra como se apresentou o poeta Fernando Pessoa no cenário de Portugal da época. No penúltimo item – 1.5, Ricardo Reis é apresentado, bem como sua proposta de equilíbrio de consciência, que se circunscreve ao panteão greco-latino, a fim de dar uma sustentação metafísica à cultura de seu tempo. Por fim, o último item – 1.6, corresponde a uma análise de três poemas de Ricardo Reis, com vistas a demonstrar como o esvaziamento da transcendência, de caráter cristão, se faz presente em sua obra, e como a demanda por fundamento é substituída pelo cultivo do belo, através das artes.

O trabalho é relevante em demonstrar que a falta de um sentido transcendente explícito não apaga no homem moderno a vontade de fundamento, transmutando para a via artística o caminho de expressão da busca do sentido último. Além disso, este trabalho se atém a fazer suas observações a partir da crítica cultural, tendo como base aspectos ligados ao conjunto de valores do homem do Ocidente.

## 1. Breve história do ocaso da transcendência ocidental

A modernidade, tal como hoje se convencionou chamar, entre alguns intelectuais, o período em que o ser humano se sente autossuficiente em relação a uma força externa a ele, tem suas raízes no declínio da Idade Média e no início do Renascimento europeus, momento marcado como a origem de uma ruptura entre o mundo material (imane) e o mundo espiritual (transcendente), a qual se aprofundaria nos séculos seguintes. Esse limiar de uma visão de mundo apartada de uma tradição tem muitas motivações: “Por volta do final do século XVI uma mudança na atmosfera intelectual faz-se notar, que não pode ser remontada a um único acontecimento ou a um único pensador como sua causa” (VOEGELIN, 2016, p. 171). Um desses acontecimentos se deu com a proposta de uma nova física, que interpretasse a natureza e os seus fenômenos:

A substância da natureza desaparece para Kepler por trás do véu das relações matemáticas; a natureza se torna opaca sob a superfície dura de um sistema conceitual, estendida entre os polos intramundanos do intelecto humano e os movimentos da matéria. Ganha-se a ciência intramundana, mas perde-se a transparência do mundo para a sua origem transcendental. (*Ibidem*, p. 212)

Nesse sentido, uma das grandes características daquela fase é uma ideia de cisão com a tradição medieval que havia como herança para uma Europa impulsionada pelas conquistas mercantis e por uma espécie de independência intelectual em relação a Roma, que, até então, representava toda a força intelectual da Europa católica. Essa mesma intelectualidade começava a não mais se ver como parte de um todo, integrada em uma mesma cosmovisão, como antes do cisma cristão promovido pela Reforma Protestante, ocorrida em terras germânicas, no século XVI. “Esta mudança de atmosfera [...] expressa-se, ao contrário, na desintegração de certas visões medievais e no tateamento de novas direções” (*Ibidem*, p. 171). Por outro lado, essas ideias que tomavam um fôlego maior na Renascença não eram novas, já tinham, pelo menos, dois séculos de divulgação no mundo europeu. No entanto, sua expressão não ocorria de modo institucionalizado:

O problema da “Modernidade” a que nos referimos desta maneira preliminar não pode obviamente ser reduzido a uma simples fórmula [...] pois um dos mais importantes componentes do complexo “moderno” de sentimentos, a espiritualidade sectária livre, não é “moderno” de maneira nenhuma, se por moderno queremos dizer uma atitude que segue em tempo o medieval, mas é um elemento medieval que surge do nível subinstitucional para o institucional. (VOEGELIN, 2016, p. 171-172)

Um dos focos de estudo mais relevantes do período entre a morte da tradição medieval e o nascimento da modernidade é o que envolvia a investigação das coisas, isto é, a análise do mundo e dos seus acontecimentos naturais. Até então, os estudos liberais, compostos de duas camadas de abordagem, o *trivium* e o *quadrivium*, eram o guiamento intelectual dos estudiosos de grande parte do período medieval. O *trivium* compunha as três artes liberais – a gramática, a lógica e a retórica – que envolviam o estudo do ser propriamente dito; e o *quadrivium*, composto de quatro abordagens – a geometria, a música, a astronomia e a aritmética –, tinha em si a finalidade de estudar as assim chamadas coisas do mundo (ADLER, 2010). Como o Renascimento envolvia uma época de expansão mercantil e de domínio de outros locais para exploração comercial, o estudo das coisas, aqui simbolizado pelo *quadrivium*, começou a se sobressair em detrimento do estudo do ser. A visão medieval cristã que balizava as relações sociais, dentro de um cosmos hierarquizado – “O cosmos é modelado conforme o estado real centralizado, e a ordem correta para o *cosmion* político deve ser um análogo do governo cósmico” (VOEGELIN, 2016, p. 204-205), – foi sendo colocada em xeque pelo desenvolvimento da técnica, sob o respaldo de um reavivamento de uma cosmovisão pagã, retirada da antiguidade greco-latina. Além disso, “O significado da história foi um problema que tinha de ser reaberto porque a história em si abria-se de novo [...] Por volta do século XVI, podemos dizer, o curso da história se tinha separado de seu significado cristão” (*Ibidem*, p. 274).

Com isso, a linguagem matemática começa a ser explorada como uma das possibilidades de interpretação do mundo físico. Primeiro, como uma especulação filosófica:

(...) o mais importante, ao que parece, foi o ressurgimento do platonismo, encabeçado por homens como Marsílio Ficino (1433-99) e Pico della Mirandola (1463-94). Mais uma vez vinham as idéias de número e harmonia exercer o seu perene poder de deslumbramento. (SMITH, 2019, p. 35)

Depois, sem o respaldo de uma cosmologia de cunho cristão que, até então, orientava o homem no seu estado de tensão contínua entre corpo, alma e espírito. Orientação essa retratada em uma das principais obras medievais, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), poeta florentino. Nela, o escritor sintetiza como se dava a cosmovisão do homem medieval: o orbe terrestre estava integrado nos demais estratos que o ligavam tanto às camadas inferiores, representadas pelo inferno, quanto às superiores, representadas pelo purgatório e pelos céus. Assim, essa visão não era meramente descritiva, mas também valorativa, cuja função era a de orientação do ser: “É crucial notar a diferença entre essas duas esferas, que não é meramente cosmográfica, mas ontológica, o que significa que as respectivas esferas representam planos ontológicos distintos” (SMITH, 2017, p. 260). Ocorre que a predominância da linguagem descritiva, livre dessa cosmovisão, esvaziada de valores qualitativos, dava início a uma outra forma de ver as coisas: “Com um ardor extraordinário, os homens começavam a ver a matemática como o protótipo e pré-requisito do verdadeiro conhecimento e, muito possivelmente, a única fonte de certeza” (SMITH, 2019, p. 35-36).

Um clima de otimismo em relação às possibilidades de conhecimento do mundo físico era grande, e esse otimismo se assentava na possibilidade de conhecer a natureza sem a intermediação dos sentidos, que, para muitos, eram considerados enganosos:

Com Galileu (1564-1642) o olhar científico começa a desviar-se manifestamente – do céu para a terra, pode-se dizer. O cientista toscano ainda louva as excelsas virtudes da matemática e vez por outra chega até a deblaterar contra a natureza volátil e ilusória do conhecimento sensorial (*Ibidem*, p. 36).

Desse modo, a ideia de um Universo mecanicista começa a ser impulsionada pela abordagem matemática descritiva da investigação da natureza. Os números deixam de representar uma realidade metafísica, como no pensamento pitagórico-platônico, e passam a ser o código de uma grande engrenagem (*Ibidem*, 2019).

### **1.1 O rompimento entre a mente e o mundo e o início do secularismo**

Com o francês René Descartes (1596-1650), que introduziu sua dúvida radical representada pelo *cogito ergo sum* (*penso, logo existo*), há a inauguração conceitual do homem moderno por excelência. Isto é, um homem cindido entre a *res extensa* (a coisa extensa, ou mundo material) e a *res cogitans* (a coisa que pensa, ou mundo mental). Sendo, pouco a pouco, o mundo do espírito reduzido à mente:

Faz-se necessário por algum meio eliminar do mundo objetivo as qualidades secundárias (como cor e som), e Descartes presume conseguiu-lo mediante o que hoje se denomina dualismo cartesiano mente-corpo (SMITH, 2019, p. 38).

Toda possibilidade de visão transcendente não pode, desse momento em diante, ser objeto de busca desse “conhecimento objetivo”, tendo em vista que os meios para a investigação foram reduzidos a um código insípido, e, neste sentido, está fora da nova epistemologia, pois só o que é quantificável<sup>1</sup>, doravante, é passível de conhecimento seguro, e o meio pelo qual se chega a ele é a matemática. A partir desse momento, o ser, com todas as suas qualidades, se insere no mundo das coisas manejáveis e contáveis. E está formada a mundivisão do homem moderno, que consiste em enxergar a realidade como uma *bifurcação*, como afirma Smith (2019), entre a realidade das coisas e a realidade da mente, fazendo com que tudo aquilo que não possa ser quantificado seja extraído da abordagem científica que se inaugura, e, portanto, de qualquer conhecimento seguro.

Por sua vez, após a fragmentação da unidade cristã, segue-se, na Europa, um novo movimento, a princípio pequeno, e que vai, pouco a pouco, estendendo sua zona de alcance. Essa mudança é a secularização da cultura:

O processo de secularização foi um movimento histórico não menos do que a Reforma, um movimento minoritário gradualmente transmitido para círculos mais amplos [...] Esse movimento já era conhecido como Iluminismo no século XVIII, e a ideologia que o acompanhava, a qual depois adquiriu o nome de liberalismo (...). (DAWSON, 2018, p. 51)

O surgimento do espírito liberal no cenário da cultura europeia está vinculado aos movimentos que tinham mensagens religiosas livres, isto é, não estavam atreladas institucionalmente às igrejas cristãs, motivo pelo qual, na prática, seus efeitos acabaram sendo antirreligiosos para a ortodoxia. Por sua vez, o que fez aumentar, ainda mais, o grau de influência da secularização foi a reação ortodoxa à religiosidade livre, bem como a resistência desta às ações institucionalizadas promovidas pelo clero (*Ibidem*, 2018).

A moral burguesa, neste período, começa a se consolidar, e o “racionalismo filosófico do século XVIII era produto de uma sociedade altamente civilizada e privilegiada” (*Ibidem*, p. 177), bem como a ideia de muitos intelectuais do Iluminismo era a de que “a ciência havia enfim nos libertado dos sonhos pueris de uma era primitiva” (SMITH, 2014, p.

---

<sup>1</sup> “A quantidade é a *possibilidade de mais ou de menos*. Para termos o conceito de quantidade, despojamos as coisas de todas as suas qualidades, que são heterogêneas. A quantidade é sempre homogênea” (SANTOS, 2015, p. 71).

28). Com isso, o cientificismo, caracterizado como uma fé no progresso da ciência, surge como o novo padrão de crença do homem, a qual vai influenciar toda a visão de mundo subsequente. O cientificismo é como se convencionou denominar o lado cultural da ideologia científica, funcionando, na prática, como um meio de ataque às religiões (SMITH, 2014). Ocorre que essa espécie de “religião”, na qual se transformou a ciência, é algo um tanto sem substância, nas palavras de Smith:

Metafisicamente, a “desessencialização” constitui o erro fundamental que produz o cientificismo, metodologicamente ela compõe (como já notamos antes) a delimitação que torna possível um novo modo de conhecer: uma ciência em que os símbolos matemáticos substituem as essências e pela qual nosso olhar se desvia do mundo externo para um domínio de cifras, cujo significado se define em termos operacionais. (*Ibidem*, p. 42)

O século XVIII se caracteriza por ser uma época de maior rompimento – algo pensado, organizado e sistematizado – com a dimensão transcendente. O século seguinte seguirá, por um lado, essa mesma diretriz, mas por outro, se voltará para a religião como uma espécie de moralismo, fazendo com que ela perca sua força de contato com o transcendente e sirva como regras de boas condutas sociais. Isso serve para que o processo de esvaziamento do sentido transcendente se acentue cada vez mais, fazendo com que as esperanças do além se voltem para os regimes políticos, ou para as esperanças políticas, transferindo o “Reino de Deus” para o “reino dos homens”. Por outro lado, com Rousseau, ainda no século XVIII, já começava a surgir uma crítica ao racionalismo e às suas consequências, que influenciaria o que posteriormente seria conhecido como Romantismo: “O culto a Rousseau se intensificou em 1762 com a publicação do *Emílio*, no qual ele apresentava as inúmeras idéias sobre a natureza e a reação do homem diante dela, as quais se tornariam o alimento básico da era romântica” (JOHNSON, 1990, p. 18). Johnson ainda afirma que Rousseau:

(...) acusava os colegas intelectuais do Iluminismo, especialmente os ateus ou simples deístas, de estarem sendo arrogantes e dogmáticos, “afirmando, com base em seu conhecimento, que sabem tudo” e não reparando no mal que faziam aos homens e mulheres dignos ao abalarem a fé (...). (*Ibidem*, p. 18)

Com essas influências, o final do século XIX e o início do XX viveram uma *secularização radical* da cultura (HUGHES, 2019) que, de alguma forma não anulou no homem sua demanda íntima pelo fundamento de sua existência:

A secularização radical não anula o *impacto* da descoberta da transcendência – ela não reaviva as experiências cosmológicas de ultimidade divina eterna, de algum modo fundidas com o universo das coisas. Em vez disso, ela apresenta o desafio de encontrar, em um mundo *puramente* temporal e finito, um *fundamento do significado* que possa substituir de maneira convincente o fundamento perdido da transcendência divina. (HUGHES, 2019, p. 122-123)

Assim, a instrumentalização, tanto da moral burguesa, que em muitos casos se confunde com religião; quanto da ciência, que se confunde com o chamado cientificismo, serviu, de modo deformado, para preencher aquele espaço que era ocupado pela transcendência. Exemplos são: a ascensão dos nacionalismos, do comunismo, do nazismo e do fascismo, no final do século XIX e na primeira metade do século XX:

O sentimento apocalíptico, por exemplo, pode ser encontrado em um pensador como Karl Marx, que se mantém fiel à convicção apocalíptica primordial de que o campo da história, atualmente desordenado, dará lugar em breve a uma existência transfigurada e aperfeiçoada que marcará o fim da história (o fim da “pré-história”, em seu linguajar). (*Ibidem*, p. 123)

Porém, mesmo que o homem se desenvolva sobremaneira na técnica científica e se torne cada vez mais senhor da natureza, aquela demanda básica por sentido último deve ser ocupada. Elevar a técnica à categoria de fundamento provoca uma deformação na alma do homem, uma vez que ele ainda carrega consigo demandas que só podem ser alimentadas pelo mito. Só o que não pode ser expresso em palavras é que se aproxima do mito, e vice-versa. Nesse sentido, a narrativa mítica ainda tem o seu valor e continua a exercer seu papel mesmo entre aqueles que a desprestigiam (SMITH, 2014).

O mito é a linguagem pela qual a expressão do mistério do fundamento transcendente se dá, mesmo com o declínio das sociedades cosmológicas (HUGHES, 2019):

Primeiro, porque a sugestiva ambiguidade dos símbolos míticos transmite simultaneamente nossas idéias quanto ao significado transcendente e nossa noção da incompletude do conhecimento humano no tocante a seu mistério. Segundo, porque o anseio, amor e assombro expressados e evocados pela imagística carregada de emoção do mito nos aproximam psicologicamente do mistério divino mais do que poderia qualquer conhecimento conceitual. E terceiro, porque na forma de mito cósmico, ou englobante – como, por exemplo, nos grandes mitos de Platão ou na *divina commedia* da fê cristã -, ele conta uma narrativa abrangente que dá sentido a nossas insinuações a aspirações mais profundas ao afirmar que todas as vidas humanas são elementos de um único drama cósmico e divino. (*Ibidem*, p. 194)

Assim, a realidade, com toda a sua potência de significado, só pode ser apreendida por analogias e metáforas: “Preservar e expressar pela arte o que os povos primitivos sabiam

instintivamente, a saber, que, para [os seres humanos], a natureza é um reino de analogias sacramentais” (W. H. AUDEN *apud* HUGHES, 2019, p. 196). E é assim porque, do contrário: “(...) corremos o risco de vivenciar o mundo como esgotado de significância divina, como profano, como meramente mecânico” (HUGHES, 2019, p. 195). Motivo pelo qual Voegelin afirma que os “deuses intracósmicos... não são dispensáveis” (VOEGELIN *apud* HUGHES, 2019, p. 195).

Mesmo que o homem moderno deixe essa demanda de lado, se afunde na visão burguesa e assimile por completo a mundivisão liberal, ou não liberal; e, além disso, ainda que todo o símbolo de transcendência seja pervertido no jogo de poder do dia, gerando esperanças no “(...) triunfo nacional, por exemplo, ou progresso civilizacional, ou onicompetência científica” (HUGHES, 2019, p. 198), aquela ordem do ser, que busca seu fundamento incessantemente, permanecerá sem alteração e sempre à procura do seu fundamento (VOEGELIN, 2008). E pode-se afirmar que a tônica da modernidade tem sido a procura da sua essência última, por vezes substituindo-a por esperanças focadas no curso do tempo histórico.

## 1.2 O papel da transcendência

É certo, portanto, que essa tensão entre corpo, alma e espírito ainda subsiste, mesmo que de forma diversa, no homem que se inaugura com a modernidade: “O homem é uma corda atada entre o animal e o super-homem - uma corda sobre um abismo” (NIETZSCHE, 2011, p. 16), assim definiu o filósofo alemão, em uma imagem poética, o estado de tensão permanente do ser. Por sua vez, a transcendência consiste em dar fundamento imaterial para os seres e as coisas materiais, todavia a transcendência, por si mesma, sem a intermediação da imanência, não é capaz de estabelecer a ponte entre o mundo e o seu fundamento, fazendo surgir o intermediário. Nos termos colocados por Nietzsche, a corda, sem uma ponta ligada no animal, ou no imanente, não é capaz de ser atada no seu fundamento, que está para além do próprio homem. E o que vem a ser o intermediário, isto é, o ponto de encontro entre o imanente e o transcendente? Nos dizeres de Hughes, “Particularmente no que diz respeito à localização ‘intermediária’ da consciência entre os modos de ser humano e divino, um ‘lugar’ onde a presença divina encontra a reação humana” (2019, p. 88-89). O intermediário, que aqui se caracteriza pelo contato entre imanência e transcendência, no sentido geral, é a corda de Nietzsche. Por sua vez, Voegelin afirma ser a *metaxy* (termo grego para o intermediário) “(...) o símbolo que expressa validamente a experiência da existência no Entre da realidade-coisa,

incluindo a localização corpórea da consciência e da Além-realidade” (2010, p. 53). É só através do contato entre imanência e transcendência que o homem pode chegar à *metaxy*, porta de acesso ao transcendente. E um dos meios para que isso ocorra é se inserindo no reino das qualidades, que é explorado pela arte, através dos símbolos. “Isso constitui um paradoxo; o sagrado, em virtude dessa sua natureza, transcende tudo o que é finito, mas continua a se revelar apenas naquilo, e por meio daquilo, que tem fim” (WEBB, 2012, p. 18).

A história das civilizações, do Oriente ao Ocidente, se balizou através desse relacionamento do ser com seu fundamento último. Isto é, toda a visão humana que transcendia a matéria era uma espécie de busca por *ultimidade*, nos dizeres de Hughes (2019). E *ultimidade* é a busca por fundamento. Ocorre que, no Ocidente, a guerra de religião pela primazia dessa relação foi – além do, posteriormente, acentuado enfoque cientificista – também uma das causas que influenciaram aquela ruptura radical com o mundo do fundamento metafísico, como afirma Hughes (2019). Outrossim, o enfoque demasiado no transcendente, de acordo com Webb (2012), também causa um distanciamento com o meio que liga ao fundamento: “Quando o polo transcendente domina, a experiência é caracterizada, de modo um pouco mais forte, pelos sentimentos de terror e de iniquidade” (WEBB, 2012, p. 19).

Quando se volta o olhar para a pré-História, para a Antiguidade e para a Idade Média, nota-se uma semelhança entre esses períodos que se circunscreve na busca pelos fundamentos necessários do ser. A relação primitiva do homem com a natureza consistia em enxergá-la como forças divinas que, de alguma forma, dialogavam com ele, e que se circunscreviam no limite do intermediário (*metaxy*), contudo sem a diferenciação entre imanência e transcendência. Isto é, as divindades, de uma certa maneira, ainda estavam aprisionadas e faziam parte do mundo imanente – mas apontavam para cima, e não havia uma separação nítida entre o mundo dos deuses e o dos homens, como afirma Hughes (2019, p. 64): “Nas culturas ainda não tocadas pela explícita identificação da transcendência, a totalidade da realidade, incluindo-se aí o fundamento sagrado ou divino, era vivenciada sem essa nítida distinção entre mundo e transcendência”. As coisas carregavam em si mesmas aspectos ontológicos e axiológicos<sup>2</sup>, pois eram personificadas em deuses, servindo como

---

<sup>2</sup> A ontologia: “(...) ciência que tenha por objeto as determinações necessárias do ser, estas também reconhecíveis em virtude de um princípio cabível. 5ª Essa ciência precede todas as outras e 6ª, por isso, ciência primeira, porquanto seu objeto está implícito nos objetos de todas as outras ciências e porquanto, conseqüentemente, seu princípio condiciona a validade de todos os outros princípios” (ABBAGNANO, 2007, p. 662-663). A axiologia: “A ‘teoria dos valores’ já fora, há alguns decênios, reconhecida como parte importante da filosofia ou mesmo como a totalidade da filosofia pela chamada ‘filosofia dos valores’ e por tendências congêneres” (ABBAGNANO, 2007, p. 101).

ponte entre o ser e o seu fundamento. E esse fundamento não se mostrava de maneira clara, motivo pelo qual a linguagem simbólica, que unia mito e poesia, era a preferencial para se transmitir ou se explicitar a relação do intermediário com a transcendência (HUGHES, 2019).

Pode-se afirmar que antes daquilo que Hughes (2019) chama de transcendência estrita, ou radical, que é um fundamento necessário, não contingente, que está para além do mundo material e dele não precisa, pois: "Toda realidade finita é uma realidade contingente, ou dependente, isto é, sua existência pressupõe causas precedentes (...)" (HUGHES, 2019, p. 39), o ser humano também enxergava fundamento nas coisas, mas esse fundamento ainda era atravessado por uma linguagem essencialmente simbólica – não diferenciada, a qual não era clara ao estabelecer a natureza dos deuses, os quais tinham características contingentes e transcendentais ao mesmo tempo, e isso se dava assim pois:

O universo não é racionalmente completo, não é apreensível na qualidade de plenamente inteligível, **a menos que a série de causas dependentes venha a se apoiar em uma causa que em si mesma não exija racionalmente uma causa precedente.** (*Ibidem*, p. 39 – grifo nosso)

Por sua vez, foi na cultura hebraica que se deu a intuição, de forma radical, dessa *causa que em si mesma não exige racionalmente uma causa precedente*, fazendo com que o tempo fosse experimentado de uma outra maneira, não meramente cíclica, mas também com um marco inicial e com um fim necessário, subordinando o cíclico ao início e ao fim, conhecidos como *O Alfa* e *O Ômega* na visão cristã, respectivamente, os quais representam o próprio Deus. Assim, vale ressaltar que essa transcendência radical, intuída na cultura hebraica, tem a sua originalidade em atribuir ao Deus pessoal todo o fundamento da realidade (*Ibidem*, 2019).

Mas esse fundamento metafísico não precisa estar subordinado ao Deus pessoal. Como se deu na Índia, entre 800 - 200 A.E.C, “Brâman é descrito como uma realidade transcendente que fundamenta e constitui o verdadeiro ser de toda realidade física, toda finitude, toda individualidade” (*Ibidem*, p. 46), bem como na China, por volta do mesmo período:

O fundamento transcendente do significado não precisa, obviamente, ser simbolizado como uma divindade pessoal. Por exemplo, na concepção chinesa do Tao, conforme já observado, encontramos a afirmação de uma realidade impessoal. (*Ibidem*, p. 62)

Com isso, o relacionamento com o transcendente não era mais, unicamente, uma busca pelas “(...) forças e ritmos da ordem cósmica, cujas energia, durabilidade e

regularidades compreendia-se que evidenciavam poder e intenção sagrados” (HUGHES, 2019, p. 64), mas sim uma relação de sentido último com o fundamento necessário, buscando-se uma espécie de clímax do ser, os ritmos davam o pano de fundo, uma regularidade material, mas não mais falavam por si mesmos.

### 1.3 O papel da arte

A experiência com a arte, que antes dessa intuição radical era vista como uma expressão desse espanto com os fundamentos e forças desordenadas e ordenadas da vida, representadas pelos deuses que estão em constante embate, com contendidas e tréguas, passa a ser, com a transcendência radical, uma espécie de relacionamento com esse mesmo fundamento necessário que é o Deus pessoal dos hebreus, ou o Brâman dos hindus, ou a força impessoal do Tao chinês, por exemplo, que se encontram para além do mundo da mudança. Assim, a natureza, seja como coisa criada, seja como surgida, assume características de Deus e desses fundamentos impessoais, funcionando como uma teosofia<sup>3</sup>, mas não se confundindo com todas as potências de Deus e tampouco com os fundamentos impessoais.

Ocorre que, mesmo com a revelação do fundamento necessário, que envolveu a cultura do extremo oriente, a dos hebreus e, por extensão, a do mundo ocidental, a linguagem preferencial de relação com esse fundamento último continuou sendo a de cunho simbólico:

Conforme Lonergan expõe, os seres humanos são por natureza voltados para o mistério transcendente e, portanto, a existência humana equilibrada, completa e feliz sempre exigirá enunciações simbólicas convincentes do drama humano, que incorporem o fato do significado transcendente. (*Ibidem*, p. 50)

Uma vez que o fundamento transcende qualquer explicação racional que possa dar uma dimensão exata de si para o homem, essa manifestação deve se dar através de um conjunto de símbolos que dê conta de unir as divergências e os paradoxos em uma expressão da realidade última. Com isso, a arte não deixa de ser a via pela qual o diálogo se dará. Motivo pelo qual, no mundo católico medieval, a opção pela mensagem visual e sonora se sobressaía em uma sociedade ainda iletrada. A via artística, simbólica mesma, era a única capaz de dar conta de fazer chegar a todo o povo a verdade desse fundamento último. E de uma certa forma, a seu modo, unia o mundo medieval ao antigo, quando fazia essas opções:

---

<sup>3</sup> “O termo teosofia deve ser entendido em sentido mais lato do que o da sua etimologia (conhecimento ou sabedoria de Deus)” (CENTENO et al., 2010, p. 848).

O reconhecimento desse fato aparece no que Voegelin chama de “tato psicológico” exibido pela Igreja Católica ao fornecer “versões cristãs de lugares sagrados, imagens operadoras de milagres, e rituais, e... uma multidão de santos para substituir os deuses.” (HUGHES, 2019, p. 196-197)

Portanto, a crise que se instaura no mundo moderno está relacionada com o esvaziamento das qualidades, iniciado pela visão *bifurcacionista* de Descartes, que tinha como foco o mundo das quantidades matematizadas, nos dizeres de Smith (2019). Ao ser inserido neste dualismo, o homem moderno se vê “dependurado na sua corda”, que outrora o ligava no seu fundamento, debatendo-se para não cair no seu próprio abismo, parafraseando aqui a expressão de Nietzsche. O imanente já não toca o transcendente, e apenas fala de si.

O papel da arte em uma civilização secularizada, desgastada pelo império da quantidade, isto é, pela visão reducionista da realidade circundante, é um dos seus grandes dilemas. Como a arte se comporta dentro de um olhar esvaziado de conteúdo transcendente, ou que nega esse conteúdo na medida em que afirma apenas a vida material, retirando de toda a sua perspectiva uma dimensão metafísica que a ordene? A arte, antes da secularização da civilização ocidental, estava intimamente ligada à religião, ou melhor dizendo, era o meio pelo qual a ligação com o transcendente se dava. Após a ruptura do imanente com o mundo do espírito, ela ainda carrega em si uma potência própria que redime o homem que não se vê mais unido em uma ordem cosmológica, como se dava até o estertor da Idade Média:

A arte ergue a cabeça quando as religiões perdem terreno. Ela acolhe muitos sentimentos e estados de espírito gerados pela religião, toma-os ao peito e com isso torna-se mais profunda, mais plena de alma, de modo que chega a transmitir elevação e entusiasmo, algo que antes não podia fazer. (NIETZSCHE, 2005, p. 109)

E isso acontece porque: “A obra de arte possui, não menos que as demais formas do espírito, esta missão esclarecedora, pode-se dizer que *luciferina*” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 92). Isto quer dizer que ela lida com o reino das qualidades, o qual foi relegado a segundo plano pela cosmovisão moderna, que está profundamente impregnada pela visão cientificista da realidade, que explica os fenômenos pelo seu aspecto quantitativo, respaldado pela linguagem matemática. Mas o que liga o homem ao seu significado inexprimível tem uma correspondência com o artista, que “(...) através de seus ritmos, de suas harmonias de cor e de linha, de suas percepções e sentimentos descobrimos nele um forte poder de reflexão, de meditação” (*Ibidem*, p. 93). E o poema é, nas palavras de Paz (1982, p. 32): “(...) via de

acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador.”

Por sua vez, o caminho da transcendência, que se dá pela metafísica, foi sendo construído através de uma distinção básica entre o ser e o não-ser, como afirma Paz (1982). Essa distinção provocou na mentalidade ocidental um princípio de contradição: “Negação e afirmação, isto e aquilo, pedras e plumas, se dão simultaneamente e em função complementar de seu oposto” (PAZ, 1982, p. 123). Com isso, a reconciliação desses opostos, nos dizeres de Paz, se dá através da poesia que “(...) não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como sua identidade final” (*Ibidem*, p.123). E esse equilíbrio também pode se dar entre o imanente e o transcendente. Mas não em um sentido de se voltar a uma sociedade que valoriza unicamente o transcendente, que também é uma forma de alienação. Tampouco valorizar apenas os aspectos materiais da vida, como se deu na sociedade ocidental, que caiu em uma secularização radical. A poesia consiste em não negar as implicações do transcendente, mesmo que este esteja esvaziado de significado último, e uni-lo, ou melhor, complementá-lo com o matiz mais acentuado no imanente. Isso caracterizaria o homem moderno e o redimiria frente a seu passado. É olhar o finito, o que acaba, o que não dura, sob um aspecto que esteja profundamente ligado à via artística. Isso não produzirá respostas acabadas para as demandas internas do homem moderno, como ocorre em algumas tradições religiosas, mas lhe servirá como via de expressão dessa inquietude. Desse modo, o sensível, aquilo que foi descartado como ilusório por muitos pensadores modernos, é o meio pelo qual o humano pode ir ascendendo às escalas superiores de entendimento:

É porque vimos e sentimos margaridas e rosas que podemos delas abstrair a ideia de flor. É porque experimentamos a bondade do leite da mãe que podemos conceber o Bom Deus. Sem esse apoio terrestre, nossas almas ficam sem ímpeto para o céu. (HADJADJ, 2015, p. 355)

Percebe-se que o conhecimento é uma maneira de estar no mundo, bem como um modo de expressar essa presença, que não se reduz, ou não pode ser reduzida a simples cifras. Nesse sentido, o poeta é aquele que se coloca por sobre as vicissitudes da vida atual; não as negando, mas sim as utilizando como matéria de seu fazer poético; lançando pontes para o passado mais claro possível, capaz de orientar o tempo presente no qual ele se encontra: “Na medida em que também querem aliviar a vida dos homens, os poetas desviam o olhar do árduo presente ou, com uma luz que fazem irradiar do passado, proporcionam novas cores ao presente” (NIETZSCHE, 2005, p. 108).

Considerando que a modernidade, tal como afirma Voegelin (2016), significa o fim da história cristã e o início de um tempo com foco no imanente, e, nessa mesma linha, como afirma Webb (2012, p. 27), “No período moderno, por sua vez, seja qual for o sentido de sagrado que ainda sobrevive, o polo da imanência parece relativamente mais forte”, o que cabe ao artista é, com os pés calcados na sua realidade, sem negar o espírito que domina seu tempo, buscar aquilo que Hughes (2019) chama de “equilíbrio de consciência”:

O “equilíbrio de consciência” consiste em não deixar a descoberta do significado transcendente levar alguém seja a (1) degradar a realidade imanente à luz do ser mais perfeito da transcendência ou (2) negar o fato ou as implicações da transcendência. (HUGHES, 2019, p. 160)

Poder-se-ia acrescentar que o equilíbrio de consciência traz em si a ideia de que o mundo imanente tem uma potência que se abre para seu fundamento, e que essa abertura se dá por vias artísticas, visto que sua expressão simbólica é a única capaz de acomodar o contrário, o estrangeiro e o suspeito.

#### **1.4 Portugal, Pessoa e o Modernismo português**

Diante da constatação de que o homem europeu das primeiras décadas do século XX é um herdeiro de um estado de ser oriundo de um emaranhado de sentimentos, vindo daquele primeiro movimento que rompeu com a cristandade da Idade Média, Portugal vive, por sua vez, naquelas primeiras décadas do século passado, assim como grande parte da Europa, uma efervescência cultural e política que segue nesse esteio de rompimento e novidade (SILVESTRE, 2010).

Rompimento e novidade na cultura, pois a Europa estava sob um clima de inovação na arte, com o findar da escola simbolista e o surgimento das chamadas escolas de vanguarda, que refletiam as agitações social e econômica, devido à consolidação dos estados modernos e à sua industrialização crescente, tendo a Alemanha e a Itália como exemplos mais recentes para a época, além da agitação nacionalista e as ações de cunho anarquista e comunista. Já na política, de 1880, com o *Ultimatum* inglês (querela entre Inglaterra e Portugal a respeito dos territórios africanos), até o início da ditadura salazarista, no ano de 1933, Portugal é palco de profundas agitações, que vão desde revoltas, greves e regicídio (Carlos I, rei de Portugal, é morto, junto com o filho Luís Filipe, em 1908), até o assassinato de Sidónio Pais (4º presidente da República e líder do golpe militar de 1917) e a proclamação da Monarquia do

Norte, movimento contrarrevolucionário que visava à volta do regime monárquico em Portugal. Não se pode esquecer de que a Europa passa também por conflagrações, como a Primeira Grande Guerra e a Revolução Russa, que alteram sua estrutura tradicional de poder (SARAIVA, 2010).

É no meio dessa turbulência socioeconômica que surge o poeta Fernando António Nogueira Pessoa (1888 – 1935), nascido em Lisboa. Pessoa construiu uma vasta obra literária, a qual ele mesmo subscreve, bem como uma farta coleção de personagens heteronímicas que se manifestaram tanto através de obras artísticas (pela prosa e pela poesia) quanto de correspondências. De acordo com Martins (2017, p. 39), a manifestação pública de Pessoa “(...) dá-se em abril de 1912 na revista *A Águia*, com o artigo ‘A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada’”. Nele, há a seguinte passagem, que vale ser transcrita:

Ousemos concluir isto, onde o raciocínio excede o sonho: que a atual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha (PESSOA *apud* MARTINS, 2017, p. 39).

Fernando Pessoa se filia a esse movimento que posteriormente se convencionou chamar de Modernismo. Por outro lado, o início dele não é um ponto pacífico entre os estudiosos. Assim surge o problema que envolve a gênese do que se entende como modernismo português, o qual é trazido à discussão por Martins (2017). De início, “(...) são reconhecidos o papel central da revista *Orpheu* nessa definição” (MARTINS, 2017, p. 15). Essa revista, de 1915, publicada em Lisboa, tem a finalidade de tornar Portugal mais Europa: “Pessoa diz, numa carta a Côrtes-Rodrigues, ser urgente dar publicidade a uma série de ideias, para que ‘possam agir sobre o psiquismo nacional’” (SILVA, 2010, p. 566). Além de *Orpheu*, Martins (2017) cita o Simbolismo de 1890 a 1940 e a revista *Presença*, que surgiu em Coimbra, no ano de 1927, cuja função era reunir temas presentes nas artes da época, e também a revista *A Águia*, de 1910, surgida no Porto, que congregou os artistas responsáveis pela Renascença Portuguesa<sup>4</sup>. Por fim, “(...) o termo Modernismo, designando uma poética nova, já está presente no vocabulário culto português quando da publicação da *Contemporânea* em 1922” (MARTINS, 2017, p. 16- 7), outra revista surgida entre as citadas acima, cuja meta é reunir o que há de belo na produção artística de Portugal. Além disso, e

---

<sup>4</sup> “A Renascença Portuguesa surgiu no ano de 1912 como sociedade cultural, depois de duas reuniões preparatórias, a primeira em Coimbra (27-8-1911) e a segunda em Lisboa (17 de Setembro).” (FRANCO, 2010, p. 722)

dentro de uma influência simbolista de cunho francesa, tem-se a publicação do poema “Pauis”, de Fernando Pessoa, na revista *A Renascença*, em Lisboa, no ano de 1914, cujo resultado foi a inauguração de um movimento artístico denominado de *Paulismo*. Tal movimento tinha como marca característica a união do neossimbolismo com as escolas de vanguarda (COSTA, 2010). Com isso, tem-se que o marco inicial do movimento moderno português é a reunião dessas manifestações artísticas, cujo vigor deu-se, com mais intensidade, nas três primeiras décadas do século XX.

Mas o que vem a ser o Modernismo, escola artística que dá seus primeiros ares no findar do século XIX e se pronuncia com mais firmeza na primeira metade do século XX?

É difícil definir o conceito de Modernismo, dado que os traços de sentido entre si se contradizem. Assim, ele é, ao mesmo tempo, caótico e coerente; irracionalista e racionalista; fluido e estático; fragmentário e organizado; aleatório e rigoroso; anárquico e hierárquico. (MARTINS, 2017, p. 18)

Pode-se afirmar, nesse sentido, que nele o traço característico é não se reduzir a nenhum traço característico, pois ora seus artistas se aproximam das correntes de vanguarda, como o futurismo e o cubismo, e ora, das correntes mais tradicionais, expressas através das formas literárias estáveis, como o da ode, por exemplo. Como afirma Pessoa, em texto de 1915, ao discorrer sobre os artistas de *Orpheu*, denominados de *modernistas*:

Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma coletiva. As designações coletivas só pertencem aos sindicatos, aos agrupamentos com uma ideia só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregário (...). (PESSOA *apud* MARTINS, 2017, p. 21 – 22)

O modernismo, com isso, tem como ponto fundamental a inovação, o espírito livre para a experimentação, seja através de uma intensificação da subjetividade humana, seja através de uma vinculação a uma tradição de sabedoria consagrada. Na verdade, a contribuição do modernismo é a própria contestação do que se entende como escola literária. Nesse sentido, os artistas se encontram em um cenário cultural mais livre para a produção artística e para buscarem referenciais afastados das influências daquele tempo. Assim, o próprio conceito de homem moderno passa a ser analisado com profundidade.

### 1.5 Ricardo Reis e a busca de equilíbrio

Foi nesse ambiente de liberdade artística e multifacetado, que é próprio do Modernismo, que Fernando Pessoa compôs seus vários caracteres literários, que transitam desde o culto das sensações, como é o caso do heterônimo Alberto Caeiro, até o das emoções, que se expressa no heterônimo Álvaro de Campos. Ricardo Reis, objeto de estudo deste trabalho, é considerado o heterônimo de aspecto clássico, mais ligado a uma feição racionalista (MARTINS, 2017). Nas palavras do próprio Pessoa, Reis é considerado como uma “(...) reação aos excessos, especialmente de realização, da arte moderna” (PESSOA *apud* SILVA, 2010, p. 719). Quanto ao surgimento desse heterônimo: “Pessoa afirma (...) que o Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da sua alma no dia 28-1-1914, pelas 11 horas da noite” (SILVA, 2010, p. 719). De acordo com Martins (2017, p. 117), a biografia de Ricardo Reis, elaborada por seu criador, é: “(...) nascido em 1887 no Porto, educado num colégio de jesuítas, latinista por educação alheia e semi-helenista por educação própria, é médico de profissão, vivendo no Brasil desde 1919, para onde ‘se expatriou espontaneamente por ser monárquico’”. Pode-se afirmar que Reis é a expressão greco-latina de Pessoa, sua face de um novo paganismo, fechando uma tríade que vai da sensação, encontrada em Alberto Caeiro, passando pela emoção desmedida de Álvaro de Campos até a razão, exposta em Ricardo Reis (*Ibidem*, 2017). De alguma forma, Reis se aproxima de Pessoa, pois este teve uma sólida formação clássica, além de ser um cultor do poeta latino Horácio (65 a. C. – 8 a. C.), assim como o próprio Ricardo Reis, como atesta Rodrigues (2010).

Mas não se pode esquecer de que Ricardo Reis é tratado por Fernando Pessoa como um heterônimo, assim, não há que se falar em confundir aquele com este. Reis é, portanto, uma outra personalidade, que não se atrela necessariamente a seu criador (LOPES, 2018). No que concerne à herança latina de Reis: “A relação poética mais forte de Ricardo Reis é com Horácio, num regime de paródia que vai até ao uso dos nomes das suas interlocutoras femininas: Lídia, Cloé, Neera” (MARTINS, 2017, p. 119). No entanto, essa proximidade se apresenta mais no aspecto formal do poema do que no seu conteúdo:

As odes do poeta moderno não são traduções do antigo, nem exercícios de estilo. Os campos de problemas de um e de outro são incomparáveis. As formas clássicas servem a Ricardo Reis – ou a Pessoa através de Ricardo Reis – para dizer a impossibilidade de regresso dos deuses, mas, ao mesmo tempo, **para cantar a beleza da sua imagem.** (*Ibidem*, p. 119 – grifo nosso)

Na visão de Rodrigues (2010), a união de Ricardo Reis a Horácio também se dá sob um ponto de vista de postura ante a vida, que faz com que aquele se declare mais sincrético, dentro de uma cosmovisão neopagã, na qual os deuses se colocam à distância, não por serem diferenciados da vida natural, mas mais por não estarem psicologicamente enquadrados na cosmovisão moderna na qual Reis se encontra. Pode-se afirmar, com isso, que Ricardo Reis é aquele que tenta organizar metafisicamente o imaginário do homem europeu do seu tempo, na medida em que nega a experiência cristã de transcendência radical (mundo espiritual), assim como grande parte da nascente intelectualidade europeia. Isto é, o Deus cristão já não é capaz, na visão de Reis, de transmitir sua mensagem de afirmação da vida, pois a nega a fim de afirmar a outra – a de além-túmulo. Esse dualismo é combatido na arte do poeta, usando o arsenal da tradição clássica.

Assim, chega-se ao conteúdo da mensagem de Reis, que, em carta a Alberto Caeiro – denominado de Mestre pelo autor da missiva –, traça seu plano e expõe suas impressões pessoais de um projeto artístico que tem uma dimensão civilizadora: “Uma renascença clássica queria dizer, para nós, uma continuação da tradição grega” (PESSOA, 2018, p. 257). Mas esse projeto não visava a repetir apenas aquele espírito: “E uma continuação da tradição grega queria dizer um alargamento e renovação da própria tradição grega, feito dentro dos princípios eternos do espírito que presidiu ao helenismo” (*Ibidem*, p. 257). Como dito acima, tal projeto artístico visava também a “(...) dar a essa renascença uma base metafísica” (*Ibidem*, p. 257). Ocorre que, segundo Reis, nessa mesma carta, havia o resíduo cristão que não possibilitou uma condução do espírito grego e romano para o homem ocidental moderno:

Sabíamos de sobra o quanto houve de estéril em querer erguer uma arte clássica sem primeiro varrer de cima dos nossos sentimentos todo o lixo com que o cristianismo os cobriu. Os Corneilles e os Racines nunca nos enganaram. Não confundimos nunca a secura da alma com a calma posse de nós-próprios, nem a incapacidade de sentir com a disciplina poderosa e espontânea dos próprios sentimentos. Por instinto vós, e eu pela minha educação, sobreposta a esse instinto também, fizemos esse erro de acreditarmos que haveria clássicos e gregos aqui da Grécia ou talvez de Roma. (*Ibidem*, p. 258)

Destarte, Reis quer deixar claro que a ordem de prioridade, para ele, deve ser invertida, o que quer dizer, reduzir à dimensão de uma metafísica não diferenciada, ou materialista, o Deus cristão – Jesus –, fazendo com que a visão do homem europeu se centre do ponto de vista de um esvaziamento da transcendência, de modo que o contato com aquele espírito helênico, que para Reis ficara apagado pela cosmovisão cristã, passe a presidir o novo homem que se formará em Portugal: “O Neopaganismo, pelo seu lado, promove o ‘regresso

dos deuses' antigos. Os deuses pagãos são uma ocupação múltipla do espaço sagrado. É como se a realidade psíquica tal como é descrita por Ricardo Reis fosse metaforizada pela mitologia” (MARTINS, 2017, p. 121-122). E nas palavras do próprio Reis, ainda para o Mestre:

Nesta suja e estéril república longínqua tudo é de jeito a cada vez mais, por uma reacção, me dar paganismo. Os meus pensamentos vão todos para essa paisagem lúcida e calma de Portugal, tão naturalmente predestinada a produzir os homens que tomarão das mãos longínquas dos gregos o facho do sentimento pagão (Naturalista). (PESSOA, 2018, p. 258)

Ocorre que esse “facho” que Reis espera que seja passado dos gregos antigos para o moderno homem português deverá se manter aceso ante quase dois milênios de tradição cristã, que, herdeira de uma visão de transcendência radical intuída na cultura hebraica, provocou no homem ocidental uma outra maneira de enxergar a realidade e a si mesmo. Assim, caberá ao poeta esvaziar o alcance da transcendência, reduzindo-a aos aspectos imanentes da vida, mantendo as formas do que se convencionou chamar de belo, dentro da tradição greco-latina, como meio de redimir a existência ante as vicissitudes da modernidade.

## **1.6 O problema da transcendência e a redenção pela arte em três poemas de Ricardo Reis**

Diante do exposto, é válido dizer que a poesia de Ricardo Reis abordará a questão do esvaziamento do sentido transcendente na cultura, propondo uma redução do alcance do olhar do homem, com vistas a um aprofundamento da experiência sensível; e proporá, como substituto da religião cristã, o cultivo da arte, como modelo estável do que vem a ser o belo, o qual transita em formas fugazes na existência material. Isso pode ser verificado nos poemas que escolhemos para ilustrar a hipótese levantada: o primeiro tem como ponto central a afirmação da presença material como um mistério profundo da ordem do ser; o segundo, por sua vez, traz como tema central o cultivo da beleza no mundo que passa; o terceiro propõe uma base metafísica do belo, isto é, a busca da perenidade como fundamento da fugacidade. Em todos os três poemas se faz presente o esvaziamento do sentido transcendente radical, como uma espécie de tema constante na poesia de Ricardo Reis.

No poema “Para os deuses as cousas são mais cousas”<sup>5</sup>, há um chamado do eu lírico para que todo aquele que olha para o mundo natural veja a materialidade em uma dimensão de

<sup>5</sup> Tendo em vista que os poemas a serem analisados não possuem título, o primeiro verso de cada um será usado como forma de identificá-lo.

mistério. É uma mensagem que afasta o caráter quantificador das coisas, tão comum no homem moderno, como ficou apontado por Smith (2014), e alça a natureza nas categorias da qualidade, mesmo com uma dimensão reduzida ante a transcendência radical:

Para os deuses as cousas são mais cousas.  
 Não mais longe eles vêm, mas mais claro  
 Na certa Natureza  
 E a contornada vida...

Não no vago que mal vêm (...)  
 Orla misteriosamente os seres,  
 Mas nos detalhes claros  
 (...) estão seus olhos.

A Natureza é só uma superfície.  
 Na sua superfície ela é profunda  
 E tudo contém muito  
 Se os olhos bem olharem.

Aprende pois, tu, das cristãs angústias,  
 O traidor à múltiplice presença  
 Dos deuses, a não teres  
 Véus nos olhos nem na alma.  
 (PESSOA, 2018, p. 197)

Na primeira estrofe, o eu lírico inicia o poema com uma afirmação de que as coisas, para os deuses, têm uma significação mais profunda, não por eles enxergarem mais longe, mas por enxergarem mais de perto, naquilo que se chama de “Natureza certa”, que se apresenta através da materialidade. Há, de início, um desvio de foco em relação à transcendência radical. Trata-se de um começo que se afirma no esvaziamento do alcance da visão do eu lírico. Assim está disposto no segundo verso da primeira estrofe: “(...) Não mais longe eles vêm, mas mais claro (...)” Isto é, não se busca alcançar a transcendência estrita, mas sim reduzir o fundamento da vida ao alcance do olhar: “(...) Mas nos detalhes claros/(...) estão seus olhos(...)” Esvaziar aqui significa fazer surgir novamente uma transcendência não diferenciada, que se encontra em relação direta com as divindades representadas pelas forças naturais. Assim, os deuses, senhores da terra, com esse tipo de representação, estão, como afirma a poesia de Reis, nos detalhes claros e, por conseguinte, ali também estão os seres, isto é, a essência humana que se apoia nesses modelos divinos. Isso quer dizer que o homem encontra a sua essência na terra, não no além. O que os olhos não veem, não é passível de ser conhecido, não há presença humana, tampouco caminho para a dimensão profunda que se apresenta na camada mais externa da existência. É isso o que se expressa na segunda estrofe, que dá o sentido para as outras duas que encerram o poema.

Na terceira estrofe o eu lírico afirma essa profundidade da natureza – escrita em letra maiúscula, denotando sua dimensão sacra. Enxergar como os deuses é, na poesia de Reis, aprender a ver. Isto é, aprender a ver o mais imediato possível, que se abre em um mistério - ver o que se apresenta na “superficialidade”. Todavia esse contato com o mundo imediato não se dá sem uma mediação, e essa mediação acontece através dos deuses, que se encontram dentro de uma tradição milenar. Como afirma Hughes (2019, p. 170), ao analisar a poética de Ezra Pound<sup>6</sup>, escritor estadunidense (1885-1972), em *Os Cantos*: “(...) qualquer coisa excelente na realização presente deve se fundar na diligente recuperação do melhor do passado”. Vê-se que o poema busca resgatar um sentido sacro da ordem natural o qual foi perdido no homem moderno. A natureza deixa de ser algo a ser conquistado e passa a ser algo a ser conhecido, e conhecida, fica aberto o conhecimento do humano, na medida em que o homem se espelha na Natureza, posto que ele se encontra na matéria, e nela mesma ele perfaz o caminho para seu fundamento. Por sua vez, as manifestações divinas no mundo natural possibilitam que o homem moderno se posicione no intermediário (*Ibidem*, 2019).

Por fim, o poema se encerra com uma exortação, que tem como mensagem principal o despir o olhar cristão para a realidade; olhar esse que, na visão do eu lírico, trai a presença humana na realidade material, por apor o véu do além na vida presente. Esse poema é, nessa medida, um exercício de inversão da ordem de prioridades do poeta – o imanente é que dá a tônica da ordem do real, e não mais a transcendência radical, tratada como uma “angústia”; bem como é um exercício de equilíbrio entre o fundamento da existência e a materialidade. Com isso, não se trata apenas de afirmar a transcendência na imanência, há um esvaziamento do alcance da transcendência, a qual se aprofunda na medida em que diminui sua zona de ocupação.

O segundo poema de Ricardo Reis selecionado: “Segue o teu destino”, além de manifestar esse esvaziamento do sentido transcendente, tenta recuperar o fundamento da vida no exercício da beleza; ou melhor, no cultivo do belo. Isso pode se dar na ordenação da vida com a dinâmica natural, bem como, no exercício da arte:

---

6 “Foi um dos primeiros, principais e mais extremos defensores da utilização de *personae*, a expressão que escolheu para o seu conceito de máscaras poéticas. Para Pound, a *persona* literária é uma espécie de autor fictício, que não deve confundir-se com o poeta, com o qual apenas em parte se identifica. (...) Mas, como afirma Casais Monteiro, as *personae* de Pound estão mais próximas dos heterónimos pessoanos neste sentido: o conceito de Pessoa é exatamente o mesmo, só que levado às últimas consequências.” (CASTRO, 2010, 677-678)

Segue o teu destino,  
 Rega as tuas plantas,  
 Ama as tuas rosas.  
 O resto é a sombra  
 De árvores alheias.

A realidade  
 Sempre é mais ou menos  
 Do que nós queremos.  
 Só nós somos sempre  
 Iguais a nós-próprios.

Suave é viver só.  
 Grande e nobre é sempre  
 Viver simplesmente.  
 Deixa a dor nas aras  
 Como ex-voto aos deuses.

Vê de longe a vida.  
 Nunca a interrogues.  
 Ela nada pode  
 Dizer-te. A resposta  
 Está além dos Deuses.

Mas serenamente  
 Imita o Olimpo  
 No teu coração.  
 Os deuses são deuses  
 Porque não se pensam.  
 (PESSOA, 2018, p. 118)

O exercício da serenidade, a paciência do olhar, a vida solitária, longe das querelas cotidianas, a aceitação do destino (*amor fati*), o cultivo da beleza, a ausência de inquietação religiosa e a busca por equilíbrio se manifestam com mais clareza nesse poema. Além disso, o eu lírico expõe que a busca por fundamento, por *ultimidade* radical, nos dizeres de Hughes (2019), está prejudicada pelo exercício do próprio pensamento, que pode armar teias conceituais nas quais o homem ficará aprisionado. Isso quer dizer que o conhecimento se dá pelo estar no mundo, não pela fuga dele através da trama conceitual. O que se busca, portanto, no poema, é o ater-se no momento presente, esvaziar o intelecto de todo conceito que não tenha os pés na realidade imanente, e focar-se nesta mesma realidade, com vistas ao seu embelezamento, que, por sua vez, transformará também a vida do artista, cuja função é redimir a existência precária do aqui e do agora.

A existência no imanente convoca o homem a sentir como sua a vida que se lhe apresenta por completo na natureza. Não é à toa a utilização dos pronomes possessivos “teu” e “tua” logo nos primeiros versos. Por outro lado, a negação de uma parte da herança

ocidental, que se apresenta através do mundo da transcendência radical cristã – quando se refere “às sombras de árvores alheias”, isto é, ao conforto da metafísica cristã, na visão do eu lírico – é um exercício que se faz necessário, na medida em que o pensamento tem a capacidade de aprisionar o homem e retirá-lo do seu contato com a materialidade mais imediata. Essa conclusão vai na mesma linha do que Hughes aduz a respeito da obra de Ezra Pound, que tem muita semelhança com a cosmovisão ricardiana (CASTRO, 2010):

Ele está convencido de que, se não podemos apreender, de um jeito ou de outro, o divino na qualidade de fundamento formativo e transformativo do mundo natural que vivenciamos por nós mesmos, então na verdade não estamos apreendendo a natureza como ela realmente é. (HUGHES, 2019, p. 166-167)

Assim, depois de uma exortação a que o outro tome posse de sua própria vida, através do exercício construtivo da beleza, além de exortá-lo a não indagar a vida mesma pelo seu fundamento, encerra com uma alusão ao Olimpo, local da ordem do transcendente não diferenciado no mundo grego, mundo esse que servirá de mediação, como no primeiro poema, entre a realidade e a experiência do artista (HUGHES, 2019).

No terceiro e último poema selecionado, “Não como ante donzela ou mulher viva”, o eu lírico alça a beleza à categoria de um deus, dando a ela uma dimensão de eternidade e de *ultimidade* ante as mudanças da vida material. Nele fica evidente que aquilo que pode substituir a transcendência diferenciada é a imagem intocada da beleza artística:

Não como ante donzela ou mulher viva  
Com calor na beleza humana delas  
Devemos dar os olhos  
À beleza imortal.

Eternamente longe ela se mostra  
E calma e para os calmos adorarem  
Não de outro modo é ela  
Imortal como os deuses.

Que nunca a alegria transitória  
Nem a paixão que busca — porque exige  
Devemos olhar de néscios  
Olhos para a beleza.

Como quem vê um Deus e nunca ousa  
Amá-lo mais que como a um Deus se ama  
Diante da beleza  
Façamo-nos sóbrios.

Para outra cousa não a dão os deuses  
 À nossa febre humana e vil da vida,  
 Por isso a contemplemos  
 Num claro esquecimento.

E de tudo tiremos a beleza  
 Como a presença ativa e encoberta  
 Dos deuses, e o sentido  
 Calmo e imortal da vida...  
 (PESSOA, 2018, p. 68)

Em um primeiro momento, parece haver uma contradição entre aquele Ricardo Reis que pede o gozo da vida nas suas efemeridades – o cultivo das rosas, das plantas – para esse que se apresenta com os olhos mais voltados para o eterno. Em todo o poema permeia um platonismo, que tem por característica o afastamento do que se manifesta no transitório e a utilização de modelos perenes para guiar a vida.

Mesmo que a beleza se apresente na vida material através do que morre, do que fenece, ela tem uma dimensão de eternidade que se revela nessa mesma vida material. É como se fosse o aspecto do eterno que se manifestasse no temporal. A eternidade, com isso, só pode ser experimentada, no tempo, através da beleza, via de acesso ao sempiterno mundo dos deuses, o qual dá sentido a esse mundo dos homens.

Por ser eterna, a beleza não deve buscar seu fundamento nas paixões humanas, pois estas são transitórias, mas na serenidade da contemplação das formas eternas. Daí se conclui que a beleza possui uma função redentora ante o mundo moderno, esvaziado de sentido último, e ela se dá através da arte. O máximo que Reis admite de transcendência, além dos deuses, é a forma eterna do belo, que pode se manifestar no intermediário da existência humana. Ele não está disposto a aceitar as implicações da transcendência radical, pois, assim como se deu em Pound:

(...) “o além divino” de Moisés e Jesus, que se entende haver condenado os outros deuses e outras revelações à falsidade e à irrelevância, é inaceitável para Pound, que julga que a sua adoração comprometeu as nossas habilidades de perceber o divino na natureza e de procurar e confiar em nossas experiências de êxtase. (HUGHES, 2019, p. 174)

No poema, há um equilíbrio na contemplação da beleza, visto que não é a paixão carnal, desmedida e efêmera que pode dar o andamento seguro à vida a fim de apontar seu sentido. Encontra-se, portanto, a razão presidindo à emoção, ao dar uma forma estável a esta. Nesse sentido, Ricardo Reis não é um adepto do hedonismo (culto dos prazeres carnis),

todavia não os condena de forma desarrazoada. Ele busca, a todo o momento, o equilíbrio típico do antigo homem grego, aceitando a dimensão da transcendência, desde que não desvinculada da vida material.

Sendo assim, a redenção pela arte – isto é, a superação, através da busca do belo, da dor da finitude, ao cantá-la como matéria e tema de canto – perpassa o poema analisado, bem como grande parte das obras de autoria de Ricardo Reis. A utilização da forma poética para dar expressão à inevitabilidade da dor da condição humana, que consiste em não permanecer, em fenecer, é a via de acesso de Reis ao núcleo do problema humano, que consiste em estar na imanência, mas desejar algo que não se apoia na materialidade.

## **Conclusão**

A redução do sentido transcendente é uma das tônicas do homem moderno, que surge como um ser desintegrado de um cosmos, no declínio da Idade Média e no surgimento do Renascimento europeu. A partir daí, com a superestimação das ciências matemáticas, o homem foi pouco a pouco se afastando do mundo material e criando uma rede de conceitos que o aprisionasse na sua própria mente. Com essa opacidade, nos dizeres de Voegelin (2016), e com a cisão entre mente e corpo, provocada por Descartes (SMITH, 2019), a transcendência ocidental, representada pelo cristianismo, foi enxergada como uma ficção para fins sociais, sendo instrumentalizada pela burguesia como meio de controle social.

Ricardo Reis é herdeiro dessa maneira de enxergar a religiosidade cristã, ao entender que ela aliena o homem moderno na medida em que afirma uma vida no além, em detrimento do aqui e do agora. Todavia ele entende que o homem necessita de um fundamento metafísico que ordene a vida material. Para isso Reis lança mão da tradição greco-latina para formar o imaginário do novo homem português. Mas não basta apenas recorrer a essa tradição, Reis entende que, além disso, é necessário reduzir a metafísica cristã à dimensão não diferenciada (HUGHES, 2019). Isto é, a divindade cristã deve aparecer como mais uma manifestação terrena. Com isso Reis entende que a transcendência radical pode vir a ser apagada do imaginário português.

A não aceitação das implicações da transcendência radical é um problema no poeta, visto que, na história do pensamento, não se volta a um estado primitivo sem as implicações do estado atual. Por outro lado, Ricardo Reis representa; mesmo com seu esvaziamento do sentido transcendente, que significa redução do alcance do fundamento necessário; uma abertura ao mistério da existência humana. Ele não está diretamente vinculado, na sua arte, à

opacidade do espírito científico ocidental, que vê o mundo natural pela ótica das cifras. E propõe para o homem moderno o cultivo da beleza através da arte, a qual traz em si mesma uma potência redentora face à estagnação valorativa da modernidade.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADLER, Mortimer J. **Como Ler Livros**. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

CASTRO, Mariana de. “Ezra Pound”. *In*: MARTINS, Fernando C. (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 677-678.

CENTENO, Yvette. “Teosofia”. *In*: MARTINS, Fernando C. (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 848-849.

COSTA, Paula Cristina. “Paulismo”. *In*: MARTINS, Fernando C. (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 609-612.

DAWSON, Christopher. **Os deuses da revolução**. 1ª ed. São Paulo: É Realizações Editora, 2018.

FRANCO, António Cândido. “Renascença Portuguesa”. *In*: MARTINS, Fernando C. (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 722-725.

GASSET, José Ortega Y. **Meditações do Quixote**. São Paulo: VIDE Editorial, 2018.

HADJADJ, Fabrice. **O Paraíso à Porta: ensaio sobre uma alegria que desconcerta**. É Realizações Editora, 2015.

HUGHES, Glenn. **Transcendência e História: a busca por ultimidade das sociedades antigas à pos-modernidade**. Paraná: Livraria Danúbio Editora, 2019.

JOHNSON, Paul. **Os intelectuais**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990.

LOPES, Teresa Rita. *In*: PESSOA, Fernando. **Vida e obras de Ricardo Reis**. 1. ed. São Paulo: Global, 2018. (Edição de Teresa Rita Lopes).

MARTINS, Fernando Cabral. **Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PESSOA, Fernando. *In*: LOPES, Teresa Rita. **Vida e obras de Ricardo Reis**. 1. ed. São Paulo: Global, 2018. (Edição de Teresa Rita Lopes).

RODRIGUES, Manuel. “Horácio”. *In*: MARTINS, Fernando C. (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 336-339.

SANTOS, Mário F. dos. **Filosofia e Cosmovisão**. São Paulo: É Realizações Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **Tratado de Simbólica**. São Paulo: É Realizações Editora, 2007.

SARAIVA, Arnaldo. “Portugal/Brasil”. *In*: MARTINS, Fernando C. (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 673-677.

SILVA, Manuela Parreira da. “Orpheu”. *In*: MARTINS, Fernando C. (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 564-568.

\_\_\_\_\_. “Ricardo Reis”. *In*: MARTINS, Fernando C. (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 718-721.

SILVESTRE, Osvaldo. “Modernismo”. *In*: MARTINS, Fernando C. (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 472-476.

SMITH, Wolfgang. **Cosmos e Transcendência: rompendo a barreira da crença científicista**. São Paulo: VIDE Editorial, 2019.

\_\_\_\_\_. **A Sabedoria da Antiga Cosmologia**. São Paulo: VIDE Editorial, 2017.

\_\_\_\_\_. **Ciência e Mito**. São Paulo: VIDE Editorial, 2014.

VOEGELIN, Eric. **Religião e a ascensão da modernidade: história das ideias políticas, volume V**. 1ª ed. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. **Hitler e os alemães**. São Paulo: É Realizações Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ordem e História: Em busca da ordem, vol. V**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

WEBB, Eugene. **A Pomba Escura: o Sagrado e o Secular na Literatura Moderna**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.