

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

UM MESTRE NADA INGÊNUO:
REALISMO E SÁTIRA EM ALBERTO CAEIRO

Gabriel de Amorim Leite

Brasília
2024

Gabriel de Amorim Leite

UM MESTRE NADA INGÊNUO:
REALISMO E SÁTIRA EM ALBERTO CAEIRO

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília
2024

Lm Leite, Gabriel de Amorim
 Um mestre nada ingênuo: realismo e sátira em Alberto
 Caeiro / Gabriel de Amorim Leite; orientador Ana Laura dos
 Reis Corrêa. -- Brasília, 2024.
 93 p.

 Dissertação(Mestrado em Literatura) -- Universidade de
 Brasília, 2024.

 1. Realismo. 2. Sátira. 3. Fernando Pessoa. 4. György
 Lukács. 5. Alberto Caeiro. I. Corrêa, Ana Laura dos Reis,
 orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maurício e Heloísa, que deram todas as condições materiais e emocionais para que eu pudesse escrever; à Ana Laura, minha orientadora e professora, que tanto me ensinou sobre literatura e sobre a vida; ao Vinícius, que passou os últimos anos tendo que ouvir poemas do Fernando Pessoa; à Nara, minha amiga e companheira de estudos, sem a qual eu estaria completamente perdido; à Ana, com quem muitas vezes me perdi e, nisso, acabei tendo ótimas ideias; à Myllena, que fez de boa vontade o trabalho que ninguém mais quis fazer; a todos os meus amigos e colegas das letras e das linguagens e a todos os meus professores, da alfabetização à pós-graduação, que diariamente alimentaram em mim o gosto pela arte escrita e contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação apresenta a obra de Alberto Caeiro, o Mestre Ingênuo de Fernando Pessoa, a partir de um diálogo entre seus poemas e o pensamento de filósofos como Feuerbach, Hegel e Marx. Analisa-se o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, texto em que se evidencia o uso do método satírico de composição artística. Discute-se a questão da sátira, a partir da teoria de György Lukács, e sua ocorrência na obra de Alberto Caeiro — um poeta que encarna, de forma imediata, a contradição entre “o poeta como deve ser”, o poeta ideal, e “o poeta como é”, o poeta dissimulado — bem como na arquitetura farsesca da heteronímia pessoana. Apresentam-se, então, os heterônimos de Fernando Pessoa como atores de uma dramatização satírica em que se mimetizam o pensamento decadente burguês e a tendência diletante do intelectual moderno. Defende-se a ideia de que estaria nessa representação satírica alcançada pelo projeto literário de Pessoa, o trunfo realista de sua obra poética.

Palavras-chave: Alberto Caeiro; Fernando Pessoa; sátira; realismo; György Lukács

ABSTRACT

This dissertation presents the work of Alberto Caeiro, Fernando Pessoa's Naive Master, through a dialogue between his poems and the philosophical ideas of authors such as Feuerbach, Hegel e Marx. Thus, we present an analysis of poem VIII of *The Keeper of Sheep*, a text in which the use of the satirical method of artistic composition is evident. We analyse the question of satire, based on the theory of György Lukács, and its occurrence in the work of Alberto Caeiro — a poet who immediately embodies the contradiction between “the poet as he should be”, the ideal poet, and “the poet as he is”, the dissimulated poet — in addition to the farcical architecture of Pessoa's heteronymy. Fernando Pessoa's heteronyms are presented as actors in a satirical dramatization in which decadent bourgeois thinking and the dilettante tendency of the modern intellectual are mimetized. We argue that the satirical representation created in Pessoa's literary project is the realist achievement of his poetic work.

Keywords: Alberto Caeiro; Fernando Pessoa; satire; realism; György Lukács

SUMÁRIO

Introdução.....	07
Capítulo 1: “Os meus pensamentos são todos sensações” – A anti-filosofia de Alberto Caeiro.....	20
Capítulo 2: “A eterna creança, o deus que faltava” – Sátira em <i>O Guardador de Rebanhos</i>	34
Capítulo 3: “Aparecera em mim o meu mestre” – Realismo no drama satírico de Fernando Pessoa.....	63
Conclusão.....	84
Referências bibliográficas.....	89

INTRODUÇÃO

Alberto Caeiro foi um poeta sensacionista, materialista e pagão, que vivia no Ribatejo, antiga província portuguesa, uma vida simples e natural. Entre 1889 e 1915, escreveu as coletâneas de poemas *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e *Poemas Inconjunctos*, este último organizado após sua morte. Caeiro, entretanto, não existiu. Ele foi um dos pelo menos 136 autores fictícios criados por Fernando Pessoa.

O Mestre Ingênuo, alcunha pela qual Alberto Caeiro era conhecido, está inserido na grande dramatização que é a heteronímia pessoana, espécie de palco poético-literário em que se apresentam não só a obra poética de autores fictícios, mas também uma fortuna crítica relativa a seus poemas, cartas trocadas entre os poetas invisíveis, entrevistas, resenhas e artigos escritos para diferentes jornais e revistas literárias.

É curioso que um poeta como Alberto Caeiro, nascido em condições tão metafísicas, fale justamente sobre a realidade material das coisas e sua apreensão pelos sentidos humanos. Ainda que rejeite a falsidade do pensamento de cientistas, filósofos e poetas, tudo em Alberto Caeiro é falso.

Em artigo para a revista *Águia*, Fernando Pessoa, desta vez assinando com seu próprio nome, definiu a obra de Alberto Caeiro como a de “um místico materialista, de um abstrato que só trata das coisas concretas, (...) d’um poeta espontâneo cuja espontaneidade é o produto de uma reflexão profunda” (PESSOA, 2016, p.250). Tais contradições fundamentam a obra poética de Alberto Caeiro e serão tomadas nesta dissertação como chaves de leitura e primeiras evidências de um possível efeito realista na poesia caeiriana.

A contradição, procedimento abertamente utilizado na obra de Caeiro, relaciona-se à dialética, método dialógico inerente à perspectiva materialista-histórica. E a escolha desse método, isto é, a dialética, e desse sistema, isto é, o marxismo, como bases teóricas para a presente pesquisa deve-se menos à facilidade de aplicar os escritos estéticos de Marx e Engels aos problemas literários — “Marx e Engels nunca escreveram um livro ou um estudo orgânico sobre problemas literários no sentido estrito da palavra” (LUKÁCS, 2011, p.87)

— e mais ao fato de que “o sistema marxista (...) não se desliga jamais do processo unitário da história” (LUKÁCS, 2011, p.87).

Cabe, portanto, esboçar de que forma o processo unitário da história é entendido por Marx e Engels e o que significa falar em “efeito realista” da arte. Para isso, será acionada a *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, texto no qual Lukács se utiliza de trechos de cartas, anotações de conversas e fragmentos de outros trabalhos dos filósofos para apresentar, em uma unidade conceitual orgânica e sistemática, o que seria a teoria estético-marxista.

Parte-se do pressuposto de que a ciência da história é a única ciência unitária. Isso, porque apenas a história seria capaz de abarcar, em sua totalidade, a evolução da natureza, da sociedade, da arte, da religião, da ciência etc., dando a ver as leis gerais e as leis particulares — ou seja, as leis específicas de determinado local e período — envolvidas nesse processo.

Entretanto, o geral e o específico não devem ser considerados como segmentos independentes, sob o risco de se perder de vista a totalidade dos processos, mas também não podem cair em um relativismo histórico, como bem alertou Lukács:

A essência do método dialético, de fato, está exatamente em que para ele o absoluto e o relativo formam uma unidade indestrutível: a verdade absoluta possui seus próprios elementos relativos, ligados ao tempo, ao lugar e às circunstâncias. E, por outro lado, a verdade relativa, enquanto verdade real, enquanto reflexo aproximativamente fiel da realidade, reveste-se de uma validade absoluta. (LUKÁCS, 2011, p.88)

Logo, não seria possível compreender o desenvolvimento desses campos (natureza, sociedade, arte, religião, ciência...) apenas a partir de suas conexões e relações internas. Estas de fato existem e estão dadas na realidade objetiva, mas apenas “como momentos do tecido histórico, como momentos do conjunto do desenvolvimento histórico, no interior do qual, através do intrincado complexo de interações, o fato econômico (ou seja, o desenvolvimento das forças sociais produtivas) assume o papel principal” (LUKÁCS, 2011, p.89).

É o que Engels explica em uma de suas cartas:

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico etc. baseia-se no desenvolvimento econômico. Mas todos eles reagem também uns sobre os outros e sobre a infraestrutura econômica. Não se trata de que

a situação econômica seja a causa, o único elemento ativo, e que o resto sejam efeitos puramente passivos. Há todo um jogo de ações e reações à base da necessidade econômica, que, em última instância, termina sempre por impor-se. (ENGELS, 1963, p.299)

No processo da evolução humana, a necessidade econômica pode ser reconhecida na sucessão de problemas a serem historicamente superados, cuja superação muitas vezes cria novos problemas; e o trabalho seria a concretização, por meio da ação humana, dessa busca por superação. Quando houve frio, foi preciso fazer da pele de um animal, agasalho; quando houve disputa por território, foi vantajoso fazer do galho de uma árvore, arma; quando houve desassossego, causado, entre outras coisas, pela superação do frio e das disputas por território possibilitada pelo desenvolvimento das forças produtivas da humanidade, foi natural que se fizesse das palavras, arte.

Lukács explica que “o homem se cria a si mesmo, se transforma ele mesmo em homem, por intermédio do seu trabalho” (LUKÁCS, 2011, p.91) e essa ideia coloca a atividade criativa como definidora da condição humana. Ele ainda destaca que as características, as possibilidades e o desenvolvimento desse trabalho humano são determinados por circunstâncias objetivas, naturais e sociais.

O caminho de desenvolvimento humano sugerido por Marx parte da objetividade explicitada da essência humana (por exemplo, a música) para alcançar a sensibilidade subjetiva humana (por exemplo, o senso musical). Dizer, como Marx, que “a música suscita no homem o senso musical” é também dizer que a arte suscita no homem o senso artístico, isto é, apenas a obra de arte, como objeto explícito da essência humana, pode tornar os sentidos humanos aptos à contemplação artística: “um ouvido musical, um olho capaz de colher a beleza da forma” (2004, p. 110).

Mas, toda obra de arte é um objeto explícito da essência humana? Para essa pergunta, a crítica literária tem dado diferentes respostas ao longo da história. Já na Grécia Antiga, a estética de Aristóteles discutia a teoria do reflexo — ainda que não se valesse dessa nomenclatura —, como problema central da representação artística.

Em seu relevante trabalho de crítica literária, Antonio Candido defende a ideia de que o valor da literatura não está em oferecer apenas uma cópia da

realidade ou a criação de uma expressão sem conteúdo, mas, sim em inventar uma vida nova, isto é, em criar, através da elaboração artística, da organização formal e da técnica literária, uma realidade outra, na qual esteja refletida a verdade emocional e social da vida humana na terra.

Um poema revela sentimentos, ideias, experiências; um romance revela isto mesmo, com mais amplitude e menos concentração. Um e outro valem, todavia, não por copiar a vida, como pensaria, no limite, um crítico não literário; nem por criar uma expressão sem conteúdo, como pensaria também no limite um formalista radical. Valem porque *inventam* uma vida nova, segundo a organização formal, tanto quanto possível nova, que a imaginação imprime ao seu objeto.

Se quisermos ver na obra o reflexo dos fatores iniciais, achando que ela vale na medida em que os representa, estaremos errados. O que interessa é averiguar até que ponto interferiram na elaboração do conteúdo humano da obra, dotado da realidade própria que acabamos de apontar. Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, *transfigurado* pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito.

Dada esta complexidade de tipo especial, é ridículo despojar o vocabulário crítico das expressões indicativas da vida emocional ou social, contanto que, ao utilizá-las, não pensemos na matéria-prima, mas em sentimentos, idéias, objetos de natureza diferente, que podem ser mais ou menos parecidos com os da vida, mas em todo caso foram redefinidos a partir deles, ao se integrarem na atmosfera própria do texto. Quando falamos na ternura de Casimiro de Abreu, ou no naturismo de Bernardo Guimarães, não queremos, em princípio, dizer que o homem Casimiro foi terno, ou amante da natureza o homem Bernardo, pois isso importa secundariamente. Queremos dizer que na obra deles há uma ternura e um naturismo construídos a partir da experiência e da imaginação, comunicados pelos meios expressivos, e que poderão ou não corresponder a sentimentos individuais. Para o crítico, desde que existam literariamente, são *forjados*, ao mesmo título que a coragem de Peri ou as astúcias do Sargento de Milícias. (CANDIDO, 2014, p. 36-37)

Segundo Lukács, a reprodução artística da realidade é a meta da maioria dos grandes escritores. São citados Shakespeare, Goethe, Balzac e Tolstói como exemplos de artistas cuja grandeza literária estaria justamente na sua fidelidade ao real e no seu esforço apaixonado para reproduzir a vida em sua integridade e totalidade, o que, como explicou Antonio Candido, é mais uma transfiguração que uma reprodução.

Essa obra de arte, que se apresenta como objeto explícito da essência humana, concentra, portanto, uma potencialidade que muitas vezes se dissolve no oceano de definições que é a teoria literária: a de tornar os sentidos humanos aptos à contemplação artística, a de desenvolver, no homem, uma sensibilidade para consigo e para com o outro capaz de iluminar a consciência, estimular o pensamento crítico e armar sua classe com as ideias que um dia poderão libertá-

la. Sobre esse assunto, Lukács ainda pontua que a emancipação do proletariado não significa, no campo da cultura, uma renúncia ou uma negação ao passado:

Os clássicos e fundadores do marxismo jamais adotaram tal ponto de vista. No entender deles, a concepção do mundo do proletariado, a sua luta de emancipação e a futura civilização a ser criada por essa luta devem herdar todo o conjunto de valores reais elaborados pela evolução plurimilenar da humanidade. Lenin constata, num de seus trabalhos, que uma das razões da superioridade do marxismo em comparação com as ideologias burguesas consiste exatamente nesta sua capacidade de incorporar criticamente toda a herança da cultura progressista e de assimilar organicamente tudo o que é grande no passado. O marxismo supera estes seus predecessores apenas (se bem que este "apenas" signifique muitíssimo, quer metodologicamente, quer no que concerne ao conteúdo) por tornar conscientes as suas aspirações, eliminando os desvios idealistas e mecanicistas de tais aspirações, reconduzindo-as às suas verdadeiras causas e inserindo-as apropriadamente no sistema de leis da evolução social. (LUKÁCS, 2011, p.102)

Fica evidente que essa realidade a ser refletida com fidelidade pelos grandes escritores não é a realidade superficial, aquela dada de forma imediata no mundo exterior, nem é "a soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos" (LUKÁCS, 2011, p.103). A teoria estético-marxista coloca o realismo no centro da figuração artística e se nega a qualquer representação "fotográfica" ou naturalista da realidade. Ao mesmo tempo, ela foge daquela arte baseada no "puro jogo (vazio, em última instância) com as formas abstratas" (LUKÁCS, 2011, p.104):

Essa maneira de conceber a essência da arte nos põe em contato com um problema central da teoria do conhecimento do materialismo dialético: o problema das relações entre fenômeno e essência. O pensamento burguês e, em consequência, a estética burguesa nunca puderam atingir o cerne desse problema. Toda teoria e toda prática naturalista são levadas a unir de maneira mecânica e antidialética fenômeno e essência, formando uma turva mistura, na qual a essência é necessariamente sacrificada e, em muitos casos, chega a desaparecer completamente. Já a filosofia idealista da arte e a sua prática de estilização, ao contrário, captam claramente a antítese entre fenômeno e essência, mas, por força da carência de dialética ou por força da inconsequência da dialética idealista, detêm-se exclusivamente na antítese que existe entre os dois termos, sem reconhecer a unidade dialética dos opostos que subsiste no interior dessa antítese. (LUKÁCS, 2011, p.104)

A realidade, como concebida pela teoria dialética, apresenta diversos graus, desde aquela realidade "fugaz e epidérmica, que nunca se repete" (LUKÁCS, 2012, p.105), até uma realidade mais profunda, cujos elementos e

tendências “ocorrem segundo determinadas leis, ainda que estas se transformem com a mudança das circunstâncias” (LUKÁCS, 20122, p.105).

Portanto, para que a obra de Alberto Caeiro refletisse corretamente a realidade, apresentando um movimento dialético entre essência e fenômeno, Fernando Pessoa precisou se valer não só da gênese de um poeta impossível e contraditório — autor de poemas cuja forma acaba negando seu conteúdo —, mas também da inserção deste poeta em uma estrutura fantasmagórica, cujo caráter dramático-satírico dá a ver, de forma imediata, essas mesmas contradições.

Alberto Caeiro se mantém à distância do mundo, como um ermitão, e toma a essência das coisas como sendo as próprias coisas: “o único sentido íntimo das coisas é elas não terem sentido íntimo nenhum” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.38). Ele nega o pensamento e a elaboração mental, mas o faz a partir de um discurso altamente elaborado.

Acho tão natural que não se pense
Que me ponho a rir às vezes, sózinho¹,
Não sei bem de quê, mas é de qualquér cousa
Que tem que vêr com haver gente que pensa...

Que pensará o meu muro da minha sombra?
Pergunto-me às vezes isto até dar por mim
A perguntar-me cousas...
E então desagrado-me, e incommodo-me
Como se desse por mim com um pé dormente...

Que pensará isto de aquillo?
Nada pensa nada.
Terá a Terra consciencia das pedras e plantas que tem?
Se ella tivesse, seria gente;
Mas que me importa isso a mim?
Se eu pensasse n'essas cousas,
Deixava de vêr as arvores e as plantas
E deixava de vêr a Terra,
Para vêr só os meus pensamentos...
Entristecia e ficava às escuras.
E assim, sem pensar, tenho a Terra e o Céu
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.63)

¹ Nesta dissertação, optou-se por utilizar, sempre que possível, a ortografia original de Fernando Pessoa, encontrada em seus manuscritos, rascunhos e cadernos, e compilados e organizados por Jerónimo Pizarro para a **Coleção Pessoa**, publicada pela editora portuguesa Tinta da China a partir de 2006.

O texto de Caeiro parte de uma simplicidade enganosa, já que é montado a partir de elementos básicos da natureza e na forma de uma argumentação que se caracteriza pela harmonia, leveza e naturalidade, o que não seria possível sem uma preparação laboriosa e paulatina, sem o pensamento ou a consciência do pensamento e, considerando-se o projeto pessoano em sua amplitude, sem a representação performática de um papel. Assim, o leitor de Alberto Caeiro se depara, a um só tempo, com um conteúdo que evoca uma espontaneidade radical e com um autor que é parte de um jogo de dissimulação. A oposição entre essência e fenômeno, portanto, surge na poesia caeiriana de forma imediata, o que causa o efeito satírico.

A sátira, parte fundamental da teoria literária burguesa, foi definida por Schiller como um rompimento do poeta com a natureza (sendo esta natureza a realidade como deve ser). Segundo o teórico alemão, um poeta satírico é aquele que toma como objeto “o afastamento das coisas em relação à natureza e a contradição entre a realidade e o ideal” (SCHILLER, 1975). Essa contradição está no fato de que não se pode conciliar a realidade com “o mundo como deve ser”, mas também não se pode privilegiar apenas “o mundo como deve ser” (não existe *mimese* sem *poiese*²).

Para Schiller, o poeta que se utiliza da sátira deve opor, de forma imediata, “à realidade degenerada que lhe é contemporânea a realidade tal como deve ser” (LUKÁCS, 2011, p.164). É o que se ilustra nestes versos do poema V de *O Guardador de Rebanhos*: “Mas se Deus é as arvores e as flores / E os montes e o luar e o sol, / Para que lhe chamo eu Deus? / Chamo-lhe flores e arvores e montes e sol e luar” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.47).

A crua simplicidade das proposições de Alberto Caeiro é o que as torna naturalmente complexas e intelectualmente estimulantes. Ele é um “poeta como deve ser”, sem pensamentos e sem filosofias, natural e espontâneo, mas cuja

² É o que Antonio Candido explica em seu ensaio *Crítica e sociologia*, parte da obra **Literatura e Sociedade** (2006), ao afirmar que a obra de arte literária “às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica” (CANDIDO, 2006, p.18): “O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*” (p. 17).

lítica é fruto de uma elaboração profundamente mental (o poeta como é), o que encerra sua mais importante, e talvez, evidente, contradição. Seu realismo é inverso, como observou Leandro Konder (2005), o que se deve, entre outros elementos, à construção (desconstrução?) satírica, que está ligada não só aos poemas de Alberto Caeiro, mas à própria arquitetura do texto, como parte de um projeto dramático-literário.

Ao se considerar a heteronímia pessoana em sua totalidade, pode-se dizer que a obra de Fernando Pessoa reflete, com eficiência, se não a realidade social de sua época, ao menos o pensamento decadente burguês. Neste trabalho, pretendeu-se examinar a obra lírica de Alberto Caeiro, tanto a partir do método criativo utilizado por Fernando Pessoa para a gênese desse heterônimo, quanto a partir do método formal utilizado por Caeiro para a composição de sua obra, a fim de compreender em que medida o Mestre Ingênuo se utiliza da sátira e se ele alcança uma efetiva representação da realidade, contribuindo, assim, para o processo de emancipação da sociedade humana.

Para isso, foi utilizada a *Obra Completa de Alberto Caeiro*, compilada recentemente em edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari (2016). Os mesmos organizadores reuniram a *Obra Completa de Álvaro de Campos* (2015), a *Obra Completa de Ricardo Reis* (2016) e produziram o compilado *Eu Sou Uma Antologia – 136 Autores Fictícios* (2013), edições que serviram como referência primordial para a análise do texto de Fernando Pessoa. Também foi consultada a *Poesia completa de Alberto Caeiro*, a *Poesia completa de Álvaro de Campos* e a *Poesia completa de Ricardo Reis*, editadas no Brasil pela Companhia das Letras.

O ensaio *A Questão da Sátira* (2011), de György Lukács, serviu de base teórica e ponto de partida para o pensamento desenvolvido ao longo desta dissertação. A partir do texto de Lukács, na intenção de aprofundar o conhecimento do método satírico e entender sua evolução no sistema literário, foram acessadas também as obras de Schiller, entre elas, *Poesia Ingênua e Sentimental* (1795), bem como as obras de Hegel, entre elas, os *Cursos de Estética* (2004) e a *Fenomenologia do Espírito* (2008).

Para ampliar a discussão a respeito da heteronímia de Fernando Pessoa e oferecer o contexto social e histórico em que a obra literária do poeta estava

imersa, foram acionados os textos *A sátira na poesia portuguesa* (2010), de Carlos Nogueira, *Llaves de lectura*, de Miguel Vedda, *Pessoa: uma biografia* (2022), de Richard Zenith, e *Ler Pessoa* (2023), de Jerónimo Pizarro.

Para melhor analisar o objeto de estudo desta pesquisa, e considerando a imensidão da heteronímia de Fernando Pessoa, priorizei os textos que dão protagonismo a Alberto Caeiro e que discutem os problemas da representação em sua obra. Naturalmente, Caeiro, os outros heterônimos e o próprio Fernando Pessoa, que compõem a arquitetura farsesca desenvolvida pelo poeta português, constituem partes inseparáveis de uma mesma performance, de modo que a análise isolada da obra de qualquer um deles seria, a princípio, uma análise incompleta.

Em 1925 o nome de Caeiro foi citado pela primeira vez por um autor que não fosse Fernando Pessoa ou seus heterônimos. Trata-se de José Régio, que, em sua licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, publicou uma dissertação sob o título de *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*. Nela, Régio fala de Fernando Pessoa, que “inventou esses vários pseudônimos com que vai revelando os vários aspectos da sua sensibilidade e as várias atitudes do seu espírito” (PEREIRA, 1993, p.14).

Em 1930 Alberto Caeiro surge na França, por intermédio do tradutor e estudioso Pierre Hourcade, que foi não só pioneiro nos estudos pessoanos, mas também amigo do próprio Fernando Pessoa, o que certamente lhe rendeu uma posição crítica privilegiada. Entre os trabalhos de Hourcade, está o ensaio *Alberto Caeiro: glosas sobre O Guardador de Rebanhos*, presente em *Temas de literatura portuguesa*, de 1978. Nele, o autor analisa a obra do poeta, chegando à conclusão de que seus poemas formam um todo coerente.

Por quase cinquenta anos de estudos, analisaram-se os aspectos filosóficos, religiosos e metafísicos da obra de Alberto Caeiro, mas muito pouco se falou sobre realismo ou dialética. Há, entretanto, um texto datado de 1982, *La dialectica de la identidad en la poesia contemporânea*, em que Antonio Carreño define o processo criativo por trás de *O Guardador de Rebanhos*: “a natureza esquemática do seu pensamento (...) o tom aforístico de seus enunciados (...)

implicam uma atividade mental, depurada da percepção sensorial” (CARREÑO, 1982, p.104-108, tradução minha³).

Há quase duas décadas, no ano de 2005, o estudioso Leandro Konder publicou, pela editora Boitempo, de São Paulo, uma série de ensaios no livro *As Artes da Palavra: Elementos para uma Poética Marxista* (2005). Em um dos textos, o autor questiona justamente se há ou não realismo em Fernando Pessoa. Ainda que breve, sua investigação abre espaço para se pensar uma nova abordagem da teoria estético-marxista, apresentada por Lukács em sua *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels* (2011), decupada por, entre outros, Celso Frederico nos ensaios de *A Arte no Mundo dos Homens* (2013) e amplamente empregada pela crítica literária dialética.

O pensamento desenvolvido nesta dissertação busca avançar na questão da sátira, sem minimizar a complexidade desse método de composição ou limitá-lo a seu caráter cômico ou humorístico, identificando-o e analisando sua manifestação na poesia de Alberto Caeiro e no projeto dramático de Fernando Pessoa. Com isso, tento oferecer alguma contribuição, tanto para a área da crítica literária dialética, quanto para o leitor e estudioso da obra de Fernando Pessoa que esteja buscando uma compreensão totalizante da literatura, respaldada pela ciência da história, relacionada ao movimento social humano e fortemente ligada à vida.

Esta pesquisa está desenvolvida em três partes. Optou-se por um caminho *de dentro para fora*, pois, no capítulo 1, apresenta-se a figura de Alberto Caeiro, sua obra e anti-filosofia; no capítulo 2, um poema de *O Guardador de Rebanhos* é analisado, com ênfase no uso da perspectiva satírica; e, no capítulo 3, por fim, localiza-se a obra de Caeiro na macroestrutura que é a heteronímia pessoana, buscando-se compreender se e de que forma a estrutura satírico-dramática projetada por Fernando Pessoa pode oferecer uma representação correta da realidade.

No primeiro capítulo desta dissertação, propõe-se uma apresentação da obra de Alberto Caeiro, com o objetivo de caracterizar esse heterônimo de Fernando Pessoa, destacar seus traços mais definidores e identificar as

³ No original: “lo esquemático de su pensamiento (...) el tono aforístico de sus enunciados (...) implican una actividad mental, depurada de la percepción sensitiva”.

peculiaridades da sua voz poética. Para isso, alguns poemas do autor foram postos em diálogo com textos de estudiosos e filósofos que investigam e questionam categorias como “arte”, “filosofia”, “sensação” e “pensamento”. Parte-se da *Fenomenologia do Espírito* (2002), para problematizar o conceito de “conhecimento”, definido por Hegel como “um instrumento com que se domina o absoluto” ou como “um meio através do qual o absoluto é contemplado”. A seguir, investiga-se a contemplação e a primazia das sensações e dos sentidos, a partir da perspectiva de Feuerbach, que, por sua vez, dialoga com a teoria de Hegel. Por fim, apresentam-se, no capítulo 1, as ideias de Marx a respeito da contemplação e também sua crítica às concepções desenvolvidas por Hegel e Feuerbach. O diálogo que se estabelece, nesse momento da pesquisa, dá-se entre três filósofos, Hegel, Feuerbach e Marx, e um poeta, Alberto Caeiro, que na verdade é um anti-filósofo, posto que sua única filosofia é a ausência de pensamento.

Creio no mundo como n'um malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso n'elle
Porque pensar é não compreender...
O mundo não se fez para pensarmos n'elle
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para elle e estarmos de accôrdo...

Eu não tenho philosophia: tenho sentidos...
Se fallo na Natureza não é porque saiba o que ella é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe porque ama, nem o que é amar...
Amar é a primeira innocencia,
E toda a innocencia é não pensar...
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.34)

O capítulo inicial se encerra com um questionamento formulado a partir de uma crítica de Marx. Para o economista e sociólogo alemão, Feuerbach toma os objetos humanos como objetos naturais, torna-se um filósofo místico e, portanto, alcança apenas um materialismo rude. A partir dessa constatação, propõe-se a seguinte pergunta: estaria sujeita a essa mesma rudeza e a esse mesmo misticismo a obra de Alberto Caeiro?

O segundo capítulo deste trabalho oferece a leitura e análise de *Num meio dia de fim de primavera*, poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*. Parte-se dos elementos sacros, acionados no poema, para investigar a representação

religiosa na obra de Alberto Caeiro, as influências do cristianismo e do paganismo na biografia de Fernando Pessoa bem como quaisquer elementos que possam ajudar a compreender e a estabelecer o contexto histórico e social que tornou possível ao escritor lisbonense a gênese de um poeta como Alberto Caeiro — e que tornou possível a Alberto Caeiro a gênese de um poema como *Num meio-dia de fim de primavera*.

Ainda no capítulo 2, a ênfase da análise se posiciona sobre a figuração da santíssima trindade, de Maria e de José, e a compara à representação que o texto bíblico faz desses mesmos papéis. Defende-se a ideia de que Alberto Caeiro se vale tanto da dessacralização do texto bíblico, humanizando a figura de Cristo ao longo do poema, quanto da sacralização do texto literário, elevando a importância do fazer poético; e que essa aproximação, evidenciada no texto caeiriano, é satírica.

Demonstra-se, adiante, como o ângulo satírico, empregado por Caeiro no poema VIII, não só deforma a prévia concepção imagética da santíssima trindade, mas a transfigura, revelando a oposição entre a realidade degenerada, contemporânea ao poeta, e a realidade conforme a “natureza”, ou seja, a realidade tal como deve ser. Para isso, utilizam-se o ensaio *A Questão da Sátira*, de György Lukács, e as definições de “sátira” apresentadas por Hegel, Friedrich Schiller e Friedrich T. Vischer.

Ao retomar o questionamento exposto no fim do capítulo 1, chega-se à conclusão de que a realização satírica não está restrita à obra de Alberto Caeiro, mas alcança todo o projeto poético de Pessoa, o que isenta o Mestre Ingênuo de um misticismo rude. Apenas a análise da heteronímia pessoana como projeto literário-dramático uno e multifacetado e a compreensão de sua arquitetura farsesca enquanto sátira do pensamento decadente burguês permitem identificar um efeito realista na obra de Alberto Caeiro (e de Ricardo Reis e de Álvaro de Campos e de Bernardo Soares e de Fernando Pessoa).

Por isso, no terceiro capítulo, analisa-se o caráter dramático do gênero lírico, com base nos textos de Aristóteles, Adorno, Shelley Jane Roche-Jaques, e tendo como objeto a obra poética de Alberto Caeiro, em geral, e o poema X de *O Guardador de Rebanhos*, em específico. Evidencia-se o caráter pastoril na composição da personalidade de Caeiro, o que estabelece um paradoxo entre a

simplicidade espontânea de um Mestre Ingênuo e a complexidade calculada de um Mestre Nada Ingênuo, cuja obra poética, altamente filosófica, é composta ainda a partir de uma outra composição — aquela, que deu à luz um poeta imaginário. Então, ao retomar os conceitos de Lukács e a teoria de Marx, que define o ser como sensível e múltiplo, defende-se a ideia de que a obra pessoana alcança uma representação realista justamente quando expõe a tensão existente na relação viva entre os heterônimos e quando dá a ver a contradição satírica entre o conteúdo de suas respectivas obras poéticas e a arquitetura farsesca que compõe a macroestrutura dramática em que essas pessoas-livro se inserem.

Demonstra-se como, através da edificação de uma estrutura fantasmagórica em que heterônimos travam embates líricos e intelectuais, Fernando Pessoa supera tanto o misticismo de Alberto Caeiro, quanto o pessimismo de Álvaro de Campos, ou o pragmatismo de Bernardo Soares, ou o espírito clássico de Ricardo Reis; alcança uma representação realista do pensamento decadente burguês — que realça, principalmente, a tendência diletante do intelectual moderno —, e oferece, portanto, a seu leitor um instrumento de iluminação capaz de despertar os sentidos humanos, desenvolver o pensamento crítico e provocar o autoconhecimento.

CAPÍTULO 1

“OS MEUS PENSAMENTOS SÃO TODOS SENSAÇÕES”: A ANTI-FILOSOFIA DE ALBERTO CAEIRO

Neste capítulo, será apresentado Alberto Caeiro, o Mestre Ingênuo de Fernando Pessoa, a partir de uma tentativa de diálogo entre alguns de seus poemas mais notáveis e textos teóricos que tratam de “arte”, “filosofia”, “sensação” e “pensamento”. Serão explorados também a *Fenomenologia do Espírito* e o conceito de “conhecimento”, presentes na filosofia de Hegel; a contemplação e a primazia das sensações e dos sentidos, identificadas no pensamento de Feuerbach; e as ideias de Marx a respeito da contemplação, além de sua crítica às concepções desenvolvidas por Hegel e Feuerbach. Por fim, será realizado um questionamento a respeito de uma possível rudeza e de um provável misticismo na obra de Alberto Caeiro.

Para Fernando Pessoa, 8 de março de 1914 foi o dia triunfal de sua existência. Não só porque, segundo o poeta, ele teria escrito, em pé, diante de uma cômoda, e de um só fôlego, “numa especie de extase cuja natureza não conseguirei definir” (PESSOA, 2016, p.641), mais de 30 poemas; mas também porque nesse dia teria surgido Alberto Caeiro, um poeta de linguagem simples e direta, cuja obra é uma celebração da natureza e dos sentidos.

No mesmo dia, de acordo com o drama em vida esboçado por Fernando Pessoa, surgiram também Ricardo Reis e Álvaro de Campos, dois discípulos de Alberto Caeiro. Os três viriam a formar o cerne da obra poética de Pessoa e, possivelmente, o ponto mais alto da literatura moderna portuguesa.

Nesse dia triunfal, que talvez tenha durado um mês, mas que Pessoa, retrospectivamente, converteu num só dia, surgiram primeiro Caeiro, depois Reis e, por último, Campos. Na ficção tudo foi veloz e semelhante a uma série sucessiva de epifanias; na realidade revelada pelo arquivo, no trabalho que revelam os manuscritos, Caeiro, Reis e Campos tiveram uma gestação relativamente lenta, pois surgiram primeiro alguns poemas anônimos e só depois se foram esboçando — na mente de Pessoa — os seus possíveis autores, com os nomes e os dados biográficos que hoje conhecemos. Em todo o caso, o que aqui convém assinalar é que, em 1914, Pessoa havia já aperfeiçoado uma técnica, a de criar outras máscaras poéticas, partindo de uma tendência, a de se fazer rodear de um mundo imaginário, e que essa

técnica tornou possível a revelação desses três grandes artifícios que são Caeiro, Reis e Campos. (PIZARRO, 2023, p.72)

Ao chamar os heterônimos de Pessoa de “artifícios”, o pesquisador Jerónimo Pizarro ressalta o caráter de objeto artístico, presente nas três figuras. São, entretanto, objetos artísticos que produzem artefatos. É importante, para compreender a obra de Fernando Pessoa em sua totalidade, notar que Caeiro, Reis e Campos nasceram de um mesmo ímpeto. Ainda que a verdade documental dos fatos seja outra, para o autor do drama em que estamos prestes a entrar, a verdade é esta: em um dia mágico, surgiram na alma e nos papéis de um poeta lisbonense três figuras completas e distintas.

É importante, também, saber que Ricardo Reis — um poeta clássico e monárquico, formado em medicina, profissão que nunca exerceu — e Álvaro de Campos — um poeta de educação vulgar, rebelde e sensacionista, engenheiro naval, mas inativo — são discípulos de Alberto Caeiro. Deduz-se, portanto, que, conhecendo primeiramente Alberto Caeiro, seria mais fácil e razoável compreender os outros heterônimos, semi-heterônimos — como é chamado Bernardo Soares — e o ortônimo Fernando Pessoa.

Mas quem seria esse, chamado de Mestre (em maiúscula) por poetas já tão distintos e notáveis? Sua biografia está disponível e é de conhecimento geral que Alberto Caeiro da Silva teria nascido no dia 16 de abril de 1889 e morrido de tuberculose em 1915, aos 26 anos de idade. Entretanto, como atestam as pesquisas mais recentes no espólio pessoano, essas datas representam pouco mais que dados em fichas de personagens.

Ainda que Caeiro tenha morrido em 1915, “a verdade é que a sua construção levou uma vida inteira, ou seja, pelo menos 21 anos (1914-1935)” (PIZARRO, 2023, p.92) e só se interrompeu pois, em 30 de novembro de 1935, Fernando Pessoa, o de carne e osso, veio a falecer devido a uma crise de pancreatite aguda. Se este estivesse vivo por mais tempo, certamente continuaria a desenvolver a personalidade e a obra de Alberto Caeiro.

Dados bibliográficos, portanto, não oferecem nem um rascunho do que se desenha como a personalidade bucólica do poeta sensacionista. E, se dependemos das informações de um fingidor, como foi Fernando Pessoa, não seria precipitado dizer que, em se tratando de fatos e ocorrências históricas, tudo

sobre a vida de Alberto Caeiro é questionável. Logo, se não podemos ir pelas datas, vamos pelos versos.

Para avançar no caminho da poética espontânea e natural de Alberto Caeiro, é inevitável que se passe por termos e categorias como “arte”, “ciência”, “natureza”, “religião”, “filosofia”, “sensação” e “pensamento”, cujos significados já foram revirados, expandidos, transformados e espargidos ao longo do processo de desenvolvimento da humanidade. Termos, categorias e significados são, em si, matéria prima indispensável para a poesia caeiriana. O Mestre Ingênuo dos heterônimos de Pessoa — mestre, inclusive, do próprio Pessoa⁴ — parte da simplicidade absoluta e do apego às sensações para recusar qualquer teoria ou pensamento filosófico.

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a bocca⁵
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p 47)

Caeiro se apresenta assim, no poema IX de *O Guardador de Rebanhos*, dando a entender que a filosofia — isto é, a busca pela compreensão da realidade a partir da razão —, por ser teórica e conceitual, é insensível, contrária à arte e à fruição da natureza. “Pensar é estar doente dos olhos”, afirma o eu lírico no poema II do mesmo livro. Essa máxima encontra-se diluída em toda a obra poética de Caeiro e ilustra, de forma bastante eficiente, sua teoria contraditória, sua anti-filosofia.

Essa anti-filosofia, entretanto, revela-se nos versos de uma poesia altamente filosófica, preocupada em refletir, discutir e renovar a relação do leitor com o sensível e com a consciência oriunda dessa afetação. Tomemos o seguinte trecho do poema XXVIII de *O Guardador de Rebanhos*:

Li hoje quasi duas paginas

⁴ Como descreve Fernando Pessoa em sua carta a Adolfo Casais Monteiro, publicada em **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Lisboa: Publ. Europa-América, 1986, p.199.

⁵ Cf. Nota 1

Do livro d'um poeta mystico,

E ri como quem tem chorado muito
Os poetas mysticos são philosophos doentes,
E os philosophos são homens doidos.
Porque os poetas mysticos dizem que as flores sentem
E dizem que as pedras teem alma
E que os rios teem extases ao luar.
Mas as flores, se sentissem, não eram flores,
Eram gente;
E se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram pedras;
E se os rios tivessem extases ao luar,
Os rios seriam homens doentes
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p 58)

Caeiro faz, nesse poema, uma espécie de crítica literária, a partir de uma leitura parcial, que não chega a duas páginas de um livro. Ele atribui à figura do poeta místico — que é também a do filósofo doente —, a teorização dos sentidos humanos (“os rios teem extases ao luar”). Filósofo doente, pois cabe à filosofia o trabalho do pensamento e, segundo Caeiro, “pensar é estar doente dos olhos”.

Mas quem seria o poeta místico criticado por Alberto Caeiro nesse poema? Se considerarmos que os poetas místicos “dizem que as flores sentem / E dizem que as pedras teem alma / E que os rios teem extases ao luar”, podemos dizer que a crítica de Caeiro está direcionada a um poeta que age mais ou menos como qualquer poeta lírico agiria. Trata-se, portanto, de um poeta que funciona como bode expiatório, para que o eu lírico critique não só o livro, que o fez rir “como quem tem chorado muito”, mas também toda uma tradição lírica baseada em metáforas, metonímias, personificações e outras figuras de linguagem incompatíveis com a simplicidade e a anti-filosofia propagadas por Caeiro.

Logo, conhecer essa tradição lírica e o contexto intelectual em que se desenvolve a poesia do Mestre Ingênuo é fundamental para participar da discussão filosófica proposta por ele. Entretanto, para compreender o contexto intelectual em que se desenvolve essa poesia de simplicidade radical, é preciso, antes, debruçar-se sobre o contexto histórico e social em que estava imerso Fernando Pessoa, isto é, a classe burguesa no início do século XX.

O desenvolvimento do pensamento filosófico e científico da classe burguesa pode ser dividido em dois períodos distintos. O primeiro deles coincide

com as transformações históricas ocorridas no final do século XVIII e no início do século XIX; com o desenvolvimento de um novo sistema de organização social e política; e com a consolidação da economia capitalista.

Essa novíssima classe burguesa, na sua origem, respaldada pelos ideais iluministas e revolucionários, caminhava, agora, em direção à propriedade privada e ao acúmulo de riquezas, que, até então, lhe haviam sido negados pelo sistema feudal. Ao mesmo tempo, um inovador pensamento filosófico, objetivo e dialético, passava a compreender a realidade a partir da materialidade dos processos históricos, o que catalisou inúmeras transformações econômicas e políticas em todo o Ocidente.

Desenvolveu-se, nesse período de iluminação, a consciência de que os elementos em que se baseia a organização social e humana são determinados por razões materiais. Foi uma época em que o pensamento progressista, fomentado desde o renascimento até as ideias de Hegel — ponto alto da filosofia burguesa —, orientou-se no sentido de uma racionalidade humanista, materialista e dialética.

A dialética de Hegel, na medida em que procura compreender historicamente os problemas aqui levantados, é o mais alto estágio da filosofia burguesa. É dessa filosofia o empreendimento mais enérgico para dominar intelectualmente essas dificuldades: produzir um método que possa garantir tal — até então a mais completa — aproximação entre o pensamento, entre a representação intelectual da realidade e a própria realidade. (LUKÁCS, 2007, p.88)

Já o segundo período do desenvolvimento intelectual burguês, datado pelas revoluções de 1830-1840, marca um processo de decadência do pensamento filosófico progressista. Os ideais iluministas, que acompanharam a burguesia em seu período heroico e revolucionário, perderam força, em detrimento de um pensamento que passava a apontar, cada vez mais, para o irracionalismo. Esse novo pensamento — fruto, na verdade, de um processo de senilidade e inconsciência; e emergido, principalmente, da luta de classes cada vez mais manifesta entre burguesia e proletariado —, é também o que conduz a classe burguesa a sua dúbia aliança com a aristocracia feudal, antes sua antagonista. Esse processo de degradação e envelhecimento da burguesia é compreendido pela tradição dialética como “decadência ideológica burguesa”.

Percebe-se, afinal, que as armas forjadas pela burguesia acabaram apontadas contra ela própria (MARX, 1997, p.69), o que suscitou na sociedade moderna um desvio de seus princípios fundadores e, com isso, a perda de seu caráter revolucionário.

Para o filósofo e ensaísta Carlos Nelson Coutinho, esse processo de decadência está diretamente ligado à dissolução da filosofia hegeliana.

Hegel [...] é o principal depositário dessa trajetória. Exatamente por isso, a dissolução do seu pensamento representa não apenas uma ruptura no interior da filosofia burguesa, o abandono daquela trajetória, mas também a necessária decadência e empobrecimento daqueles pensadores que, depois de Hegel, deixam de lado mais ou menos inteiramente o seu conceito de razão. É ainda pelo mesmo motivo que o desenvolvimento crítico da tradição progressista, efetivado pelo marxismo, parte diretamente de Hegel e não de outro qualquer de seus predecessores ou sucessores. Assim, não é arbitrário afirmar que o rompimento com a tradição progressista pode ser considerado, imediatamente, como um rompimento com o pensamento de Hegel. (COUTINHO, 1972, p.29)

Como nova classe dominante, a burguesia produz também uma nova sociabilidade; começa a emprestar sua própria face para a classe social, e, com esse novo modo de sociabilidade, espelha o empobrecimento do pensamento burguês. A forma social burguesa passa a distanciar-se daqueles objetivos e ideais fundados em prol da emancipação humana, e, em direção contrária, passa a priorizar o desenvolvimento econômico e industrial, a fim de manter seu domínio de classe. Coutinho chamou esse momento histórico de “miséria da razão” e explicou que, com a decadência do pensamento humanista e dialético — o que inclui o menosprezo à filosofia de Hegel —, transformaram-se também todas as categorias culturais, sociais, políticas e econômicas do Ocidente.

O que realmente interessa é assinalar o caráter nitidamente ideológico das novas categorias “corrigidas” que ocupam agora o primeiro plano. Em lugar do humanismo, surge ou um individualismo exacerbado que nega a sociabilidade do homem, ou a afirmação de que o homem é uma “coisa”, ambas as posições levando a uma negação do momento (relativamente) criador da práxis humana; em lugar do historicismo, surge uma pseudo-historicidade subjetivista e abstrata, ou uma apologia da positividade, ambas transformando a história real (o processo de surgimento do novo) em algo “superficial” ou irracional; em lugar da razão dialética, que afirma a cognoscibilidade da essência contraditória do real, vemos o nascimento de um irracionalismo fundado na intuição arbitrária, ou um profundo agnosticismo decorrente da limitação da racionalidade às suas formas puramente intelectivas. (COUTINHO, 1972, p.30)

Já Marx define esse segundo período da seguinte maneira: “Se Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2011, p.25). A tragédia teria ocorrido entre aqueles que “trilharam o terreno feudal e ceifaram as cabeças feudais que nele haviam crescido” (LUKÁCS, 1968), já a farsa pode ser observada nas revoluções de 1848, nas quais os partidos burgueses alemães traíram os ideais democráticos, a favor de Hohenzollern, e os partidos burgueses franceses fizeram o mesmo, a favor de Bonaparte.

O caráter farsesco desse estágio do desenvolvimento capitalista passou a reclamar, portanto, no campo da arte e da estética, o engendramento de novos modos de composição, que representassem com maior eficiência a relação dinâmica entre essência e aparência, agora no interior de uma classe decadente e em um novo estágio do capitalismo, isto é, sua fase apologética.

A sátira, método de composição que, ao longo da história, já havia sido identificado e definido por estudiosos como Schiller, Hegel e Vischer, ganha, a partir da leitura de György Lukács, uma potencialidade inédita, na medida em que passa a contemplar de forma mais ajustada a decadência da burguesia em seu estágio farsesco, ameaçada, então, pela contradição indisfarçável entre desenvolvimento econômico e desconforto moral. Por isso também, a sátira passa a ser reduzida, pela crítica burguesa, a seu papel cômico e humorístico, o que minimizaria a natureza combativa dessa forma de composição.

A partir da fase apologética do desenvolvimento capitalista, o processo de fetichização se intensifica. A burguesia do início do século XX já se encontrava tão distante de seus ideais revolucionários, que, na vida social, essa contradição passa a se apresentar de uma forma, digamos, satírica. É nesse contexto do desenvolvimento da burguesia que surgem Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e as outras dezenas de personagens-autor criados por Fernando Pessoa, inclusive ele próprio. Toda a heteronímia pessoana, enfim, parece ter sido construída a partir dos cacos psicológicos, estéticos e históricos de uma burguesia decadente e frustrada.

Ao contrário do que ocorre na França ou Inglaterra, em países como Alemanha e Portugal, que passaram a ocupar uma posição periférica e

dependente em relação às outras nações europeias, a classe burguesa não chega a viver o auge do sistema capitalista, passando, antes disso, a viver seu processo de crise e decadência. Esse atraso marca as produções artísticas e o comportamento intelectual da sociedade portuguesa, o que se reflete em uma oposição cada vez mais aguda entre a classe burguesa e os ideais revolucionários e em “um violento mal-estar moral” (AUERBACH, 2004, p. 451).

Portanto, essa atrasada e decadente classe burguesa — que se encontra cada vez mais próxima do subjetivismo, da hiper-individualização do ser social e de um irracionalismo que por vezes se mostra travestido de especialização e refinamento intelectual — passa, cada vez mais, a definir o ser humano pelo pensamento e não pela materialidade. Para essa burguesia, então, somos todos homens doidos e doentes, conforme atesta o eu lírico do poema XXVIII de *O Guardador de Rebanhos*, citado anteriormente: “Os poetas mysticos são philosophos doentes, / E os philosophos são homens doidos”. A contradição é que essa perspectiva seja dada justamente por Alberto Caeiro, um poeta que é a criação artística de uma mente burguesa.

O discurso de Alberto Caeiro subverte tanto o irracionalismo, característico da segunda fase do desenvolvimento filosófico burguês, quanto o pensamento hegeliano, característico da primeira fase desse mesmo processo. Isso porque o poeta questiona não só a subjetividade e a individuação humana, mas também a filosofia, o conhecimento racional e seu processo de transmutação dos sentidos em teorias.

Hegel explica que “a filosofia, antes de abordar a Coisa mesmo — ou seja, o conhecimento efetivo do que é, em verdade, — necessita primeiro pôr-se de acordo sobre o conhecer” (HEGEL, 2002, v.1, p.63). Trata-se de uma investigação conveniente, se considerarmos que a *Fenomenologia do Espírito*, desenvolvida por Hegel, é também um Sistema da Ciência.

(...) há, possivelmente, diversos tipos de conhecimento. Alguns poderiam ser mais idôneos que outros para a obtenção do fim último, e por isso seria possível uma falsa escolha entre eles. Há também outro motivo: sendo o conhecer uma faculdade de espécie e de âmbito determinados, sem uma determinação mais exata de sua natureza e de seus limites, há o risco de alcançar as nuvens do erro em lugar do céu da verdade.” (HEGEL, 2002, v.1, p.63)

Para o filósofo germânico, o conhecer pode ser considerado tanto “um instrumento com que se domina o absoluto” quanto “um meio através do qual o absoluto é contemplado” (HEGEL, 2002, v.1, p.63). Contemplação e dominação são, portanto, duas atitudes opostas diante da realidade e, para Hegel, ambos os caminhos permitem que a categoria pura — uma definição primitiva, anterior à ideia de Espírito — eleve-se ao conceito de razão.

A razão é espírito quando a certeza de ser toda a realidade se eleva à verdade, e [quando] é consciente de si mesma como de seu mundo e do mundo como de si mesma. (...) Por conseguinte, o espírito é a essência absoluta real que a si mesma se sustém. São abstrações suas, todas as figuras da consciência até aqui [consideradas]; elas consistem em que o espírito se analisa, distingue seus momentos, e se demora nos momentos singulares. Esse [ato de] isolar tais momentos tem o espírito por pressuposto e por subsistência; ou seja, só existe no espírito, que é a existência. Assim isolados, têm a aparência de serem, como tais: mas são apenas momentos ou grandezas evanescentes, - como mostrou sua processão e retorno a seu fundamento e essência; essência que é justamente esse movimento de dissolução desses momentos. (HEGEL, 2002, v.2, p.8)

Em resumo, pode-se dizer que o Espírito Absoluto (conceito ontológico), ao materializar-se, torna-se um outro de si — seu oposto — e este deve ser superado. Uma superação que, para Hegel, significa apropriar-se do absoluto por meio do conhecimento, ou autoconhecimento. Para Alberto Caeiro, entretanto, a apropriação do absoluto não está, de forma alguma, ligada ao conhecimento. Pelo contrário:

Vale mais a pena ver uma cousa sempre pela primeira vez que conhecê-la,
Porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez,
E nunca ter visto pela primeira vez é só ter ouvido contar.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.107)

Nesses versos de um dos *Poemas Inconjunctos*, são ofertadas apenas duas opções ao leitor: “ver uma coisa sempre pela primeira vez” ou “só ter ouvido contar”. O meio desse caminho — e que seria o conhecimento tão necessário à reconciliação proposta por Hegel —, é aniquilado pelo verso que diz “conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez”. O que pode passar despercebido é que “ver uma coisa sempre pela primeira vez”, como sugere Caeiro, encerra um paradoxo linguístico, mas, ao mesmo tempo, revela uma verdade sensível.

Ao sobrepor sentidos à dialética hegeliana — ao sugerir o espanto de uma primeira visão em vez da apropriação abstrata que é o conhecimento — Caeiro se aproxima muito mais de Feuerbach, outro “homem doente” que, assim como Marx, discute e problematiza Hegel.

A denegação dos sentidos é a fonte de toda a insanidade, malignidade e doença na vida humana; a afirmação dos sentidos, a fonte da saúde física, moral e teórica. A renúncia, a resignação, a ‘autonegação’, a abstração torna o homem sombrio, enfadado, sórdido, lascivo, receoso, mesquinho, invejoso, pérfido, malévolo, mas o prazer dos sentidos torna-o risonho, corajoso, nobre, aberto, comunicativo, participativo, livre, bom. Todos os homens são bons na alegria, maus na tristeza; mas a fonte da tristeza é, justamente, seja voluntária ou involuntariamente, a abstração dos sentidos. (FEUERBACH, L. *Wider den Dualismus Von Leib und Seele, Fleisch und Geist*, GW 10, p. 144- 145 Apud SERRÃO, 2009, p.28)

Feuerbach acredita que os sentidos são órgãos do absoluto e, portanto, é através da contemplação que se apropria a essência. Contrapõe-se, assim, à dialética hegeliana uma existência sensível, ou seja, desapegada de intermédios entre o objeto e o efeito que este causa. Trata-se de uma existência imediata, que dá centralidade ao homem material e submete a ele seu Espírito:

(...) deuses são seres que só existem para e através dos homens; por isso não velam o homem quando este dorme, mas quando os homens dormem, dormem também os deuses, isto é, com a consciência do homem se esvai também a existência dos deuses. (FEUERBACH, L. *Vorlesungen über das Wesen der Religion*, 1967, p.99 Apud CHAGAS, 2018, p.9-10)

Ainda que Feuerbach não tenha realizado, de forma explícita, uma completa formulação do conceito de natureza, é possível, a partir de sua obra, de seus aforismos, de suas epigramas e de suas reflexões filosóficas, compreender em que posição ele põe o conjunto de elementos do mundo natural.

Feuerbach não entende a natureza como subordinada ao espírito, mas, ao contrário, como realidade objetiva e material, que existe para além do entendimento humano e que é dada a ver por meio dos sentidos. A ideia de uma natureza autônoma, que existe independente da consciência humana, surge no discurso de Feuerbach como oposição à filosofia especulativa, ao Idealismo Alemão e ao teísmo, caminhos que concebem a natureza ou como obra de um criador, ou como exteriorização e desdobramento da atividade do espírito.

Na principal obra de Feuerbach, *A Essência do Cristianismo*, o filósofo critica a relação do cristianismo — conforme, principalmente, a Igreja Católica o apresenta — com a natureza. A religião cristã, segundo Feuerbach, preconiza a ideia de que o homem (feito à imagem e semelhança de Deus) tem domínio sobre o mundo. Isto é, toda a redenção é centralizada no homem; apenas o homem pode ser salvo, nunca as plantas, os animais, a natureza como um todo. O mundo natural é não só inteiramente ignorado, no plano redentor de Cristo, como fundamentalmente deslocado à posição de antagonista em relação ao homem. É o que se pode notar, tanto na doutrina da criação, quanto na doutrina do pecado original:

17. Ao homem, ele disse:
“Porque escutaste a voz de tua mulher
e comeste da árvore que eu te proibira comer,
maldito é o solo por causa de ti!
Com sofrimentos dele te nutrirás
todos os dias de tua vida.
18. Ele produzirá para ti espinhos e cardos,
e comerás a erva dos campos.
19. Com o suor de teu rosto
comerás teu pão
até que retornes ao solo,
pois dele foste tirado.
Pois tu és pó
e ao pó tornarás.”⁶
(BÍBLIA, 2002, p 38.)

O jardim do Éden, de onde Adão e Eva foram expulsos, era uma espécie de mundo não-social e inconsciente, em que não era preciso lavrar a terra e desconhecia-se a nudez. A chegada do homem à Terra, conforme dá a entender a doutrina do pecado original, foi um castigo divino. Por terem alcançado o “conhecimento do bem e do mal”, proveniente do consumo do fruto proibido, Adão e Eva estavam condenados à mortalidade e ao trabalho constante. Estavam também condenados ao afastamento da presença de Deus, que passa, então, a exigir, do homem, fé em sua existência divina.

Ao que parece, Feuerbach desconsidera um possível caráter simbólico do texto bíblico. Sua crítica, portanto, é, principalmente, uma crítica à leitura religiosa que se faz do texto bíblico. Para Feuerbach, a doutrina cristã apresenta

⁶ Manteve-se a estrutura do texto bíblico em versos, conforme a edição.

uma deturpação da realidade, no ponto em que afirma ter sido o homem feito à imagem e semelhança de Deus⁷, quando, na verdade material e histórica, o que se evidencia é o oposto: deuses sendo feitos à imagem e semelhança do homem.

Assim como Feuerbach, Caeiro, no poema V de *O Guardador de Rebanhos*, questiona a existência dos deuses — ou, pelo menos, a existência do deus conhecido pelo nome próprio “Deus” —, mas assume, diante da dúvida, uma postura bem mais espiritual que a do filósofo alemão: “Não acredito em Deus porque nunca o vi (...) Mas se Deus é as flores e as árvores e os montes e o sol e o luar, então acredito nelle, então acredito nelle a toda hora, e a minha vida é toda uma oração e uma missa” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.39).

Compreende-se que a vida do poeta é toda uma oração e uma missa, não porque ele acredita em Deus, mas porque Deus seria as flores, as árvores, os montes, o sol e o luar. Tais elementos, absolutamente naturais, cientificamente reais e objetivamente materiais, são apropriados pelo poeta através da contemplação, “uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.39), e não da significação. É o que se explica em um dos *Poemas Inconjunctos*, reproduzido aqui na íntegra:

“Tu, místico, vês uma significação em todas as cousas.
Para ti tudo tem um sentido velado.
Ha uma cousa occulta em cada cousa que vês.
O que vês, vel-o sempre para veres outra cousa.

Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausencia de significação em todas as cousas;
Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.
Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação.”
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.106)

Por isso, Caeiro diz que, “se Deus é as arvores e as flores / E os montes e o luar e o sol, / Para que lhe chamo eu Deus? / Chamo-lhe flores e arvores e montes e sol e luar” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.39). O sujeito lírico, cuja existência é uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos, compartilha, nesse

⁷ “27. Deus criou o homem à sua imagem,
à imagem de Deus ele o criou,
homem e mulher ele os criou.”
(BÍBLIA, 2002, p.34)

ponto, com Feuerbach a ideia de que verdade, realidade e sensibilidade são as mesmas coisas.

Logo, a contemplação assume papel central tanto na filosofia de Feuerbach quanto na poesia de Caeiro. Enquanto, para o primeiro, a contemplação é a apropriação da essência, para o segundo:

Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os philosophos e de todos os poetas.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.37)

Para Feuerbach, o céu nos lembra que o homem não nasceu apenas para agir, mas para contemplar. O filósofo revela que a matéria dos olhos é celestial e aproxima, assim, a essência divina e a natureza imediata. Alberto Caeiro também aproxima as duas coisas, mas apenas para negá-las novamente: “Só a Natureza é divina. E ella não é divina!” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.58), ou seja, o poeta faz aparecer, nos versos, a oposição entre essência divina e natureza imediata, ao mesmo tempo em que grafa “Natureza” com a inicial maiúscula, o que a eleva a substantivo próprio e denota seu caráter divino.

Em *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, Marx realiza uma crítica à concepção feuerbachiana. Ele diz que, ao igualar as belezas artísticas e naturais, o filósofo esvazia o sentido concreto da essência humana, que passa a ser tomada de uma forma idealista.

Mas o homem não é apenas ser natural, mas ser natural humano, isto é, ser existente para si mesmo (*für sich selbst seiendes Wesen*), por isso, ser genérico, que, enquanto tal, tem de atuar e confirmar-se tanto em seu ser quanto em seu saber. Consequentemente nem os objetos humanos são os objetos naturais assim como estes se oferecem imediatamente, nem o sentido humano, tal como é imediata e objetivamente, é sensibilidade humana, objetividade humana. A natureza não está, nem objetiva nem subjetivamente, imediatamente disponível ao ser humano de modo adequado.” (MARX, 2004, p.128)

Para que essa natureza esteja objetiva e subjetivamente disponível ao ser humano, Marx sugere uma educação dos cinco sentidos, o que ele define como “trabalho de toda a história universal até nossos dias”. Quando estão

subordinados às necessidades das práticas animais, os sentidos humanos tornam-se limitados. Marx se utiliza, inclusive, do exemplo de um homem faminto, para quem o alimento não existe na forma humana, mas apenas em sua forma abstrata. E ele ainda completa que

O homem angustiado por uma necessidade não tem senso algum, mesmo para o espetáculo mais belo: o mercador de pedras preciosas só vê o valor comercial delas, não vê a beleza e a natureza peculiar de cada pedra; ele não possui qualquer senso estético para o mineral em si. Portanto, a objetivação da essência humana, quer do ponto de vista teórico, quer do ponto de vista prático, é necessária tanto para tornar humanos os sentidos do homem como para criar um sentido humano adequado à inteira riqueza da essência humana e natural. (MARX, 2004, p.91)

Ao compreender o mundo como um dado empírico — pode-se enxergar a humanidade na luz das estrelas —, Feuerbach toma os objetos humanos como objetos naturais, torna-se um filósofo místico e, segundo Marx, alcança apenas um materialismo rude. Estaria sujeita a essa mesma rudeza e misticismo a obra de Alberto Caeiro? Seria o Mestre Ingênuo o que ele mesmo chama de um “philosopho doente”, um poeta místico?

Para responder a essa questão, todavia, será necessária uma análise mais profunda tanto da obra de Alberto Caeiro — o que será feito no próximo capítulo, com a leitura de *Num meio dia de fim de primavera*, o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* — quanto da heteronímia pessoana — o que ocorrerá no terceiro capítulo, com foco no caráter dramático do gênero lírico e em um provável realismo alcançado pelo projeto artístico desenvolvido por Fernando Pessoa.

CAPÍTULO 2

“A ETERNA CREENÇA, O DEUS QUE FALTAVA”: SÁTIRA EM “O GUARDADOR DE REBANHOS”

Neste capítulo, será feita uma leitura de *Num meio dia de fim de primavera*, o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*. Nela, serão investigadas e demonstradas as representações religiosas na obra de Alberto Caeiro, as influências do cristianismo e do paganismo na biografia de Fernando Pessoa, a figuração da santíssima trindade, de Maria e de José, na obra de Alberto Caeiro e no texto bíblico, e a dessacralização do texto bíblico, realizada pelo poeta no decorrer do poema, bem como a sacralização do texto literário. O cerne dessa análise estará no uso da sátira como método de composição poética. Para isso, serão acionados o ensaio *A Questão da Sátira*, de György Lukács, e as definições de “sátira” apresentadas por Hegel, Schiller e Vischer, no intuito de se investigar em que medida a perspectiva satírica é adotada na obra de Alberto Caeiro.

Fernando Pessoa, por meio do seu trabalho quase místico de elaboração artística, foi o criador de um poeta que se mostrava radicalmente oposto ao misticismo. Alberto Caeiro, a criatura, defendia um materialismo espontâneo e dizia que “pensar em Deus é desobedecer a Deus” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.40). Pensando ou não em Deus, o Mestre Ingênuo dedicou muitos dos seus versos às questões divinas e religiosas.

Já nas primeiras páginas de *O Guardador de Rebanhos*, o eu lírico do poema IV narra sua reação diante de uma trovoada que caiu “pelas encostas do céu abaixo / como um pedregulho enorme” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.34) e, pela primeira vez na obra, nota-se a referência a algum elemento religioso:

Quando os relampagos sacudiam o ar
E abanavam o espaço
Como uma grande cabeça que diz não,
Não sei porquê — eu não tinha medo —
Puz-me a querer rezar a Santa Barbara
Como se eu fosse a velha tia de alguém...
(...)
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.35)

O ato religioso (rezar a uma santa) surge relacionado à “velha tia de alguém”. Velha, portanto, ligada ao passado, à tradição e aos antigos hábitos; e tia de alguém, o que é menos que uma mãe, que uma avó ou que a nossa própria tia. E não só tem graça, como causa íntima identificação com o leitor o desejo impensado do eu lírico, motivado pela tempestade, mas não pelo medo da tempestade, de rezar a uma santa.

Nos versos seguintes, ele se explica: não é que ridicularize a tia de alguém por rezar à Santa Barbara, não é que ridicularize a liturgia católica ou a crença em santos, não é nem que esteja com medo da tempestade:

Ah, é que rezando a Santa Barbara
Eu sentir-me-hia ainda mais simples
Do que julgo que sou...
Sentir-me-hia familiar e caseiro
E tendo passado a vida
Tranquilamente, ouvindo a chaleira,
E tendo parentas mais velhas que eu.
E fazendo isso como se florisse assim.

Sentia-me alguém que possa acreditar em Santa Barbara...
Ah, poder crer em Santa Barbara!
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.36)

A sua descrença, portanto, é uma falha. Uma incapacidade de ser tranquilo, de florir assim. Como se, para a tia de alguém, rezar a Santa Barbara fosse natural, como é natural o florir das flores. E o eu lírico, por alguma razão, que talvez seja pensar demais em Santa Barbara, fica impossibilitado de nela crer.

“Familiar” e “caseiro” são dois adjetivos que Caeiro utiliza nesse poema e que começam a delimitar o lugar do catolicismo em seu imaginário lírico — o que confirma ou é confirmado também pelo lugar do catolicismo no imaginário popular português: as funções eclesiásticas, que, na Igreja, eram executadas por homens, na intimidade do lar, cabiam principalmente às mulheres. A figura da velha beata é aqui recuperada e, ironicamente, dignificada, por ser considerada de uma simplicidade desejável e impossível ao sujeito lírico.

Aparentemente, essa simplicidade que permite o cultivo da fé era um pouco mais possível para o próprio Fernando Pessoa, criado por pais católicos,

ainda que não muito fervorosos. A mãe, Maria, “orava a Deus, pelo menos retoricamente, em seus poemas e em algumas de suas cartas a parentes, e criou todos os seus filhos como católicos” (ZENITH, 2022, p.50) e o pai, Joaquim, tinha vários cristãos-novos, cujo sobrenome era Cunha, entre os seus antepassados. Os Cunha eram nativos de Fundão, uma cidadezinha no centro de Portugal, povoada, nalgum tempo, por uma grande comunidade judaica. Em 1536 a Inquisição foi estabelecida no país e “prendeu e julgou sucessivas gerações de membros da família Cunha por continuar a praticar o judaísmo em segredo” (*ibidem*).

Em sua biografia de Pessoa, Richard Zenith sugere que venha dessa genealogia a indiferença de Joaquim em relação à Igreja Católica, mas destaca também que o pai de Fernando era um apaixonado por música, “a coisa mais próxima que tinha de uma religião” (ZENITH, 2022, p.50), e que se dedicava a concertos, tinha piano em casa, bem como refinado senso estético, o que se notava pelos móveis finos e pela coleção de porcelanas chinesas:

Qualquer criptojudaísmo que a Inquisição possa ter detectado corretamente entre os ancestrais de Joaquim Pessoa se dissipara muito tempo antes, mas pouquíssimo cristianismo tomara o lugar. A maior parte de seus antepassados paternos nem sequer foi batizada, e um dos tios, Jacques Cesario de Araújo Pessoa (1816-85), era ateu assumido. Joaquim, senão ateu ou agnóstico, era totalmente secular. Nas muitas cartas que escreveria quando estava morrendo de tuberculose, não há uma única súplica a Deus ou expressão de sentimento religioso. (...) Não foi dos pais que Fernando ganhou sua inquieta curiosidade religiosa. (ZENITH, 2022, p.50)

Embora seja desaconselhável tomar as cartas de Fernando Pessoa como documento comprobatório de qualquer fato biográfico ou de qualquer traço da personalidade do autor — visto que sua correspondência era, tanto como os poemas e textos em prosa, parte fundamental do seu jogo de farsas —, cabe talvez como pista o seguinte trecho de uma correspondência a Adolfo Casais Monteiro, na qual o poeta revelou:

Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subutilizando até chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não. (...) (PESSOA, 1996, p.93)

No prólogo de *Pessoa: Uma biografia*, Richard Zenith reflete sobre o interesse de Pessoa pelo ocultismo, que havia se tornado uma obsessão nos seus últimos dias de vida, época em que o poeta português escreveu uma série de poemas “francamente esotéricos”. Zenith diz:

Na verdade, sua busca obstinada pela literatura também era, no fundo, uma busca espiritual, um meio de procurar a verdade, e mesmo de criá-la. Seus heterônimos podem ser interpretados como um ato religioso, como uma forma de homenagear Deus, realizando seu potencial divino como um cocriador, à imagem e semelhança de Deus. Não só isso: Pessoa sugeriu fortemente que os heterônimos eram um meio para a transformação alquímica do eu, permitindo-lhe progredir em sua jornada espiritual. (ZENITH, 2022, p.34)

Se Fernando Pessoa pode ser caracterizado como um indivíduo em intensa busca pela verdade invisível, o mesmo não pode ser feito em relação a Alberto Caeiro. Se Pessoa usava de seus heterônimos para progredir em uma jornada espiritual, Caeiro questionava não só o espírito, mas também aqueles que ousavam pensar no espírito, e usava das flores e dos regatos para explicar que as jornadas não são espirituais, mas naturais e simples.

O poeta, apresentado por Ricardo Reis nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* de Fernando Pessoa, nasceu em abril de 1889, em Lisboa, e lá também morreu, em 1915. Teria ele vivido toda sua vida em uma “quinta do Ribatejo”, provavelmente o cenário evocado em sua obra poética — uma casa em cima do outeiro, onde escreveu dois livros de poemas: *O Guardador de Rebanhos* e *O Pastor Amoroso*, além dos poemas que mais tarde viriam a compor a coletânea *Poemas Inconjunctos*, obras que, juntas, representam — segundo Ricardo Reis — a reconstrução integral do paganismo.

A obra de Caeiro representa a reconstrução integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por isso o não pensaram, o puderam fazer. A obra, porém, e o seu paganismo, não foram nem pensados nem até sentidos: foram vindos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento ou a razão. Dizer mais fora explicar, o que de nada serve; afirmar menos fora mentir. Toda obra fala por si, com a voz que lhe é própria, e naquela linguagem em que se forma na mente, quem não entende não pode entender, e não há pois que explicar-lhe. É como fazer compreender a alguém um idioma que ele não fala. (REIS *In* PESSOA, 2016, p.329)

São assinados por Ricardo Reis ainda outros textos e fragmentos de textos que seriam, segundo a pesquisa de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari,

partes ou rascunhos de um prefácio aos *Poemas Completos de Caeiro*. Nesses fragmentos, o também pagão Reis define o paganismo caeiriano como um paganismo ateu e diz que, na obra de Alberto Caeiro, o que se vê é a substância sem os atributos. O Mestre Ingênuo não teria a sensibilidade pagã, porque não viveu em um meio pagão, mas também não teria a sensibilidade cristã, o que o diferencia de todos aqueles que tentaram, desde a Renascença até os dias de hoje, recriar o paganismo.

Por detraz de todas as variações permanece, inalterável substância de uma forma mutante, um conceito do universo especialmente pagão, e que as modas não atingem. É difícil fazer ver isto — como qualquer outra coisa — a quem o não sente. A indiferença à dor, o acatamento orgulhoso, posto que passivo, do destino, não basta para formar um stoico: falta o estoicismo. A busca, embora moderada, de prazeres, sceptica para com outra espécie de benefícios a esperar do mundo, não é suficiente para que o seu cultor mereça o nome de epicurista: falta o epicurismo. Do mesmo modo a aceitação de muitos deuses — que a outra coisa não monta a hagiolatria do cristismo católico — sendo suficiente para symptoma de polytheismo, não basta para que esse polytheismo se possa considerar como idêntico ao dos pagãos: falta o paganismo. (REIS *In* PESSOA, 2016, p.334-335)

Adiante, Ricardo Reis critica os “cultores modernos do paganismo” e aponta duas falhas que os impedem de reconstruir integralmente o paganismo. A primeira é a impossibilidade de se “conceber o paganismo se não em antagonismo, e portanto em relação, ao cristismo” (REIS *In* PESSOA, 2016, p.335). A segunda é “o não poder ver o paganismo na sua substância, mas só através dos seus atributos” (REIS *In* PESSOA, 2016, p.335).

Para Reis, os cultores modernos do paganismo caem no erro de tomar um dos atributos — e não a soma de todos eles — pela substância. O que Caeiro parece fazer, segundo o prefaciador, é o oposto: “Em Alberto Caeiro vemos a substância sem os atributos” (REIS *In* PESSOA, 2016, p.335). O cristianismo — ou “cristismo” —, ao mesmo tempo em que se opõe ao paganismo, descende dele. O termo “pagão” é a versão cristã de “gentio” e foi historicamente usado para se referir a todas as religiões não abraâmicas. O conceito, portanto, formado em antagonismo ao cristianismo, falha justamente por ter sido concebido no interior daquilo que procura negar.

A obj[ectivida]de grega, porém, não pode ser, em si, na sua essência, nem nos seus efeitos, imitada por quem não a tenha. Só a pode ter quem tiver os

sentidos da natureza constituídos de modo que sinta objectivamente. (REIS *In* PESSOA, 2016, p.336)

Ao afirmar que Alberto Caeiro é o revelador da essência do paganismo, Ricardo Reis sinaliza também a necessidade de se “indicar claramente qual é essa essência” (REIS *In* PESSOA, 2016, p.335). Para o médico e monárquico, a característica essencial da mentalidade pagã é a objetividade absoluta. Reis ainda indica que Caeiro seria mais objetivo que os próprios gregos antigos, pois sua obra é uma reação e, por isso, uma afirmação mais forte — e menos espontânea — que a original.

A objetividade absoluta mencionada por Ricardo Reis, entretanto, não é apenas aquela ligada à contemplação, apreendida pelos sentidos humanos, mas também a objetividade consciente desses sentidos:

Uns teem procurado fazer de pagãos ou imitar os pagãos, educando-se em uma objectividade puramente visual; a objectividade pagan era, porém, não só visual, como na verdade temperamental. Não era só o uso perfeitamente objectivo da vista, ou o de outro sentido qualquer; era a objectividade essencial de que aquellas eram apenas as manifestações nos sentidos. (REIS *In* PESSOA, 2016, p.336)

Para alcançar tal objetivismo — isto é, o objetivismo temperamental —, seria preciso “despir do hábito christão de fazer a realidade começar em nós; passar a viver da sensação *para fóra*, e não da sensação *para dentro*, como é nosso habito em Christo” (REIS *In* PESSOA, 2016, p.336). Para isso, de acordo ainda com os prefácios de Ricardo Reis, não seria suficiente um esforço de inteligência ou de disciplina, mas “Era mister nascer como uma organização interior do spirito adaptada a ter, espontaneamente, uma sensibilidade assim orientada” (REIS *In* PESSOA, 2016, p.336).

De forma bastante conveniente, Caeiro se fez — e foi feito — com uma organização interior adaptada a possuir a referida sensibilidade. Em sua obra poética — e de forma dispersa, nas obras poéticas dos outros heterônimos —, nota-se, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de um sistema filosófico e a construção de um sujeito lírico com características bem definidas, ainda que contraditórias.

Descrito por Ricardo Reis como “ignorante da vida e quase ignorante das letras”, surpreende que Fernando Pessoa tenha escolhido justamente esse

heterônimo para chamar de Mestre. Talvez por sua recusa ao pensamento — ainda que uma recusa satírica — e pelo isolamento social com que leva o cotidiano de poeta, a vida de Alberto Caeiro seja impossível de se narrar, “pois não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida” (REIS *In* PESSOA, 2016, p.336).

Não se pode, entretanto, perder de vista o fato de que Ricardo Reis, o estudioso que define e analisa a obra de Alberto Caeiro, já é personagem e parte dessa mesma obra. E que, muitas vezes, é apenas através dos textos de outros heterônimos, como Ricardo Reis, que Alberto Caeiro consegue compor sua fantasia completa, construir seu conveniente cenário e alcançar, assim, a máxima potencialidade da sua obra poética.

Ao longo dos mais de trinta poemas de *O Guardador de Rebanhos*, Alberto Caeiro vai montando, no imaginário do leitor, o cenário de onde escreve seus versos. Como “único poeta da Natureza”, ele vive cercado dela, numa casa no cimo d’um outeiro. De lá, olha para seu rebanho e vê suas ideias — ou olha para suas ideias e vê o seu rebanho — (poema I de *O Guardador de Rebanhos*). A imagem poética dessa casa fincada no alto de um monte sugere o distanciamento e a solidão evocados pela lírica de Caeiro e representa sua autoconsciência inversa, sempre manifestada em forma de inconsciência. Aqui, a representação imagética relaciona-se com a própria lírica, não só por ambas terem por propriedade a recusa à funcionalidade e a resistência à sistematização da vida, mas também por se apresentarem menos como uma composição e mais como uma decomposição da realidade.

A mais importante contribuição de Baudelaire ao nascimento da lírica e da arte modernas situa-se, por certo, em suas discussões sobre a fantasia. Esta é para ele, que a equipara, aliás, ao sonho, a capacidade criativa por excelência, “a rainha das capacidades humanas”. Como ela procede? Baudelaire escreve em 1859: “A fantasia decompõe (*décompose*) toda a criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo” (BAUDELAIRE, 1969, p.773). Este constitui um princípio fundamental da estética moderna, embora prefigurado em teorias desde o século XVI. Sua modernidade consiste em colocar a decomposição no início do ato artístico, um procedimento destruidor que Baudelaire sublinha ainda completando — no trecho de uma carta do mesmo teor — o conceito “decompor” com o termo “separar”. Decompor e desfazer o real em suas partes — entendido como o perceptível sensorialmente — significa deformá-lo. O conceito de deformação aparece reiteradas vezes em Baudelaire e é toda vez entendido no sentido positivo. Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma

condição mais elevada do que o deformado. Aquele "mundo novo", resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais. (FRIEDRICH, 1978, p.55-56)

Como esclarece Friedrich, ao citar Baudelaire, a fantasia procede a partir da deformação da realidade. Essa deformação é entendida pelo estudioso como uma decomposição, um desfazer da realidade em suas partes. O artista, isto é, aquele que se propõe ao exercício da fantasia, portanto, não é um imitador da realidade, mas um transfigurador. Não basta copiar a vida em suas evidências materiais e sensíveis, mas transfigurar a realidade por meio da criação de um “mundo novo” que “já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais”.

É a partir dessa perspectiva que será analisado o oitavo poema de *Guardador de Rebanhos*, introduzido pelo verso “N’um meio-dia de fim de primavera”. Nele, Caeiro descreve um sonho em que Cristo se faz eternamente menino, desce do céu e vai morar com o poeta em sua casa a meio do outeiro. O poema se destaca do restante da coletânea não só pelo seu estilo prosaico, raro na produção caeiriana, mas também pelo seu tamanho — é o mais longo poema assinado por Alberto Caeiro —, pelo seu aspecto onírico e pela sua temática religiosa, paradoxalmente inversa à filosofia (não-filosofia) do autor.

Ao trazer Cristo de volta à Terra, na forma de uma criança de riso natural, e ao integrá-lo à vida cotidiana de um artista, Caeiro dá materialidade a uma troca de experiências que coloca o divino e o humano, física e metaforicamente, no mesmo degrau:

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.45)

Para alcançar esse efeito, o poeta se vale tanto da dessacralização do texto bíblico, humanizando a figura de Cristo ao longo do poema, quanto da sacralização do texto literário, já que eleva a importância do fazer poético, refletindo-o “como um *accordo* íntimo” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.45) entre o humano e o divino. Um movimento de aproximação imediata, que se realiza, no poema, por meio da sátira.

Se, para Lukács, o escritor satírico é como o diabo do romance de Lesage, que retira o teto das casas, “a fim de nos mostrar, sob uma forma satírica acabada, a realidade tal como se oferece imediatamente a nossos olhos e ouvidos” (LUKÁCS, 2011, p.173); pode-se dizer que, no poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, Alberto Caeiro retira o teto não de uma casa, mas do céu — que não tem teto —, para nos mostrar a realidade ordinária e íntima de um velho, de uma mulher e de uma pomba, a quem chamamos Deus, Virgem-Maria e Espírito-Santo.

[Deus] é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecências.
A Virgem-Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
E o Espírito-Santo cóça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.43)

A sátira, comumente entendida como modo de composição literária ou artística que subverte determinado tema, vem sendo convencionalmente utilizada pelos artistas, para provocar — ou evitar — mudanças políticas, sociais ou morais e não apenas para gerar efeito cômico, ainda que isso possa ocorrer. Ela tem seu conceito relacionado, na maioria das vezes, à ironia, figura de linguagem que parte da oposição entre pensamento e realidade, entre o que se pretende dizer e o que de fato se diz.

Para o poeta e filósofo Friedrich Schiller, o efeito satírico é produzido a partir da oposição entre a realidade degenerada, contemporânea ao poeta, e a realidade conforme a “natureza”, ou seja, a realidade tal como deve ser. Tal definição foi retomada e atualizada por Hegel, que considera a sátira um gênero artístico imperfeito, pela impossibilidade de reconciliação com a realidade:

O gênero satírico se baseia em princípios firmes que são incompatíveis com nossa época, já que ditados por uma sabedoria abstrata, por uma virtude rígida e autossuficiente; estes princípios entram em oposição com a realidade, tornando-se impotentes para contribuir de modo eficiente, por meios autenticamente poéticos, para o desaparecimento dos lados falsos e sombrios da vida e para a reconciliação autêntica no seio da verdade. (HEGEL, 1993, n.p.)

É preciso, entretanto, considerar que, ao relacionar o nascimento da sátira a algumas condições históricas concretas, Hegel situa esse momento na Antiguidade e desconsidera toda a literatura satírica da burguesia ascendente desde o Renascimento e a Reforma até a Revolução Industrial.

Para Lukács, a sátira não pretende uma “reconciliação autêntica no seio da verdade”, como sugere Hegel, mas, ao contrário, estaria justamente na capacidade de dar a ver esses “lados falsos e sombrios da vida” a força da figuração satírica.

A sátira pode ser efetivamente elevada a forma somente quando a simples possibilidade do objeto da representação satírica é suficiente para desmascarar o sistema figurado e revelar a sua essência real; quando a condenação definitiva que está imediatamente contida nesta representação não precisa ser fundamentada; quando, portanto, a simples possibilidade de um evento contingente surge imediatamente como a essência oculta do objeto, como seu traço característico essencial. (LUKÁCS, p.175)

O contraste imediato entre essência e sua manifestação exterior é a grande contribuição de Hegel para a teoria satírica. A tensão entre “o mundo como deveria ser” e “o mundo como é”, de certo modo, é também a matéria filosófica com que Caeiro compõe sua lírica, o que se poderá comprovar a partir da análise do poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, reproduzido adiante:

VIII

N'um meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma photographia.
Vi Jesus Christo descer á terra.

Veu pela encosta d'um monte,
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela herva
E a arrancar flores para as deitar fóra
E a rir de modo a ouvir-se de longe.

Tinha fugido do céu.
Era nosso de mais para fingir
De segunda pessoa da trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desaccordo
Com flores e arvores e pedras.
No céu tinha que estar sempre serio
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma corôa toda á roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,

E até com um trapo á roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pae e mãe
Como as outras crianças.
O seu pae era duas pessoas —
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pae d'elle;
E o outro pae era uma pomba estúpida,
A unica pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
Em que elle tinha vindo do céu.
E queriam que elle, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pae para amar com respeito,
Pregasse a bondade e a justiça!

Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito Santo andava a voar,
Elle foi á caixa dos milagres e roubou trez.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que elle tinha fugido,
Com o segundo creou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro creou um Christo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que ha no céu
E serve de modelo ás outras.
Depois fugiu para o sol
E desceu pelo primeiro raio que apanhou.

Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma creança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas pôças de agua,
Colhe as flores e gosta d'ellas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fructa dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que ellas não gostam
E que toda a gente acha graça,
Corre atraz das raparigas
Que vão em ranchos pelas estradas
Com as bilhas ás cabeças
E levanta-lhes as saias.

A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as coisas.
Aponta-me todas as coisas que ha nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para ellas.

Diz-me muito mal de Deus.
Diz que elle é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecencias.

A Virgem-Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
E o Espirito-Santo cóça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Catholica.
Diz-me que Deus não percebe nada
Das cousas que creou —
“Se é que elle as creou, do que duvido” —.
Elle diz, por exemplo, que os seres cantam a sua gloria,
Mas os seres não cantam nada.
Se cantassem seriam cantores.
Os seres existem e mais nada,
E porisso se chamam seres.

E depois, cansado de dizer mal de Deus,
O Menino Jesus adormece nos meus braços
E eu levo-o ao collo para casa.

.....
Elle mora commigo na minha casa a meio do outeiro.
Elle é a Eterna Creança, o deus que faltava.
Elle é o humano que é natural,
Elle é o divino que sorri e que brinca.
E porisso é que eu sei com toda a certeza
Que elle é o Menino Jesus verdadeiro.

E a creança tão humana que é divina
É esta minha quotidiana vida de poeta,
E é porque elle anda sempre commigo que eu sou poeta sempre,
E que o meu minimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que fôr,
Parece fallar commigo.

A Creança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe
E assim vamos os tres pelo caminho que houver,
Saltando e cantando e rindo
E gosando o nosso segredo commum
Que é o de saber por toda a parte
Que não ha mysterio no mundo
E que tudo vale a pena.

A Creança Eterna acompanha-me sempre.
A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.
O meu ouvido attento alegremente a todos os sons
São as cocegas que elle me faz, brincando, nas orelhas.

Damo-nos tão bem um com o outro
Na companhia de tudo
Que nunca pensamos um no outro,
Mas vivemos juntos e dois
Com um accordo íntimo
Como a mão direita e a esquerda.

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,
E como se cada pedra
Fosse todo um universo
E fosse porisso um grande perigo para ella
Deixal-a cahir no chão.

Depois eu conto-lhe historias das cousas só dos homens
E elle sorri, porque tudo é incrível.
Ri dos reis e dos que não são reis,
E tem pena de ouvir fallar das guerras,
E dos commercios, e dos navios
Que ficam fumo no ar dos altos mares.
Porque elle sabe que tudo isso falta áquella verdade
Que uma haste tem ao florescer
E que anda com a luz do sol
A variar os montes e os valles
E a fazer doer aos olhos os muros caiados.

Depois elle adormece e eu deito-o.
Levo-o ao collo para dentro de casa
E deito-o, despindo-o lentamente
E como seguindo um ritual muito limpo
E todo materno até elle estar nú.

Elle dorme dentro da minha alma
E ás vezes acorda de noite
E brinca com os meus sonhos.
Vira uns de pernas para o ar,
Põe uns em cima dos outros
E bate as palmas sòzinho
Sorrindo para o meu somno.

.....
Quando eu morrer, filhinho,
Seja eu a creança, o mais pequeno.
Pega-me tu ao collo
E leva-me para dentro da tua casa.
Despe o meu ser cançado e humano
E deita-me na tua cama.
E conta-me historias, caso eu acorde,
Para eu tornar a adormecer.
E dá-me sonhos teus para eu brincar
Até que nasça qualquér dia
Que tu sabes qual é.

.....
Esta é a historia do meu Menino Jesus.
Porque razão que se perceba
Não ha de ser ella mais verdadeira
Que tudo quanto os philosophos pensam
E tudo quanto as religiões ensinam?
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.41-46)

Na primeira estrofe de “N’um meio-dia de fim de primavera”, o eu lírico introduz a narrativa de um sonho, “como uma photographia” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.41), em que o poeta vê Jesus Cristo descer à terra “...pela encosta d’um monte / tornado outra vez menino” (*ibidem*). Trata-se de um caminho inverso àquele registrado no *Novo Testamento*, quando o Messias sobe aos céus, após ser crucificado:

9. E tendo dito estas coisas — estando eles a observar — foi levantado e uma nuvem escondeu-o dos olhos deles.

10. E quando eles olhavam fixamente para o céu à medida que ele se afastava, eis que dois homens em roupas brancas tinham se colocado junto deles,

11. os quais disseram: “Homens galileus! Por que ficastes de pé a olhar para o céu? Este Jesus, que foi levantado de junto de vós para o céu, assim regressará do modo como o vistes ir para o céu”.

(BÍBLIA, 2018, p.48)

Pode-se dizer que a descida de Cristo é oposta à sua ascensão, e não apenas em sentido físico — o Cristo bíblico sai da terra em direção ao céu, a fim de se elevar sagrado, enquanto o de Caeiro desce dos céus rumo à terra, a fim de se humanizar. Ambos os caminhos se dão pela encosta de um monte. Na Bíblia está registrado que Jesus foi crucificado no alto de uma colina, posteriormente chamada de Gólgota ou Calvário. Subiu até lá com uma cruz nas costas e uma coroa de espinhos na cabeça, enquanto cuspiam nele e lhe chicoteavam. No poema, o menino desce “a correr e a rolar-se pela herva / e a arrancar flores para as deitar fóra / e a rir de modo a ouvir-se de longe” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.41). A diferença entre os dois caminhos evidencia, já na primeira estrofe do poema, o tipo de Cristo que Caeiro quer louvar.

A crença em um ser perfeito e superior, imaterial e subjetivo, iria de encontro à simplicidade sensorial com que o pastor encarava a realidade. O materialismo de Caeiro é incompatível, não só com o Deus católico, mas com a própria significação de fé, palavra que, para o catolicismo, representa a primeira das três virtudes teologais, e que pode ser definida como uma confiança absoluta, que dispensa provas ou evidências (ter fé é acreditar naquilo que não se vê).

No quinto poema de *O Guardador de Rebanhos*, aquele introduzido pelo verso “Há metaphysica bastante em não pensar em nada” (CAEIRO *In* PESSOA,

2016, p.37), o poeta diz que não acredita em Deus porque nunca o viu. Na tentativa de explicar o que pensa do mundo e de seus mistérios, Alberto Caeiro chega à conclusão de que o único mistério é haver quem pense no mistério. Ele apresenta, neste quinto poema, as argumentações que fundamentam sua anti-teoria e dá a ver as contradições que tornam sua obra tão intelectualmente desafiadora e fecunda:

O unico sentido intimo das cousas
É ellas não terem sentido intimo nenhum.
Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se elle quizesse que eu acreditasse nelle,
Sem duvida que viria fallar commigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, Aqui estou!
(...)
Mas se Deus é as flores e as arvores
E os montes e o sol e o luar,
Então acredito nelle,
Então acredito nelle a toda hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma communhão com os olhos e pelos ouvidos.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.39)

O menino Jesus representado no poema VIII é o oposto de sagrado, porque é humano e natural. Ainda que conserve a espontaneidade e pureza infantil, o Cristo de Caeiro é profano, pois não está de acordo com os preceitos religiosos e ignora a santidade das coisas. Ele apedreja animais, furta o pomar alheio e ergue as saias das damas, mas também gosta das flores, desliza nas poças d'água e foge, a chorar, dos cães. "Era nosso de mais para fingir / de segunda pessoa da trindade" (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.41) e talvez, por isso, ele tenha esperado o momento em que "Deus estava a dormir / e o Espírito Santo andava a voar," (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.42) para ir à caixa dos milagres e roubar três. Mais uma vez, a narrativa do poema entrega uma antítese às convenções religiosas.

Conforme as Normas para Observar na Instrução Diocesana das Causas dos Santos⁸, a comprovação de um milagre é condição para que a Igreja Católica canonize um homem, tornando-o santo. Foi preciso que o Cristo de Caeiro roubasse três milagres, para se fazer humano. Se a diocese impõe uma série de

⁸ Estabelecidas pela Constituição Apostólica *Divinus Perfectionis Magister* de 25 de janeiro de 1983.

requisitos burocráticos, como a declaração de testemunhas e a validação de milagres por parte de médicos, cientistas ou até mesmo ateus, o texto de Caeiro oferece a Cristo uma descida desafetada e natural, como brincadeira de criança. Em vez de comprovar milagres, Cristo vai à caixa e os rouba.

Com o primeiro milagre, ele ocultou sua fuga; com o segundo, se fez eternamente criança e humano; com o terceiro, forjou a imagem de um Cristo eternamente na cruz. “No céu era tudo falso, tudo em desaccordo / com flores e arvores e pedras” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.41), e talvez por isso o menino Jesus tenha decidido abandonar sua divindade. Não era a única razão, como se pode ver nos seguintes versos:

O seu pae era duas pessoas —
Um velho chamado José, que era um carpinteiro,
E que não era pae d'elle;
E o outro pae era uma pomba estúpida,
A unica pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
Em que elle tinha vindo do céu.
E queriam que elle, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pae para amar com respeito,
Pregasse a bondade e a justiça!
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.41-42)

O Cristo católico, enquanto santo, jamais conseguiria pregar a bondade e a justiça; não só por não ter tido pai para amar com respeito, mas porque lhe faltava a humanidade e inocência que somente uma criança de riso natural seria capaz de ter. Por isso ele volta como um menino e não como um homem de 33 anos.

O convívio desse menino com o poeta se faz na troca. O primeiro vem do céu, trazendo informações preciosas sobre o Espírito Santo (uma pomba estúpida), Deus (um velho estúpido e doente) e Virgem Maria (uma mala); o segundo está na terra e apresenta ao menino as guerras, invenções, maravilhas e horrores que a sociedade humana tem produzido.

Nesse ponto, verifica-se a metáfora de Lesage, que Lukács usou para definir a sátira. É como se, ao descrever cenas íntimas, banais e até grotescas

do cotidiano celestial, o menino Jesus retirasse uma espécie de teto do céu e exibisse a crua trivialidade da vida doméstica dos santos.

Diz-me muito mal de Deus.
Diz que elle é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecências.
A Virgem-Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
E o Espírito-Santo cóça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Catholica.
Diz-me que Deus não percebe nada
Das cousas que creou —
“Se é que elle as creou, do que duvido” —.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.43)

Os adjetivos (estúpido, doente) e verbos (escarrar, sujar-se) selecionados pelo menino Jesus para descrever o céu e a trindade indicam, mais que uma inclinação do eu lírico à blasfêmia, “uma sátira que tem subjacente um plano de ação contra o Deus dos cristãos” (NOGUEIRA, 2010, p.343). Em sua tese de doutoramento, *A sátira na poesia portuguesa*, Carlos Nogueira, ainda que não parta da teorização lukácsiana a respeito da sátira, identifica no texto de Alberto Caeiro uma linguagem persuasiva e um léxico simples e familiar, recursos que, segundo o estudioso, tornam possível ao Mestre Ingênuo que manifeste “o paradoxo da sua doutrina” (NOGUEIRA, 2010, p.343), isto é, a “impossibilidade de ver sem pensar, de sentir sem a mediatização de experiências e conhecimentos prévios, de viver em transcendência plena com a exterioridade” (NOGUEIRA, 2010, p.343). Segundo o estudioso, Caeiro desenvolve, portanto, uma espécie de sátira serena, apresentada através de procedimentos estilísticos e retóricos persuasivos, mas discretos. Essa serenidade teria se rompido justamente no poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, o poema do Cristo.

É na sátira ao cristianismo e ao sagrado que a “poesia satiricamente anti-transcendentalista”⁹ de Caeiro mais se afasta deste tipo de serenidade. O heterônimo pratica o que o próprio Fernando Pessoa anuncia num documento encontrado por Maria Helena Nery Garcez: “fazer caretas literárias a tudo quanto os cristãos amam e respeitam, chasquear do que eles têm por mais

⁹ SENA, 1959, p.153

sagrado e venerado – tudo isto entra no nosso programa. Tudo isto é útil quando a orientação basilar é sã [...]”¹⁰. (NOGUEIRA, 2010, p.343)

Se, em alguns momentos, Fernando Pessoa aprova e considera útil o “chasquear do que [os cristãos] têm por mais sagrado” que Alberto Caeiro realiza no poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, em outros momentos, ele faz questão de se diferenciar de seu mestre. É o que se pode notar no seguinte trecho da *Nota preliminar às Ficções do Interlúdio*.

(...) escrevi com sobressalto e repugnância o poema oitavo do “Guardador de Rebanhos”, com a sua blasfêmia infantil e o seu antiespiritualismo absoluto. Na minha pessoa própria, e aparentemente real, com que vivo social e objectivamente, nem uso blasfêmia, nem sou antiespiritualista. Alberto Caeiro, porém, como eu o concebi, é assim: assim tem pois ele que escrever, quer eu queira, quer não, quer eu pense como ele ou não. (PESSOA, 1972, p.199)

O leitor atento não deixará de notar uma contradição, ou pelo menos uma autocrítica, na comparação entre os dois trechos anteriores, escritos por Fernando Pessoa. A mesma atitude que “entra no nosso programa” e “é útil quando a orientação basilar é sã” também causa no poeta “sobressalto” e “repugnância”. Nota-se, portanto, a necessidade do autor de se decompor não só em partes distintas de um mesmo todo, mas em partes contraditórias de um mesmo ser.

Ainda em *A sátira na poesia portuguesa*, Carlos Nogueira chega à conclusão de que, no poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, a sátira não está no conteúdo do discurso satírico, mas no fato de que o autor desse discurso é o menino Jesus.

A ideia de sátira, de mutilação da família do Deus cristão e de toda a religião judaico-cristã está, pois, nas próprias palavras de Cristo-menino, dadas, a não ser num único verso, em discurso indireto. O poeta joga com a (in)competência cultural de Jesus-criança, de Caeiro e do leitor; dá-nos um discurso de uma criança que é, para muitos, a pior das sátiras, a mais diabólica e injusta das invectivas. Mas, se nas palavras do Cristo de Caeiro lêssemos apenas a visão do mundo de uma criança, o tratamento do tema não seria “displicente, agressivo e irônico”¹¹, ou seja, não haveria sátira, mas apenas a suprema verdade pueril. A sátira é e não é: é metamorfose. (NOGUEIRA, 2010, p.346)

¹⁰ CAEIRO, 1985, p.66

¹¹ Citação interna de Nogueira: GARCEZ, M. H. N. Alberto Caeiro – Descobridor da natureza?, 1985, p.124.

A partir do que expõe para o poeta o menino Jesus, pode-se entender também que a Igreja, como instituição burocrática e ritualística, não significa qualquer tipo de “intimidade” com Deus (“Tudo no céu é estúpido como a Igreja Catholica”), mas, ao contrário, faz as vezes de uma estrutura complicadora, que obstaculiza o contato espiritual do fiel, e tem como contraponto a espontaneidade da obra de Caeiro.

Em *O Sagrado e o Profano em Alberto Caeiro*, Isaac Ramos afirma que “não é o inverso da história bíblica que Caeiro busca, e sim o avesso do imagético pré-concebido. (...) [trata-se] de um trabalho de desconstrução de arquétipos poéticos” (RAMOS, s.d.). Daí o cuidado tomado pelo autor (Caeiro ou Pessoa?) em atribuir o discurso satírico não ao guardador de rebanhos, mas ao Cristo menino.

Dessa forma, Alberto Caeiro brinca com esses dois papéis lendários — o de deus e o de poeta — destacando seu caráter revelador. A relação dos dois está no centro do poema e é a partir dela que o Mestre Ingênuo consegue decompor e transfigurar a realidade. Sua qualidade de autor, poeta e criador artístico está diretamente ligada à convivência e intimidade com Cristo. Para Caeiro, a sensibilidade com que o Cristo menino enxergava o mundo era o que lhe fazia ser poeta sempre. Ou, em outras palavras:

E a creança tão humana que é divina
É esta minha quotidiana vida de poeta
E é porque elle anda sempre commigo que eu sou poeta sempre,
E que o meu minimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que fôr,
Parece fallar commigo.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.44)

Como é a relação do eu lírico com o menino Jesus que lhe oferece a sensibilidade necessária para ser poeta, naturalmente a figura criada por Caeiro para representar essa habilidade deveria, ao contrário do imaginário religioso, estar o mais próximo possível daquilo que é humano. Se da arte se pode extrair uma consciência histórica imprescindível para a evolução da espécie humana, não seria possível que sua representação viesse maculada pelo misticismo e pela burocracia da religião.

Ao longo do convívio que se dá entre o menino Jesus e o eu lírico, ambos esforçam-se por conhecer o ambiente do outro. Um fala sobre as coisas do céu, o outro sobre as coisas do mundo; e é nítida a inversão dos valores preestabelecidos pela sociedade religiosa, assim como é nítido, por parte do Cristo, o fascínio pelos assuntos dos homens. Tudo o que há no céu, segundo o próprio menino Jesus, “é estúpido como a Igreja Católica” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.43), já as coisas do mundo são descritas pelo poeta com inegável encanto e beleza.

Depois eu conto-lhe histórias das coisas só dos homens
E elle sorri, porque tudo é incrível.
Ri dos reis e dos que não são reis,
E tem pena de ouvir fallar das guerras,
E dos commercios, e dos navios
Que ficam fumo no ar dos altos mares.
Porque elle sabe que tudo isso falta àquella verdade
Que uma haste tem ao florescer
E que anda com a luz do sol
A variar os montes e os valles
E a fazer doer aos olhos os muros caiados.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.45)

A intimidade do menino Jesus com o eu lírico é o principal recurso utilizado pelo poeta para elevar o texto literário — e aproximá-lo de um texto dito sagrado. Esse movimento de elevação do texto poético e de rebaixamento do texto religioso é realizado por um eu lírico não confiável, que, de forma consciente, manipula tanto o discurso do menino Jesus quanto o discurso do poeta. Os dois vivem juntos uma vida que não se diferencia muito do quotidiano simples, e voltado à observação, aludido em outros textos de Alberto Caieiro. Está na relação do Cristo com o poeta a preocupação com o olhar e a necessidade de conhecer os elementos mais simples da natureza (flores, pedras, rios) sem que seja necessário analisá-los.

A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as coisas.
Aponta-me todas as coisas que ha nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para ellas.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.45)

Olhar devagar para as pedras deve ser engraçado, porque delas absolutamente nada se pode extrair, salvo o fato de que existem e são pedras. Mais uma vez o texto de Caeiro convida à contemplação. Não basta olhar para as pedras, mas se demorar na realização de tal observação. Nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Fernando Pessoa reflete um pouco mais sobre a relação de Alberto Caeiro com a pedra, esse elemento simbólico da materialidade:

Longe de ver sermões nas pedras, [Caeiro] nem sequer se permite conceber uma pedra como ponto de partida para um sermão. O único sermão que uma pedra encerra é, para ele, o fato de existir. A única coisa que uma pedra lhe diz é que nada tem para lhe dizer. Pode-se conceber um estado de espírito parecido com este, *mas não pode conceber-se num poeta*. Esta maneira de olhar para uma pedra pode ser definida como a maneira totalmente não-poética de a olhar. O fato estupendo acerca de Caeiro é que produz poesia a partir deste sentimento, ou, antes, ausência de sentimento. Sente positivamente o que até aqui só podia ser concebido como sentimento negativo.
(PESSOA, 1996, p.343)

Um contraponto dessa visão não-poética está representado no poema *Conversa com uma Pedra*, da recente ganhadora do Nobel de Literatura, Wislawa Szymborska. Nele, o eu lírico trava um debate com uma pedra, na tentativa de convencê-la a deixá-lo entrar.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Soube que há em ti grandes salas vazias,
nunca vistas, inutilmente belas,
surdas, sem ecos de quaisquer passos.
Admite que mesmo tu sabes pouco disso.”

“Salas grandes e vazias — diz a pedra —
mas nelas não há lugar.
Belas, talvez, mas para além do gosto
dos teus pobres sentidos.
Podes me reconhecer, nunca me conhecer.
Com toda a minha superfície me volto para ti
mas com todo o meu interior permaneço de costas.
(SZYMBORSKA, 2011, p.34)

Wislawa atribui à pedra não só uma voz própria, mas uma personalidade dura, cheia de cortes secos, que resguardam um interior misterioso. O espaço físico da pedra — suas “salas grandes e vazias” — torna-se o espaço subjetivo

da linguagem. A pedra já não é ponto de partida para um sermão, mas ponto de encerramento. Materializa-se, no poema, a impossibilidade semântica da pedra, através de um jogo dialógico que amplia essa mesma impossibilidade semântica. Wislawa parece injetar sentido e personalidade a uma pedra apenas para torná-la ainda mais vazia e obscura; faz, efetivamente, um poema poético sobre uma pedra.

E, embora Caeiro negue à pedra toda a poesia, no poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, elas (as pedras) voltam a aparecer. Não dizem e não sentem nada, mas servem de brinquedo para o Deus e para o Poeta:

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,
E como se cada pedra
Fosse todo um universo
E fosse porisso um grande perigo para ella
Deixal-a cahir no chão.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.46)

O que mostra que, ainda que não considere a pedra ponto de partida para um sermão, Alberto Caeiro considera a pedra ponto de partida para uma brincadeira e, mesmo que infantilmente, quase involuntariamente, faz como Wislawa Szymborska e injeta na pedra todos os significados (como se fossem todas um universo). Wislawa, entretanto, faz isso sem se utilizar do recurso farsesco. Sua pedra não se transfigura em “todo um universo” que corre o perigo de ser derrubado por um deus ou por um poeta. Já a pedra de Alberto Caeiro exerce o papel da fantasia. Encarna as características de “todo um universo” e assume, diante de duas figuras “graves”, uma função ironicamente lúdica.

Não que uma brincadeira, para Caeiro, seja sem importância. A inocência do menino Jesus parece convergir com a pureza sem pensamentos do guardador de rebanhos, que propõe, em seu sistema poético, e a seu modo, uma constante brincadeira com os cinco sentidos, sendo a visão, naturalmente, o predileto.

Dar prioridade aos sentidos e estar a questioná-los, a pensá-los e, ora, a senti-los é o exercício filosófico proposto na poética de Caeiro. Mais que Ricardo Reis, Álvaro de Campos ou até mesmo Alexander Search — um

pseudônimo de Pessoa que escrevia na língua inglesa —, Caeiro se encaixa em uma corrente filosófica geralmente associada à obra de Fernando Pessoa: o sensacionismo. Segundo Álvaro de Campos, essa corrente filosófica “começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro”, conforme está narrado em um dos textos de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*.

Provavelmente é difícil destriçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo. O facto é que ambos lhe deram início. Mas cada sensacionista digno de menção é uma personalidade à parte e, naturalmente, todos exerceram uma actividade recíproca. Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro estão mais próximos dos simbolistas. Álvaro de Campos e Almada Negreiros são mais afins da moderna maneira de sentir e de escrever. Os outros são intermédios. (PESSOA, 1966, p.148)

O sensacionismo, segundo o próprio Fernando Pessoa, afirma o princípio da primordialidade da sensação, isto é, encerra nos cinco sentidos “a única realidade para nós” (PESSOA, 1966, p.190). O poeta divide as sensações que podemos ter em três tipos ou espécies: aquelas que parecem vir de fora; aquelas que parecem vir de dentro; e aquelas resultantes do trabalho mental, que são as sensações do abstrato.

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que ele não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da ciência; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da filosofia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstracto. A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem. Mas a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir coisas que tenham, quanto possível, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação, deve tentar produzir quanto possível uma impressão análoga à que as coisas exteriores produzem). A arte deve também obedecer a condições de Emoção porque deve produzir a impressão que os sentimentos exclusivamente interiores produzem, que é emocionar sem provocar à acção, os sentimentos de sonhos, entende-se, que são os sentimentos interiores no seu mais puro estado. (PESSOA, 1966, p.190)

Nesse ponto, a teorização realizada por Fernando Pessoa sugere dois polos em que se daria a sensibilidade humana e dialoga com o método dialético, ao propor que a arte deva obedecer a condições da Realidade (“deve tentar produzir quanto possível uma impressão análoga à que as coisas exteriores produzem”), mas também a condições da Emoção (“porque deve produzir a impressão que os sentimentos exclusivamente interiores produzem”). Estes, os

sentimentos interiores, segundo Pessoa, atingem seu mais puro estado nos “sentimentos de sonhos”.

Antonio Candido também se utiliza da imagem dos sonhos, mas, nesse caso, para comparar o universo onírico ao universo ficcional. Assim como não se pode escapar do sonho, não se pode escapar da fabulação, ou seja, da fantasia. Tanto o sonho quanto a ficção — entendida aqui como “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 2011, p.176) — correspondem a uma necessidade fundamental do ser humano.

Alterando um conceito de Otto Ranke sobre o mito, podemos dizer que a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. (CANDIDO, 2011, p.177)

Não por acaso, o poema em análise neste capítulo, *Num meio-dia de fim de primavera*, já em seu segundo verso (“Tive um sonho como uma photographia”), insere o leitor em uma dupla dimensão: a dimensão onírica, representada pelo sonho, e a dimensão concreta, representada pela fotografia. Caeiro, para compor o Cristo católico em sua verdade poética e íntima, reúne, então, os três assuntos de que fala Pessoa: abstração, realidade e emoção:

Assim, a arte tem por assunto, não a realidade (de resto, não há realidade, mas apenas sensações artificialmente coordenadas), não a emoção (de resto, não há propriamente emoção, mas apenas sensações de emoção), mas a abstracção. Não a abstracção pura, que gera a metafísica, mas a abstracção criadora, a abstracção em movimento. Ao passo que a filosofia é estática, a arte é dinâmica; é mesmo essa a única diferença entre a arte e a filosofia. (PESSOA, 1966, p.190)

Tanto no poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* quanto em toda a obra de Alberto Caeiro, a arte surge intimamente ligada às sensações (“sensações artificialmente coordenadas”, “sensações de emoção”), o que aproxima o mestre-heterônimo do sensacionismo, conforme definição do próprio Pessoa. Quem parece ter atribuído a obra poética de Caeiro à corrente ou escola

sensacionista foi um de seus discípulos, Álvaro de Campos. Caeiro detestou a classificação¹². Em suas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Fernando Pessoa diz que a poesia caeiriana é tão “incivilizada e natural”, que soaria mal chamá-la por um nome que parece designar uma escola ou um movimento literário.

Para Pessoa, a influência de Alberto Caeiro nas obras de Ricardo Reis e Álvaro de Campos, seus dois discípulos, foi muito maior que a influência de, por exemplo, Cesário Verde na obra de Alberto Caeiro. Ainda assim, Pessoa diz que “nenhum se lhe assemelha, nem de longe” e defende, para além do desgosto do Mestre Ingênuo, a classificação da poesia de Caeiro como sensacionista:

Mas o facto é que (...) nenhum nome poderia descrever melhor a sua atitude. A sua poesia é, de facto, a ‘sensacionista’. A sua base é a substituição do pensamento pela sensação, não só como base da inspiração — o que é compreensível — mas como meio de expressão, se assim podemos falar. E, acrescentando-se, aqueles seus dois discípulos, diferentes como são dele e um do outro — são também sensacionistas, de facto. (PESSOA, 1996, p.343)

Fernando Pessoa, então, passa a explicar de que modo cada um desses dois heterônimos e discípulos de Caeiro são sensacionistas. É como se, para definir um, fosse preciso compará-lo ao outro, como se esses autores só pudessem existir em relação ao outro. Ao falar de Ricardo Reis, Pessoa classifica-o como um sensacionista puro, pois seu sensacionismo teria partido de suas influências neoclássicas e pagãs, e o compara a Caeiro, que seria o sensacionista não só puro, mas absoluto:

É que o Dr. Ricardo Reis, com o seu neoclassicismo, a sua crença verdadeira e real na existência das divindades pagãs, é um sensacionista puro, embora de género diferente. A sua atitude para com a natureza é tão agressiva para com o pensamento como a de Caeiro; não imagina quaisquer significados nas coisas. Vê-as apenas, e, se parece vê-las de modo diferente do de Caeiro, é que, embora as veja tão pouco intelectualmente e tão pouco poeticamente como este último as vê à luz de um conceito religioso definido do universo — paganismo, paganismo puro, o que altera necessariamente a sua maneira muito directa de sentir. Mas é pagão porque a religião sensacionista é o paganismo. É claro que um sensacionista puro e integral como Caeiro não tem, logicamente, qualquer religião, visto a religião não se encontrar entre os dados imediatos da sensação pura e directa. Mas Ricardo

¹² “Diz-se que Alberto Caeiro deplorou o nome de ‘sensacionismo’ que um discípulo seu — é certo que um discípulo um tanto estranho: o Sr. Álvaro de Campos — atribuiu à sua atitude e à atitude que criou.” (PESSOA, 1996, p.343)

Reis exprimiu com grande clareza a lógica da sua atitude como puramente sensacionista. Segundo afirma, não só nos deveríamos prostrar ante a objectividade pura das coisas (daí o seu sensacionismo propriamente dito e o seu neoclassicismo, pois foram os poetas clássicos os que menos comentaram as coisas, ou as comentaram menos directamente), mas prostrar-nos ante a objectividade igual, a realidade, a naturalidade, das necessidades da nossa natureza, entre as quais se conta o sentimento religioso. Caeiro é o sensacionista puro e absoluto que se prostra ante as sensações qua exterior e nada mais admite. Ricardo Reis é menos absoluto; prostra-se também ante os elementos primitivos da nossa própria natureza, visto para ele os nossos sentimentos primitivos serem tão reais e naturais como as flores e as árvores. Portanto, Caeiro é religioso. E, visto ser sensacionista, é pagão pela religião; o que se deve, não só à natureza da sensação que se concebera como admitindo uma religião qualquer, mas também à influência das leituras clássicas a que o seu sensacionismo o tinha impelido. (PESSOA, 1996, p.344)

Ao falar de Álvaro de Campos, Pessoa afirma que tanto o discípulo quanto o mestre acreditam que a sensação é tudo. A diferença estaria no fato de que Caeiro entende por sensação a sensação das coisas como são e Campos entende por sensação a sensação das coisas conforme sentidas:

Álvaro de Campos — o que é bastante curioso — encontra-se no extremo oposto, inteiramente oposto a Ricardo Reis. No entanto, não é menos discípulo de Caeiro ou menos sensacionista propriamente dito. Aceitou de Caeiro, não o essencial e o objectivo, mas o aspecto deduzível e subjectivo da sua atitude. A sensação é tudo, afirma Caeiro, e o pensamento é uma doença. Por sensação entende Caeiro a sensação das coisas tais como são, sem acrescentar quaisquer elementos do pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma. Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas. De modo que vê a sensação subjectivamente e envida todos os seus esforços, uma vez que assim pensa, não para desenvolver em si a sensação das coisas como são, mas toda a casta de sensações de coisas, e até da mesma coisa. Sentir é tudo: é lógico concluir que o melhor é sentir toda a casta de coisas de todas as maneiras, ou, como diz o próprio Álvaro de Campos, 'sentir tudo de todas as maneiras'. Assim, aplica-se a sentir a cidade na mesma medida em que sente o campo, o normal como sente o anormal, o mal como sente o bem, o mórbido como sente o saudável. Nunca interroga, sente. É o filho indisciplinado da sensação. (PESSOA, 1996, p.345)

Álvaro de Campos é chamado de “o filho indisciplinado da sensação”, porque tanto Alberto Caeiro quanto Ricardo Reis têm uma disciplina. Para Caeiro, “as coisas devem ser sentidas tais como são” (PESSOA, 1996, p.345); para Ricardo Reis, “as coisas devem ser sentidas não só como são, mas também de modo a integrarem-se num certo ideal de medida e regra clássicas” (*ibidem*); já, para Álvaro de Campos, “as coisas devem ser simplesmente sentidas”

(*ibidem*). Em mais um modo de comparar os heterônimos, Pessoa questiona a ética de cada um deles.

Caeiro não tem ética a não ser a simplicidade. Ricardo Reis tem uma ética pagã, meio epicurista e meio estoica, mas uma ética muito definida, que dá à sua poesia uma elevação que o próprio Caeiro — embora, independentemente da maestria, seja dos dois o gênio de maior estatura — não logra atingir. Álvaro de Campos não tem sombra de ética; é amoral, se não positivamente imoral, pois, evidentemente, segundo a sua teoria, é natural que ame as sensações fortes mais do que as fracas, e as sensações fortes são, pelo menos, todas elas egoístas e ocasionalmente as sensações da crueldade e da luxúria. (PESSOA, 1996, p.346)

Os três heterônimos são considerados por Pessoa como três aspectos diferentes de uma mesma teoria. A teoria, naturalmente, é o sensacionismo, uma manifestação radical do pensamento empirista, já esboçado por Condillac no século XVIII, mas renovada e aprofundada por Alberto Caeiro e seus discípulos no século XX. Tal sistema postula que todo o conhecimento e todas as faculdades cognitivas provêm das sensações humanas e que a única realidade possível é a consciência dessas sensações.

Alberto Caeiro é o mais radical representante do sensacionismo de Pessoa. Suas sensações estão não só fortemente ligadas aos órgãos dos sentidos humanos, mas surgem no texto poético quase sempre acompanhadas de uma profunda, ainda que forjada, inocência. Para manter a primazia dos cinco sentidos, é preciso também conservar o espanto de um primeiro impacto sensorial. No poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* é o menino Jesus quem guia o olhar do poeta. Isso, não porque ele é um deus, mas porque é uma criança que desconhece os mistérios do mundo e é como se visse tudo que existe pela primeira vez.

Por isso era necessário que Cristo voltasse como uma criança nova e humana, para oferecer esse olhar primeiro e esse efeito imediato, tão caro à obra de Caeiro, sem qualquer contaminação científica, filosófica ou religiosa. O que se apresenta no oitavo poema de *O Guardador de Rebanhos*, é esse caminho inverso feito pelo filho de Deus, sua descida do monte para o pé da gente, sua humanização enquanto menino e criança e, principalmente, seu contato com um pastor humilde, solitário e quase sem instrução. A troca de impressões entre eles é o que move o olhar do poeta: “A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.46).

Quando o menino Jesus descreve os cenários e personagens do céu, o faz a partir do seu ponto de vista — o ponto de vista de um menino — e chamar a Deus de “velho doente” ou ao espírito santo de “uma pomba estúpida” são atitudes que não contrariam a rebeldia e insensatez que se esperam de uma criança. A sátira é também uma brincadeira (de Cristo ou do poeta?), na medida em que subverte a imagem pré-concebida da santíssima trindade e causa, com esse violento contraste — entre a realidade degenerada contemporânea ao poeta e a realidade conforme a natureza do menino Jesus —, um divertido impacto nos sentidos. O recurso da sátira torna possível uma crítica contundente e uma reavaliação das condições sociais, dos costumes culturais e das instituições políticas e religiosas, revelando, no engendramento artístico, suas hipocrisias e contradições. Alberto Caeiro, utilizando-se do humor, do exagero e de um inteligente ponto de vista, evidencia, nos seus versos, e de forma imediata, o contraste entre a realidade distante de Deus, José, Maria e do Espírito Santo, conforme se apresentam através da Igreja Católica, e a realidade humanizada de Deus, José, Maria e do Espírito Santo, conforme se apresentam através do menino Jesus.

Cabe retomar, aqui, o questionamento armado ao fim do capítulo 1 desta dissertação: seria Alberto Caeiro um poeta místico que alcança apenas um materialismo rude? A resposta, ao que me parece, não é tão simples como “sim” ou “não”. O misticismo de Caeiro surge, em sua lírica, deformado pelo ângulo satírico, o que torna Caeiro, a um só tempo, um teísta e um materialista; um artista complexo, mas que só fala das coisas simples; um pagão que é, ao mesmo tempo, cristão e ateu; um poeta que nega qualquer pensamento, mas que o faz através de um discurso cuidadosamente pensado; um pastor que nunca guardou rebanhos e também um guardador de rebanhos; uma criatura gerada por um poeta e, ao mesmo tempo, o mestre de seu próprio criador. Essas contradições, evidentes nos versos dos poemas caeirianos e na estrutura dramático-satírica em que o heterônimo está inserido, são o que isenta Alberto Caeiro de um misticismo rude.

Se analisado de forma independente e desconectada da heteronímia pessoana, Alberto Caeiro pode até mesmo se mostrar como um pastor fatalista — “Assim é a acção humana pelo mundo fora. / Nada tiramos e nada pomos;

passamos e esquecemos;” (CAEIRO *In* PESSOA, 1946, p.65) — com delírios de grandeza — “Sou o Descobridor da Natureza. / Sou o Argonauta das sensações verdadeiras. / Trago ao Universo um novo Universo / Porque trago ao Universo ele-próprio.” (CAEIRO *In* PESSOA, 1946, p.68) — e que gosta de brincar de opostos — “Só a Natureza é divina, e ela não é divina...” (CAEIRO *In* PESSOA, 1946, p.77). Se analisada dessa forma independente, a obra lírica de Alberto Caeiro não parece capaz de refletir a realidade das coisas ou de dar a ver as complexas relações entre o particular e o universal. Sua obra, entretanto, não deve e não pode ser analisada dessa forma.

Se, para Lukács, “A verdadeira arte (...) fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (LUKÁCS, 2011, p.105), a obra poética de Alberto Caeiro fornece apenas um elemento desse quadro. Somente a análise da obra de Caeiro como parte da heteronímia pessoana e em relação aos outros elementos desse drama-em-vida pode dar conta do projeto literário de Fernando Pessoa em sua totalidade. Para o pesquisador de literatura que queira realizar um trabalho de análise aprofundado, talvez não seja má ideia, inclusive, considerar Alberto Caeiro não apenas um autor de uma obra poética, mas também um personagem de uma obra dramática. É o que faremos a seguir.

CAPÍTULO 3

“APARECERA EM MIM O MEU MESTRE”:

REALISMO NO DRAMA SATÍRICO DE FERNANDO PESSOA

Este capítulo apresentará a heteronímia de Fernando Pessoa, a partir de suas características dramáticas; o caráter dramático do gênero lírico, a partir de uma leitura do poema X de *O Guardador de Rebanhos*; os conceitos de “diálogo dramático” e de “voz poética”, a partir dos textos de Aristóteles, Adorno e Shelley Jane Roche-Jaques; a arquitetura da heteronímia como método de representação satírica do pensamento decadente burguês; a representação do diletantismo na obra de Fernando Pessoa, a partir do texto de Miguel Vedda; a caracterização paradoxal de Alberto Caeiro como um pastor simples e sem instrução; e, por fim, o provável reflexo realista alcançado com o projeto heteronímico.

Fernando Pessoa, ao trazer as relações entre Deus e a Natureza, entre o artista e a obra, entre o poeta e o indivíduo, para o centro de seu trabalho, põe em evidência o próprio ato criativo (um ato artístico ou divino?). Ao chamar um heterônimo, isto é, uma elaboração criativa do seu imaginário, de “Mestre”, Pessoa se coloca ao mesmo tempo como criador e criatura de si mesmo. Estabelece, portanto, uma contradição irremediável, que está no cerne de sua obra poética.

Em um texto incluído em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, o poeta define-se da seguinte forma:

Ficarei o Inferno de ser Eu, a Limitação Absoluta, Expulsão-Ser do Universo longinquo! Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vacuo-pessoa, infinito de Nada consciente, pavor sem nome, exilado do proprio Mysterio, da propria Vida. Habitarei eternamente o deserto morto de mim, erro abstracto da criação que me deixou atraz. Arderá em mim eternamente, inutilmente, a ansia esteril do regresso a ser. (PESSOA, 1966, p.60)

Para a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés, Fernando Pessoa não existiu. No ensaio *Pessoa Personne?*, de 1981, ela o define como o centro não ocupado de um círculo giratório ou um sujeito que precisou estourar em mil sujeitos para

se tornar um não-sujeito. Ela diz que “a poesia de Pessoa é a reversão do ninguém em Alguém, do discurso vazio em discurso pleno” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p.4)

Esse Alguém de que fala Perrone-Moisés não é o tradutor de cartas comerciais ou o transeunte discreto por trás dos óculos e do chapéu, de nome Fernando António Nogueira Pessoa, mas um Alguém forjado na elaboração artística. Alguém que é nenhum e também é mil. Para Leyla Perrone-Moisés, “o quotidiano [de Pessoa] foi a sua poesia, e o corpo desencarnou-se, cifrado nos rastros de tinta sobre o papel, atestando indefinidamente sua impossibilidade de sentir-se real e inteiro” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p.73).

Essa impossibilidade de sentir-se real e inteiro, segundo Fernando Pessoa, remonta à época de sua infância. Em um relato escrito em data próxima a 1930, Pessoa descreve o germe de sua dramatização, que teria ocorrido quando o poeta tinha 5 anos de idade ou menos. O relato, naturalmente, já é parte do teatro.

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. Não tinha eu mais que cinco anos, e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho — um capitão Thibeaut, um Chevalier de Pas e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento, como a imperfeita lembrança daqueles, é uma das grandes saudades da minha vida. Isto parece simplesmente aquela imaginação infantil que se entretém com a atribuição de vida a bonecos ou bonecas. Era porém mais: eu não precisava de bonecas para conceber intensamente essas figuras. Claras e visíveis no meu sonho constante, realidades exatamente humanas para mim, qualquer boneco, por irreal, as estragaria. Eram gente. (PESSOA in ZENITH, 2022, p. 79)

Como o próprio Fernando Pessoa revela, em sua *Tábua Bibliográfica* — um documento publicado por volta de 1928, na revista *Presença* —, as individualidades de Caeiro, Reis e Campos formam “cada uma uma espécie de drama; e todas ellas juntas formam outro drama” (PESSOA, 1928, p.10). Isso significa que, separados, cada autor comporia seu universo de forma dramaticamente completa (as pessoas-livro são também pessoas-peça) e, juntos, todos formariam ainda uma outra construção dramática.

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, trez nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do auctor dellas.

Fórma cada uma uma espécie de drama; e todas ellas juntas formam outro drama. Alberto Caeiro, que se tem por nascido em 1889 e morto em 1915, escreveu poemas com uma, e determinada, orientação. Teve por discípulos — oriundos, como taes, de diversos aspectos dessa orientação — aos outros dois: Ricardo Reis, que se considera nascido em 1887, e que isolou naquela obra, estylizando, o lado intellectual e pagão; Álvaro de Campos, nascido em 1890, que nella isolou o lado por assim dizer emotivo, a que chamou “sensationista”, e que — ligando-o a influências diversas, em que predomina, ainda que abaixo da de Caeiro, a de Walt Whitman — produziu diversas composições, em geral de índole escandalosa e irritante, sobretudo para Fernando Pessoa, que, em todo o caso, não tem remédio senão faze-las e publicá-las, por mais que dellas discorde. As obras destes trez poetas formam, como se disse, um conjuncto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intellectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoas. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horoscopos e, talvez, de photographias. É um drama em gente, em vez de em actos. (PESSOA, 1928, p.10)

Segundo William K. Wimsatt e Monroe Beardsley, no ensaio *A Falácia Intencional*, publicado em 1954, “até mesmo um poema lírico curto é dramático”, já que ele é a “resposta [e por que não a pergunta?] de um falante abstrato ou não” (WIMSATT, BEARDSLEY, p.87). Portanto, de acordo com Wimsatt e Beardsley, analisar um poema lírico já seria, a princípio, debruçar-se sobre um texto dramático. Se considerarmos todas as características dramáticas, evidentes na heteronímia pessoana — personagens muito bem definidos, cenários de onde esses personagens escrevem, diálogos localizados no tempo e no espaço —, torna-se conveniente a ideia de analisá-la não apenas como exemplar do gênero lírico, mas como projeto dramático.

É a partir dessa perspectiva que leremos a seguir um poema de Alberto Caeiro, o décimo de *O Guardador de Rebanhos*, que servirá como ponto de partida para as discussões que envolvem o gênero lírico e seu caráter dramático na obra de Fernando Pessoa. Como ficará evidente já na primeira leitura, a dramaticidade do texto está explícita.

X

“Olá, guardador de rebanhos,
Ahi á beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?”

“Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois,
E a ti o que te diz?”

“Muita cousa mais do que isso.
Falla-me de muitas outras cousas.
De memorias e de saudades
E de cousas que nunca fôram.”

“Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.”
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.47)

Nesse poema, o vento funciona como uma alegoria dupla e representa tanto a sensação — a materialidade do vento é invisível aos olhos, mas sensível ao tato — quanto a abstração — memórias, saudades e coisas que nunca foram. As duas perspectivas opostas — algo como a materialidade e a espiritualidade, ou a objetividade e a subjetividade — são defendidas também por dois falantes, ou personagens opostos. São eles o guardador de rebanhos e um estranho — um outro —, que o interpela à beira da estrada.

Em sua pesquisa sobre o monólogo dramático, e em referência aos poetas vitorianos, Sheller Jane Roche-Jacques faz um levantamento da fortuna crítica em relação ao gênero e destaca que

Ao fundir o imediatismo da lírica romântica com a adoção de uma personagem ou voz separadas da figura do própria poeta, os poetas vitorianos, segundo Langbaum, foram capazes não só de usar “uma poesia que se impõe não como uma ideia, mas como uma experiência”. (ROCHE-JACQUES, 2020, p.26)

O poema X de *O Guardador de Rebanhos*, que se diferencia da maioria dos outros textos de Caetano — textos em que o eu lírico parece muito menos ficcionalizado e bem mais próximo do “eu” do poeta, ainda que esse poeta seja também uma ficção —, oferece essa experiência de que Langbaum fala. Trata-se, porém, não de um monólogo, mas de um “diálogo dramático”.

A cena se dá a partir do diálogo. As vozes poéticas, nesse caso, são pelo menos duas: aquela de quem introduz a conversa, “Olá guardador de rebanhos”, que não é o poeta, mas um outro, que sofre de uma dúvida — “que te diz o vento que passa?” —; e a do guardador de rebanhos, que diz “Nunca ouviste passar o vento. / O vento só fala do vento.”. A ocasião se revela no verso “ahi à beira da estrada”, em que o advérbio de lugar (“ahi”) pressupõe um outro lugar (“aqui”) e situa os personagens no tempo e no espaço. A interação entre os atores dessa

cena se dá pela interpelação direta, evidenciada nos pronomes “te”, “me” e “ti”. O poema pode ser lido, então, como fragmento de uma peça criada pelo personagem de uma peça.

Em *Uma Introdução ao Monólogo Dramático*, Shelley Jane Roche-Jaques expõe a aproximação que Sinfield faz entre a ficção e a poesia narrativa (ou épica) e o conceito de “logro” como algo que se localiza entre a lírica em primeira pessoa e a narrativa ficcional.

“o logro”: um modo de comunicação (...) que [Sinfield] acredita se manifestar quando “um falante inventado se mascara em primeira pessoa, a qual normalmente se refere à voz do poeta” (SINFIELD, 1977, p.25). Sinfield parece compreender o logro como algo que pode ser localizado numa escala, com a lírica em primeira pessoa em um dos polos e a narrativa ficcional em terceira pessoa no outro. (ROCHE-JAQUES, 2020, p.28)

A tentativa de localizar “o logro” na obra de Caeiro/Pessoa torna-se especialmente complexa na medida em que o “eu” do poeta — que por si só já é um “eu poético” inventado por outro poeta — se coloca explicitamente como o eu do poema, como ocorre no poema X de *O Guardador de Rebanhos*. A escala sugerida por Sinfield deverá, portanto, duplicar-se: em uma delas, localiza-se “o logro” na obra de Alberto Caeiro, considerando-se o microuniverso do guardador de rebanhos; e na outra, localiza-se “o logro” na obra de Alberto Caeiro, considerando-se o macrouniverso de Fernando Pessoa e suas máscaras poéticas.

“O logro”, portanto, enquanto modo de comunicação que tem por essência a enganação, a brincadeira e a farsa, é o pilar da estrutura fantasmagórica criada por Fernando Pessoa: o tema de sua poesia é a enganação, o assunto de seus personagens é a fabulação artística, o objeto de sua representação dramática é a própria representação. Em 1928, em sua *Tábua Bibliográfica*, publicada na revista *Presença*, o poeta já apresentava desta forma, e em terceira pessoa, sua produção literária:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar orthónymas e heterónymas. Não se poderá dizer que são autónymas e pseudónymas, porque deveras o não são. A obra pseudónyma é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónyma é do autor fóra de sua pessoa, é de uma individualidade compléta fabricada por êle, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. (PESSOA, 2013, p.638)

Os pseudônimos, heterônimos e o ortônimo desenvolvido por Fernando Pessoa têm, portanto, características bem estabelecidas pelo autor; o que, de forma alguma, representa uma facilidade de categorizar o enorme espólio deixado pelo poeta. Isso, porque essas características, apesar de bem estabelecidas, são contraditórias, dinâmicas e, em alguns momentos, semelhantes.

O espólio pessoano é uma autêntica mascarada, um elenco de máscaras fabricado por uma pessoa cujo apelido, etimologicamente, significa “máscara”. Daí que seja tão difícil destrinchar as “obras ortônimas” das “obras heterônimas” e construir as obras individuais das muitas (quantas verdadeiramente?) personagens ideadas por Fernando Pessoa. (PIZARRO, 2023, p.106)

Jerónimo Pizarro, em seu livro de ensaios *Ler Pessoa*, demonstra essa dificuldade, ao dar como exemplo um texto de Alexander Search (um dos pseudônimos sensacionistas de Pessoa), que seria também um texto de Pessoa/Search, “pois o autor fictício e o autor real escreviam da mesma forma e, por assim dizer, com a mesma caneta” (PIZARRO, 2023, p.108). Para o estudioso, ao atribuir um texto a Alexander Search, estaríamos atribuindo-o também, indiretamente, a Fernando Pessoa.

O que isto indica é que, no caso do espólio pessoano, depois de “autenticar” ou reconhecer como verdadeiro um autógrafo, a questão da autoria ainda não está totalmente resolvida, porque falta estabelecer se o texto foi escrito por Pessoa para ser assumido pelo próprio autor (ortônimo), ou por Pessoa para ser assumido por outro autor (heterônimo). E esta questão não é totalmente pacífica, porque frequentemente acontecia o próprio Pessoa não saber à partida quem era ou podia ser o autor do que estava a escrever, já que a despersonalização é um processo e a atribuição de um texto a um autor fictício costuma ser um dos resultados mais importantes da própria escrita que não chega a ser concludente. Um texto pode ficar na “fronteira” Search/Pessoa, por exemplo, fronteira que, aliás, era muito porosa, posto que Pessoa só se diferencia realmente de Caeiro, Campos e Reis, e não tanto — ou não muito — de Search ou de outras figuras, tais como Seul, Mora, Guedes ou Soares. (PIZARRO, 2023, p.108)

Uma evidência da porosidade dessas fronteiras entre heterônimos encontra-se no célebre texto de Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, publicado pela Tinta da China em recente edição crítica.

Ha accidentes do meu distinguir uns de outros que pesam como grandes fardos no meu discernimento espiritual. Distinguir tal composição musicante de Bernardo Soares de uma composição de igual teor que é minha..... Ha momentos em que o faço repentinamente, com uma perfeição de que pasmo;

e pasmo sem immodestia, porque, não crendo em nenhum fragmento de liberdade humana, pasmo do que se passa em mim como pasmaria do que se passasse em outrem — em dois estranhos. Só uma grande intuição pode ser bússola nos descampados da alma; só com um sentido que usa da inteligência, mas se não assemelha a ella, embora nisto com ella se funda, se pode distinguir estas figuras de sonho na sua realidade de uma a outra. (PESSOA, 2010, tomo 1, p.456)

Como, portanto, categorizar as vozes poéticas e delimitar o espaço-autor no interior de uma obra que tem como base e matéria-prima a própria criação dessas vozes? Como definir “a realidade estroboscópica” (CAMILO e ALVES, p.10) da autoria, se, mesmo nos poemas nitidamente ficcionais, o poeta faz uso de uma persona criada para falar; e, até nos poemas em que é o poeta quem aparentemente fala, este o faz por meio de uma representação ou da performance de algum papel?

Vagner Camilo e Fabio Cesar Alves, em *Monólogo Dramático e a Ficcionalização da Voz Poética: Pressupostos Teóricos*, ressaltam a seguinte definição de Diaz:

“três planos ou estratos virtuais sobrepostos [...] formam a realidade estereoscópica do espaço-autor. No plano do real, encontra-se o homem de letras ... O plano textual compreende a instância nominal, com marcas gramaticais tangíveis que integram o aparelho formal da enunciação. ...aquele que diz “eu”; ... A terceira dimensão da função autoral, é a imaginária, do escritor como fantasma (no sentido psicanalítico do termo), como representação ou encenação (CAMILO e ALVES, p.10)

Alberto Caeiro encarna, então, uma quarta dimensão, que é a de um “homem de letras” fantasmagórico. Um poeta que é a sátira de um poeta, pois apresenta em sua obra, e de forma imediata, a oposição entre “o poeta como deve ser” — um poeta espontâneo — e “o poeta como é” — o poeta dissimulado. Traços dessa dissimulação (de Fernando Pessoa e de Alberto Caeiro) tornam-se mais nítidos ao repararmos que Caeiro assume não apenas um, mas pelo menos três papéis na heteronímia pessoana: o Alberto Caeiro sadio, o Alberto Caeiro doente e o Alberto Caeiro apaixonado.

No centro radiante da constelação pessoana encontramos um Mestre também ele plural, que se alterou com a passagem do tempo. Pessoa tentou fixá-lo “em moldes de realidade” e falhou parcialmente, pois não acabou de o fazer. Mas o seu logro é também uma conquista, porque podemos hoje conhecer Caeiro enquanto autor de uma obra ficcional estática e estável (descrita em títulos como *Poemas completos* ou *Obra completa*), mas também enquanto entidade fluida e aberta (descrita em títulos como *Poemas*

inconjuntos ou *Andaime*). Caeiro é Caeiro, mas é também aquele em que Caeiro foi se transformando ao longo do tempo e do seu diálogo com outras criaturas imaginárias, tal como uma personagem teatral. Com Pessoa, acerca-nos do “sujeito idêntico, permanente, substancial” (Constâncio, 2016, p.163) da filosofia cartesiana, mesmo quando é um pastor quem nos diz que as estrelas não são senão estrelas. (PIZARRO, 2023, p.104)

O Alberto Caeiro sadio apresenta-se como o autor de uma obra ficcional relativamente “estática e estável”, que desenvolve uma espécie de sistema filosófico mais ou menos consistente, conforme demonstrado no capítulo 1 desta dissertação. Já o Alberto Caeiro doente embota seu objetivismo com certo subjetivismo, o que “adoece” também seu sistema filosófico originalmente materialista e absolutamente simples.

A versão doente do poeta surge no poema XV de *O Guardador de Rebanhos* e se estende, segundo o eu lírico do mesmo poema, pelas duas canções seguintes. O próprio Caeiro apresenta, em versos, essa sua nova versão e justifica a adoção de uma voz poética distinta.

As duas canções que seguem
Separam-se de tudo o que eu penso,
Mentem a tudo o que eu sinto,
São do contrario do que eu sou...

Escrevi-as estando doente
E porisso ellas são naturaes
E concordam com aquillo que sinto,
Concordam com aquillo que não concordam...
Estando doente devo pensar o contrario
Do que penso quando estou são
(Senão não estaria doente),
Devo sentir o contrario do que sinto
Quando sou eu com saúde,
Devo mentir à minha natureza
De creatura que sente de certa maneira...
Devo ser todo doente – ideias e tudo.
Quando estou doente, não estou doente para outra cousa.

Porisso essas canções que me renegam
Não são capazes de me renegar
E são o campo da minha maneira de noite,
O mesmo e mais a noite...
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.50)

Outra voz poética distinta surge na coletânea *O Pastor Amoroso*, na qual Alberto Caeiro se afasta do não-misticismo para aproximar-se do sentimentalismo romântico. Em um projeto de prefácio para a tradução dos

poemas caeirianos para o inglês, Fernando Pessoa cita “um breve episódio amoroso, que teria sido despiciendo na vida da maioria dos homens” (PESSOA, 2016, p.299), mas que, para o humilde pastor, foi o suficiente para transformar sua voz poética. Pessoa diz que o poeta “foi facilmente levado a acreditar no amor” e “Pagou caro por isso. Posto que, sem dúvida, a sua doença se agravou muito devido aos seus efeitos” (PESSOA, 2016, p.299). A doença, manifesta já nos textos de *O Guardador de Rebanhos*, seria essa transformação radical da voz poética, que substitui o objetivismo pelo subjetivismo e o sensacionismo pelo sentimentalismo.

Nos poemas mais tardios, a sua inspiração lúcida tornou-se ligeiramente turva, um pouco menos lúcida. A transformação data de *O Pastor Amoroso*. O amor veio acrescentar um toque de sentimento a esta poesia estranhamente não-sentimental. Quando esse amor ocasionou desilusão e tristeza, não seria provável que o sentimento desaparecesse. Caeiro nunca regressou ao esplêndido não-misticismo de *O Guardador de Rebanhos*. (PESSOA, 2016, p.301)

Caeiro, portanto, apresenta pelo menos três vozes poéticas distintas: uma voz poética materialista, uma voz poética subjetiva e uma voz poética sentimental. E a elas ainda outras podem se juntar, já que “Pessoa, durante a sua vida, não revelou o pastor doente, nem o pastor amoroso” (PIZARRO, 2023, p.95), e seu espólio segue sendo objeto de pesquisas, releituras e descobertas.

Para além disso, Shira Wolosky afirma que nenhuma voz poética é “pura” ou “impessoal” e dá como exemplo o monólogo dramático, gênero em que o poeta pode se valer da voz de uma personagem criada ou se contrapor a essa mesma voz. Wolosky entende o termo “voz” como “um eixo em torno do qual diferentes pontos de vista se articulam no texto poético” (CAMILO e ALVES, p.14).

A voz poética, no poema X de *O Guardador de Rebanhos* — aquele em que há um diálogo explícito entre o guardador de rebanhos e um outro, que ouve muitas coisas no vento —, apresenta, portanto, a um só tempo, a voz de um homem de letras fantasmagórico e a de seu oposto. Mas quem seria este oposto? Para quem lê o poema e é confrontado por seu último verso, não restam dúvidas de que esse oposto, inevitavelmente, somos todos nós: o contaminado porvir do pensamento decadente burguês.

O que o embate de ideias travado no diálogo do poema X de *O Guardador de Rebanhos* nos revela é a oposição entre um poeta que age como um “poeta como deve ser” — o guardador de rebanhos — e um poeta que age como um “poeta como é” — o poeta místico. Este sustenta a tese de que “o vento diz muitas outras coisas” e é ideologicamente oposto ao guardador de rebanhos, que se apresenta como um poeta ideal, ainda que impossível. Por isso, talvez, Caeiro se defina como “o único poeta da Natureza” e faça uso de uma tradição lírica para negar esse mesmo lirismo.

Se Caeiro é o único poeta da Natureza, todos os outros não o são. E nisto, enquadra-se tanto o poeta místico, que ouve muitas coisas no vento e conversa outras tantas com as pedras, quanto o leitor, este poeta à coerção, que, na leitura de um texto lírico, se faz também criador de sentido. O leitor identifica-se, naturalmente, com aquele que interpela o guardador de rebanhos e diz que o vento fala muitas outras coisas, sobre memórias e saudades e coisas que nunca foram.

Por isso, o último verso se mostra tão eficiente e reforça a ideia de Beardsley e Wimsatt, que dizem: “A poesia é uma operação do estilo pela qual um complexo de significado é apreendido de um só golpe” (BEARDSLEY e WIMSATT, p.87). Esse “um só golpe” se dá quando o guardador de rebanhos afirma que “a mentira está em ti” e insere o leitor no jogo dramático, ao aproximá-lo do “poeta-arquétipo” e questionar, por meio de uma lógica enganosamente simples, sua verdade, realidade e sensibilidade.

Se, na produção textual de Alberto Caeiro, o jogo de vozes poéticas manifesta-se subordinado às questões filosóficas (ou anti-filosóficas); na heteronímia de Fernando Pessoa, esse jogo — que se mostra como um grande teatro de máscaras — é o que une e tensiona a criação artística de todos os heterônimos, semi-heterônimos e do ortônimo.

Segmentar ou decompor sua personalidade em várias pessoas-livro possibilita a Fernando Pessoa que alcance, com seu trabalho literário, uma totalidade impossível a um autor uno ou, pelo menos, impossível a um autor uno que esteja nas mesmas condições históricas e psicológicas que o poeta lisbonense. Ao desenvolver diferentes aspectos do seu pensamento e do seu caráter, através da gênese desses seres fantasmagóricos, Pessoa amplia o

alcance representativo de sua poesia. É como se o poeta precisasse — tal qual a literatura, em escolas literárias; ou a filosofia, em correntes filosóficas — compartimentar-se para se compreender.

A origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contato com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. (PESSOA, Carta a Adolfo Casais Monteiro)

Como tudo o que é dito por Fernando Pessoa, a afirmação anterior não deve ser considerada verdade, mas também não pode ser considerada mentira. Como já foi demonstrado nesta pesquisa, a “tendência orgânica para a despersonalização e para a simulação” de que fala Pessoa pode não ser tão orgânica assim.

Nenhuma criação da mente humana salta instantaneamente à vida e à perfeição sem revisão. Preservados ou não, sempre deve ter havido estados textuais distintos, em sucessão temporal, de uma composição literária. Por isso pode-se dizer que a obra contém todos os seus estados textuais autorais. Por essa definição, a obra adquire um eixo e uma extensão no tempo, desde o primeiro rascunho até a revisão final. Seu texto completo se revela uma estrutura diacrônica, relacionando as distintas estruturas sincrônicas reconhecíveis, das quais aquela que se vê publicada é apenas uma, e não necessariamente a melhor delas. Trata-se, portanto, de um sistema cinético de significado. (GABLER, 1984, p.309)

Jerónimo Pizarro sugere que se pode ler Alberto Caeiro tanto sincronicamente, desconsiderando as datas de seus poemas e tomando sua obra como algo acabado e estável, quanto diacronicamente, isto é, a partir de um esforço para compor a trajetória temporal de composição dos poemas e do próprio poeta.

Um texto afirma que Caeiro nasceu em 1887, mas há outros textos que asseguram que nasceu em 1889. Do mesmo modo que existe o Caeiro de Ricardo Reis e o Caeiro de Álvaro de Campos, e são muito diferentes. Ler Caeiro sincrônica e diacronicamente, lê-lo segundo a perspectiva de uma personagem ou a perspectiva de várias personagens, pode enriquecer muito a nossa interpretação. Esta multiplicidade é uma das mais significativas conquistas de Pessoa. Podemos ler Caeiro enquanto autor canonizado; mas também podemos lê-lo como um *work in progress*, construído a partir do que Pessoa escreveu qua Caeiro e a partir do que os outros "eus" pessoanos disseram sobre o seu Mestre. (PIZARRO, 2023, p.102)

O que o projeto de Fernando Pessoa parece fazer é elevar à máxima potência a despersonalização do indivíduo que se pretende à autoria. Faz parte

do jogo de simular criado por Caeiro, Reis, Campos, Soares e Pessoa ter como material poético justamente a simulação. É o que Fernando Pessoa consegue ilustrar de forma providencial em *Autopsicografia*, talvez seu poema mais famoso.

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(PESSOA, 1995, p.235)

Fingir que é dor uma dor real é a representação perfeita do paradoxo que sustenta a heteronímia pessoana. Os leitores, ao lerem o que escreve o poeta, não sentem nenhuma das duas dores que ele teve — nem a dor fingida, nem a dor real — mas também não sentem a sua própria dor. Sentem, em vez disso, uma outra dor, que eles não têm e que é provocada pelo objeto artístico. Essa terceira dor relaciona-se principalmente ao “comboio de corda”, algo como um trenzinho de brinquedo, um sentimento forjado no interior de um jogo de faz-de-conta, como pede a dinâmica da arte.

Se o Fernando Pessoa ortônimo afirma que “o poeta é um fingidor”, é porque a poesia pressupõe a imitação, o reflexo, a *mimese*. Para Aristóteles, conforme define em sua *Poética*, a poesia é mais filosófica que a história, pois “a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (ARISTÓTELES, 2015, p.97). E ainda afirma que um poeta deve ser melhor fabulador que versificador: “(...) o poeta deve ser antes o artífice de enredos do que de versos, pois é poeta em virtude da mimese e porque elabora a mimese de ações” (ARISTÓTELES, 2015, p.97).

À primeira vista, uma obra poética altamente filosófica, como a de Alberto Caeiro, pode parecer incompatível com a teorização aristotélica,

centralizada na “mimese de ações”. Como afirmou Fernando Pessoa, a vida de Alberto Caeiro não pode ser narrada.

A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não ha nella de que narrar. Seus poemas são o que houve nelle de vida. Em tudo mais não houve incidentes, nem ha historia. O mesmo breve episódio improficuo e absurdo, que deu origem aos poemas de O Pastor Amoroso, não foi um incidente, senão, por assim dizer, um esquecimento. (PESSOA, 2016, p.339)

Contudo, para o atento leitor de dramas, é evidente que tanto o fato de que a vida de Caeiro é impossível de ser narrada, quanto outras tantas informações a seu respeito, divulgadas na heteronímia pessoana, já são elementos de uma narrativa. A ausência de incidentes na vida do poeta bucólico já é, por si só, uma característica atribuída a um personagem. Esboça-se, portanto, uma espécie de não-enredo sustentado na passividade contemplativa de uma vida sem incidentes.

Essa simplicidade absoluta com que Fernando Pessoa pinta a figura de Caeiro pode ser notada já no título de sua principal obra: *O Guardador de Rebanhos*. Espera-se, ingenuamente, a revelação de uma obra poética influenciada pela tradição árcaica, repleta de temas pastoris, e alicerçada na voz de um autor simples e natural. Não é o que de fato se apresenta. O primeiro verso que se lê em *O Guardador de Rebanhos* diz o seguinte: “Eu nunca guardei rebanhos” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.31), o que contraria não só o título da obra, mas toda a construção da personalidade rústica do Mestre Ingênuo.

Ao dizer que “Minha alma é como um pastor” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.31) ou que “O rebanho é meus pensamentos” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.47) ou que “Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode vêr do universo...” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.40), Alberto Caeiro faz uso de motivos bucólicos — o pastor, o rebanho, a aldeia —, mas sempre os apresenta de forma distorcida — a alma, os pensamentos, o universo —, um artifício que de ingênuo não tem nada.

Fernando Pessoa veste seu heterônimo com um disfarce perfeito, uma rusticidade que se opõe de forma direta ao refinamento de seu discurso. Alberto Caeiro, afinal, exerce nesse intrincado sistema literário desenvolvido por Pessoa o papel de Mestre, “Descobridor da Natureza” e “Argonauta das sensações verdadeiras” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.70), mas também o papel de um

simples pastor de rebanhos, humilde, sem instrução e, de certa forma, incompatível com constelação de intelectuais formada por Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Bernardo Soares, entre outros. Nota-se, portanto, já na caracterização física e imagética desse heterônimo, as contradições de sua obra poética.

No dia 13 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa datilografou uma carta em que tentava explicar ao camarada e também poeta, Adolfo Casais Monteiro, como se deu a gênese de seus heterônimos. Tanto a causa psiquiátrica — “a origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim” — quanto uma tendência orgânica à simulação e despersonalização são aludidas por Pessoa como possíveis estopins para o fenômeno de desdobramento poético que se seguiu.

“...lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta e, tomando um papel, comecei a escrever de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre”. (PESSOA, Carta a Adolfo Casais Monteiro)

A carta é uma das muitas pistas, entre algumas falsas, deixadas pelo autor sobre o nascimento dos heterônimos. E, ainda que favoreça uma interpretação biográfica e até mesmo uma leitura médica da gênese dessas pessoas-livros, ela deve ser lida não como revelação da verdade factual, mas, ao contrário, como apenas mais um elemento do grande teatro que é a obra de Fernando Pessoa. Como explica Jerônimo Pizarro,

(...) é importante não esquecer que o heteronimismo é também um processo consciente, de desdobramento premeditado, e que este autor, que inventa autores supostos, tem um papel ativo e lúcido em todo este complexo processo, ainda que, na ficção, refira muitas vezes que o seu papel é tendencialmente passivo. (PIZARRO, 2023, p.79)

O papel passivo exercido por Pessoa, entretanto, não é a única performance realizada pelo autor de *Mensagem*. Se, em sua obra, às vezes,

revela-se uma passividade que acompanha a inaptidão para o trabalho criativo e uma desassociação com a vida prática (como se vê em Bernardo Soares ou nos textos do próprio Fernando Pessoa), em outros momentos, revela-se o ensimesmamento e o poder concentrador da efetiva realização material e da conexão com o mundo terreno (o que pode ser visto na obra poética de Alberto Caeiro e na obra crítica de Ricardo Reis, por exemplo).

No capítulo *El Goethe temprano y la literatura sentimental*. Los sufrimientos del joven Werther como *anaomía de la conciencia infeliz*, do livro *Leer a Goethe*, Miguel Vedda analisa o romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther* e localiza seu narrador em um desses polos estabelecidos por Goethe.

Em todas as ocasiões, Werther se apresenta como o espírito expansivo, que, como tal, carece da “força criadora” (Schöpfungskraft), da “força do coração” (Herzkraft) que, segundo Goethe, caracteriza o artista. A própria dispersão de Werther, sua hesitação em se dedicar a uma ocupação específica, refere-se à sua falta de poder concentrador; a chave para todas as possibilidades e limites do personagem está em sua falta de força luciferina e de uma firme orientação para o ensimesmamento, em sua propensão a buscar apenas a fusão harmoniosa e “ganimédica” com o todo e o divino, sem buscar um contrapeso material e terreno. (VEDDA, 2015, p.66-67, tradução minha¹³)

Segundo Vedda, Goethe elaborou um sistema, ou uma “cosmovisão pessoal”, e que mais tarde ele mesmo chamou, não sem ironia, de uma “religião pessoal”, em que estabelecia a polaridade como um traço essencialmente humano. Essa polaridade estaria representada por duas forças: a luciferina e a ganimédica. A primeira, relacionada à concentração, ao ensimesmamento e à conexão com o mundo material e terreno; e a segunda, ligada à expansão, ao sentimentalismo, à melancolia e à busca por uma totalidade espiritual e anímica.

O protagonista do romance de Goethe, Werther, é um personagem guiado por forças ganimédicas. Esse desequilíbrio se apresenta na forma de um diletantismo. Werther desconhece a si mesmo e, incapaz de agir, tende a substituir as forças ativas pelas forças passivas — mais ou menos como, em

¹³ No original: “En toda ocasión se presenta Werther como el espíritu expansivo, que en cuanto tal carece de la «fuerza creadora» (Schöpfungskraft), de la «fuerza del corazón» (Herzkraft) que, de acuerdo con Goethe, tipifican al artista. La propia dispersión de Werther, la renuencia a entregarse a una ocupación concreta, remite a su falta de poder concentrador; la clave de todas las posibilidades y límites del personaje reside en su carencia de fuerza luciferina y de orientación firme al ensimismamiento, en su propensión a buscar tan solo la fusión armónica, «ganimédica» con el todo y lo divino, sin buscar un contrapeso material y terreno.” (VEDDA, 2015, p.66-67)

teoria, ocorre com Fernando Pessoa. Dotado de um forte senso artístico e de uma aguda observação da vida e da arte, o personagem criado por Goethe não se mostra capaz, entretanto, de “se dedicar a uma ocupação específica”. Logo, é um ser social, cuja expansão ganimédica o afasta da vida.

Em *Pessoa: uma biografia*, Richard Zenith apresenta alguns estudos que analisaram a obra de Fernando Pessoa sob diferentes aspectos e pontos de vista. Ao citar a pesquisa de Gaspar Simões, o biógrafo põe em foco a incapacidade criativa de Fernando Pessoa e sugere que seus heterônimos são artifícios para que o autor possa lidar com suas limitações artísticas.

Gaspar Simões também analisou a obra literária de Pessoa, vendo-a através de uma lente freudiana, e dedicou capítulos separados a cada um dos três heterônimos. Apesar de admirar a poesia de cada um deles, considerava-os sintomáticos da incapacidade ou da relutância do autor de concentrar todo o seu ser no ato de escrever. Os heterônimos, em sua opinião, eram uma espécie de subterfúgio ou artifício. Instrumentos engenhosos para produzir uma literatura inegavelmente sedutora, eram, em última análise, um sinal das limitações do autor. Talvez seja uma tese defensável, mas, se os heterônimos fossem um artifício, então a própria personalidade de Pessoa seria meramente performática. O que faltava ao poeta não era concentração, mas uma noção enraizada de um eu coeso e unificado. Esse era o “problema”, e seus heterônimos eram seu indício mais flagrante. (ZENITH, 2022, p. 26)

O que Zenith chama de “problema”, com o uso correto das aspas, é entendido, neste trabalho, como uma solução. Se Fernando Pessoa era ou não capaz de “concentrar todo o seu ser no ato de escrever”, se ele era ou não capaz de vencer tanto as forças luciferinas quanto as forças ganimédicas que oprimiam seu espírito, não vem ao caso. O que se pode notar é que, ainda que o autor sofresse com essa relutância em desenvolver “um eu coeso e unificado”, ainda que o poeta estivesse em constante desequilíbrio anímico, trouxe para o centro da sua obra justamente essa limitação, equilibrou sua poética tendo por base o desequilíbrio.

Evidências desse desequilíbrio podem ser encontradas em toda a construção heteronímica. Na poesia de Álvaro de Campos, por exemplo, percebe-se que o heterônimo estaria mais próximo das forças ganimédicas, assim como o narrador de Goethe. A dificuldade de separar arte e vida, própria do diletante, é revelada na forma de uma insatisfação autoconsciente. O eu lírico de Álvaro de Campos se mostra preso ao fazer poético, em detrimento de uma vida plena de ação e acaba insatisfeito com ambas as coisas.

Não quero fechos nas portas!
Não quero fechaduras nos cofres!
Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado,
Quero que me façam pertença dóida de qualquer outro,
Que me despejem dos caixotes,
Que me atirem aos mares,
Que me vão buscar a casa com fins obscenos,
Só para não estar sempre aqui sentado e quieto,
Só para não estar simplesmente escrevendo estes versos!
(CAMPOS *In* PESSOA, 2015, p.114)

O próprio Pessoa, enquanto ortônimo, revela traços dessa mesma inaptidão para a vida prática. Enxerga a si mesmo como uma polaridade. De um lado, as características que julga possuir, em sua subjetividade “lúcida e rica”, e, do outro, as características que aparecem em suas ações no mundo factual, “um mar de sargaço”.

Tudo que faço ou medito
Fica sempre na metade.
Querendo, quero o infinito.
Fazendo, nada é verdade.

Que nojo de mim me fica
Ao olhar para o que faço!
Minha alma é lúcida e rica,
E eu sou um mar de sargaço —

Um mar onde bóiam lentos
Fragmentos de um mar de além...
Vontades ou pensamentos?
Não o sei e sei-o bem.
(PESSOA, 1995, p.177).

Já Alberto Caeiro revela em sua poética uma nítida inclinação luciferina. Ele não se comporta como um espírito entusiasta, que “sente-se sempre preso e está em busca de uma saída” (VEDDA, 2015, p.59), mas, ao contrário, como um espírito concentrador, que “deseja preservar seu espaço [— uma casinha no cimo de um outeiro —] de qualquer intromissão externa” (VEDDA, 2015, p.59). Caeiro demonstra, na forma dos seus versos, no conteúdo da sua anti-filosofia e na composição da sua persona bucólica, uma radical objetividade, ligada à materialidade da terra, como é próprio das forças luciferinas. Além disso, a tendência concentradora de Caeiro apresenta-se de forma especialmente nítida em sua tentativa de preservar um espaço físico que o distancie, objetivamente,

de outros personagens e, moralmente, de outros poetas. É o que sugerem os seguintes versos do poema XXX de *O Guardador de Rebanhos*.

Não sei o que é Natureza: canto-a.
Vivo a meio d'um outeiro
Numa casa caiada e sòsinha,
E essa é a minha definição
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.60)

Ou estes versos, do poema XLIX de *O Guardador de Rebanhos*, nos quais Caeiro apresenta sua “cabana” em oposição ao silêncio divino, e se utiliza da imagem dos leitos do rio para descrever o correr de vida que há em suas próprias veias.

Metto-me para dentro, e fecho a janella.
(...)
E depois, fechada a janella, o candieiro acceso,
Sem ler nada, nem pensar em nada, nem dormir,
Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito,
E lá fóra um grande silencio como um deus que dorme.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.73)

Ou, ainda, estes versos do poema XXXII de *O Guardador de Rebanhos*, que revelam em Alberto Caeiro um profundo isolamento e uma recusa a penetrar na vida social, efeitos característicos do ensimesmamento luciferino.

Que me importam a mim os homens
E o que soffrem ou sentem que soffrem?
Sejam como eu — não soffrerão.
Todo o mal do mundo vem de nos importarmos uns com os outros,
Quer para fazer bem, quer para fazer mal.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.61)

Ricardo Reis, talvez, seja o heterônimo que representa de maneira mais explícita o diletantismo na obra de Fernando Pessoa. Ao ouvir ler *O Guardador de Rebanhos*, Reis se comporta como se recebesse uma revelação divina; toma Alberto Caeiro não como um poeta, mas como um deus; e demonstra aquela “incapacidade do personagem para estabelecer uma linha bem definida entre arte e vida” (VEDDA, 2015, p.66) e aquela “identificação desprovida de distância crítica que caracteriza o diletante” (VEDDA, 2015, p.66). É o que se percebe no

seguinte prefácio, atribuído a Ricardo Reis em uma data anterior à da carta sobre a gênese dos heterônimos¹⁴.

Quando pela primeira vez, estando então em Portugal, ouvi ler *O Guardador de Rebanhos* tive a maior e a mais perfeita sensação da m[inha] vida. Rolou-se-me de sobre o coração, de repente, todo o peso da nossa civilização portug[ueza], todo o peso do christianis[mo] avito cuja sombra jaz sobre a nossa alma. Respirei outra vez a grandeza, a fôrça e a singela perfeição das grandes emoções primitivas, que vinham da natureza sem datar das almas. Abriam-se-me de par em par, visualmente, as portas em que Amon¹⁵ começa o dia. Senti-me diferente, como um mortal chamado ao convívio dos Deuses. E na verdade dos Deuses, que não de Caeiro, era aquella obra espantosa. Nunca poderei esquecer essas horas de imprevista iniciação em que vi, em toda a sua frescura e certeza, a Natureza natural frente a frente. (REIS *In* PESSOA, 2016, p.337-338)

O prefácio de Ricardo Reis, assim como outros textos críticos e teóricos escritos pelos autores-fantasmas, são parte do processo de construção e elaboração da persona Alberto Caeiro. É como se, para confirmar sua condição de “único poeta da Natureza”, para elevar ainda mais a importância do seu sistema filosófico, Caeiro precisasse de testemunhas, profetas e discípulos, tal qual um Cristo. E, antes que a área da crítica literária e da pesquisa em literatura pudessem formular qualquer definição teórica a respeito do guardador de rebanhos, Fernando Pessoa passa à frente e entrega a seus leitores uma obra poética previamente (ainda que tendenciosamente) analisada.

O que se apresenta, a partir dos textos poéticos, prosaicos e críticos dessa legião de autores fictícios, é um cenário — ainda que este cenário não seja físico, como um palco — onde se estabelecem personagens, localizados no tempo e no espaço, e suas relações dinâmicas, reveladas na forma de embates intelectuais. Mimetiza-se, assim, o pensamento decadente burguês, sempre em desequilíbrio entre os polos passivo e ativo, entre os poderes concentradores e expansivos, entre as forças luciferinas e ganimédicas.

Central é a categoria da polaridade. O universo é organizado por forças opostas, de modo que o ativo e o passivo, o individual e o absoluto, a inalação e a exalação, o terreno e o celestial e, em particular, a concentração e a expansão são componentes de cuja interação o progresso deve surgir. (VEDDA, 2015, p. 53, tradução minha¹⁶)

¹⁴ A famosa carta foi escrita em 13 de janeiro de 1935.

¹⁵ Deus da mitologia egípcia, cujo nome significa “O Oculto”.

¹⁶ No original: Central es en él la categoría de polaridad; el universo está organizado por fuerzas contrarias, de modo que lo activo y lo pasivo, lo individual y lo absoluto, la inspiración y la

Revela-se, portanto, através de uma dramatização dissimuladamente arquitetada, a mentalidade diletante do intelectual moderno. Talvez esteja nessa dramatização sem peça a “mimese de ações” de que fala Aristóteles e, nessa representação satírica do pensamento intelectual diletante que a interação entre os heterônimos revela, o efeito típico de que fala Lukács.

Fernando Pessoa e suas pessoas-livros alcançam, então, esse efeito típico, pois fazem coincidir essência e fenômeno, por meio do contraste entre, por um lado, os detalhes não típicos, e, por outro, a verdade do conteúdo, a exatidão do conjunto da composição. Para Lukács, “o típico é assim alcançado por meio da abolição da forma contraditória no seio do conteúdo adequado de sua própria contradição”.

Ao criar seus heterônimos, Pessoa desenvolve uma forma contraditória, porém, desenvolve também o conteúdo adequado a cada uma dessas formas contraditórias. Antes de desenvolver a forma com que Alberto Caeiro, por exemplo, escreve seus versos, Pessoa desenvolve o conteúdo da obra lírica de Caeiro, que se apresenta, portanto, a partir de uma autoria e de uma elaboração estética absolutamente adequadas. A tipicidade satírica, portanto, está no fato de que a contradição do conteúdo se apresenta na estrutura da obra.

Em um dos projetos de prefácio para uma possível tradução dos poemas de Alberto Caeiro para o inglês, Thomas Crosse, outro personagem do drama pessoano, diz o seguinte sobre o Mestre Ingênuo:

O que quer que seja um místico, ele é certamente um tipo de místico. Mas é não apenas um místico materialista, o que já é bastante estranho, embora possamos facilmente concebê-lo, pois encontramos alguns precedentes modernos em Nietzsche e mais antigos entre alguns gregos, mas também um místico não-subjectivista, o que é bastante perturbador. Alguns gregos antigos, já mencionados, foram algo semelhante a isso, mas é tão difícil conceber um ser “moderno”, actual que seja exactamente como um grego primitivo, que não somos de forma alguma auxiliados pela analogia que inicialmente pareceria orientar-nos. Caeiro confunde-nos ainda pelos aspectos secundários da sua filosofia. Sendo um poeta daquilo a que podemos chamar “o Concreto absoluto”, ele nunca olha para o concreto senão de forma abstracta. Não existe ninguém mais confiante na realidade absoluta, não-subjectiva, duma árvore, duma pedra, duma flor. Poderia julgar-se que ele particularizaria, que diria “um carvalho”, “uma pedra redonda”, “um malmequer”. Mas não: continua a dizer “uma árvore”, “uma pedra”, “uma flor”. (CROSSE *In* PESSOA, 2016, p. 304-305)

exhalación, lo terreno y lo celestial, y, en particular, la concentración y la expansión son componentes a partir de cuya interacción debe producirse el progreso.

Ainda que Caeiro se apresente de modo um tanto místico — e realize sua poesia aparentemente livre e natural dentro de um limitado universo de recursos poéticos —, ele o faz apenas para negar esse misticismo. Sua obra alcança um valor realista quando tomada a partir da macroestrutura satírica em que o poeta fictício está inserido. Ou seja, o efeito realista alcançado pela poesia de Alberto Caeiro está justamente na contradição, revelada de forma imediata, entre “o poeta como deve ser” e “o poeta como é”. O que faz convergir, assim, em um mesmo ser, o poeta idealmente simples e materialista que guarda rebanhos e o poeta dissimuladamente complexo e místico que nunca guardou rebanhos. O Mestre Ingênuo, gerado por Fernando Pessoa no interior de uma estrutura farsesca, revela-se, finalmente, como um Mestre Nada Ingênuo, um ator em pleno domínio de sua performance, um poeta dissimulado e não confiável, que usa da mentira para alcançar a verdade.

CONCLUSÃO

Fernando Pessoa e sua “conversa entre gentes”, isto é, todo o sistema heteronímico desenvolvido pelo poeta português, ilustram, assim, uma concepção de Marx, que define o ser como sensível e múltiplo — se o ser é objetivo, ele é objeto de outro ser e, portanto, não está só.

A economia marxista, com efeito, faz com que as categorias do ser econômico (do ser que constitui o fundamento da vida social) sejam derivadas das manifestações de suas formas reais, isto é, como relações entre homens e homens e, através destas, como relação entre sociedade e natureza. Mas, ao mesmo tempo, Marx demonstra que, no capitalismo, todas essas categorias aparecem necessariamente numa forma reificada; e, por causa dessa forma reificada, ocultam a sua verdadeira essência, ou seja, a de relação entre os homens. Nessa inversão das categorias fundamentais do ser humano reside a fetichização inevitável que ocorre na sociedade capitalista. Na consciência humana, o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade ele é: aparece deformado em sua própria estrutura, separado de suas efetivas conexões. Torna-se necessário um peculiar trabalho mental para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra, por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens. (LUKÁCS, 2011, p.19)

No mundo moderno e fetichizado do qual fazem parte não só Fernando Pessoa ou Alberto Caeiro, mas também eu e você, resta à verdadeira arte que sirva como força motriz do “peculiar trabalho mental” de que fala Lukács, “para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra sua verdadeira essência” (LUKÁCS, 2011, p.19).

Naturalmente, esse peculiar trabalho mental não pode abster-se dos cinco sentidos, cuja privação, como bem lembrou Feuerbach, “é a fonte de toda a insanidade, malignidade e doença na vida humana” (FEUERBACH, 2009, p.28). Se o mundo moderno se apresenta a nós “completamente diverso daquilo que na realidade ele é”, a verdadeira arte, como reforçou Lukács, “fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (LUKÁCS, 2011, p.19), isto é, a verdadeira arte nos oferece, ainda que para isso precise distorcer o mundo real, a possibilidade de apreender a realidade como ela é.

Ao contrário da ciência, que resolve este movimento nos seus elementos abstratos e se esforça por identificar conceitualmente as leis que regulam a interação entre os elementos, a arte conduz intuição pela sensibilidade desse movimento como movimento mesmo, em sua unidade viva. (LUKÁCS, 2011, p. 105)

Um dos objetivos estabelecidos para esta pesquisa era examinar, tanto no método formal quanto no seu conteúdo, a obra lírica de Alberto Caetano, para compreender em que medida o poeta se utiliza da perspectiva satírica como método artístico e se ele consegue, com isso, refletir de forma correta a realidade ou acaba, como ele mesmo diz, tornando-se um “philosopho doente”, um poeta místico.

Os poetas mysticos são philosophos doentes,
E os philosophos são homens doidos.
Porque os poetas mysticos dizem que as flores sentem
E dizem que as pedras teem alma
E que os rios teem extases ao luar.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p 58)

Para realizar esse exame, utilizei a teoria marxista como arcabouço teórico, porque o sistema marxista “não se desliga jamais do processo unitário da história” (LUKÁCS, 2011, p.87) e acredito que qualquer estudo que se proponha a alguma seriedade deva partir de uma análise material e histórica. O marxismo não admite “uma radical contraposição entre fenômeno e essência, mas procura a essência no fenômeno e o fenômeno na relação orgânica com a essência” (LUKÁCS, 2011, p. 109). Outra razão para essa escolha se deve ao fato de que

Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja atingido como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo. (LUKÁCS, 2011, p. 107)

Notei, ao longo dessa jornada de leituras críticas, filosóficas e literárias, que o elemento satírico está evidente e muito bem articulado no poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*¹⁷ — tanto na criação do menino Jesus humano e natural (“Elle é a Eterna Creança, o deus que faltava. / Elle é o humano que é

¹⁷ Poema analisado no Capítulo 2 desta dissertação.

natural, / Elle é o divino que sorri e que brinca. / E porisso é que eu sei com toda a certeza / Que elle é o Menino Jesus verdadeiro”¹⁸) quanto no desenvolvimento de uma relação entre esse menino e um pastor humilde (“Damo-nos tão bem um com o outro / Na companhia de tudo / Que nunca pensamos um no outro, / Mas vivemos juntos e dois / Com um accordo íntimo / Como a mão direita e a esquerda”¹⁹) —, mas que, além disso, a obra de Alberto Caeiro tem um trunfo, que perpassa todos os seus poemas e amplia de forma considerável o efeito emancipador de sua arte: ela revela, em sua estrutura, as contradições de seu conteúdo.

Ao dizer que “Pensar é estar doente dos olhos” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p. 34), Alberto Caeiro cria um poeta contraditório, cuja moral inflexível o afasta de toda filosofia e de toda elaboração mental, que são próprias do fazer artístico. No poema XLVI de *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro descreve desta forma seu processo criativo:

D'este modo ou d'aquelle modo,
Conforme calha ou não calha,
Podendo ás vezes dizer o que penso,
E outras vezes dizendo-o mal e com mixturas,
Vou escrevendo os meus versos sem querer,
Como se escrever não fôsse uma cousa feita de gestos,
Como se escrever fôsse uma cousa que me acontecesse
Como dar-me o sol de dentro.

Procuró dizer o que sinto
Sem pensar em que o sinto.
Procuró encostar as palavras á idéa
E não precisar d'um corredor
Do pensamento para as palavras.
(CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p. 69-70)

Esse “corredor do pensamento para as palavras”, que seria o processo de elaboração artística, é desprezado pelo poeta, que busca se diferenciar de toda uma tradição lírica e sentimental, apresentando-se na forma de uma contradição: de um lado está o “poeta como deveria ser”, um ser idealizado, natural e espontâneo, que escreve sem pensar e não tem filosofias, mas sensações; e, do outro, o “poeta como é”, ou seja, um personagem fictício criado no interior de uma estrutura dramática farsesca, para exercer o papel de mestre.

¹⁸ CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.44

¹⁹ CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.44

O Mestre Ingênuo, como pudemos comprovar ao longo desta pesquisa, apresenta-se, na verdade, como um poeta dissimulado, como o *performer* de um papel, um fingidor ou, em outras palavras, um Mestre Nada Ingênuo.

Na *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, Lukács ensina que “a arte conduz intuição pela sensibilidade [do] movimento [que há na vida] como movimento mesmo” e que isso se dá por meio de uma “síntese artística”, algo como uma execução poética eficaz. Para o filósofo húngaro, uma das categorias mais importantes dessa síntese artística é a do “tipo”,

caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva. (LUKÁCS, 2011, p. 106)

O projeto heteronímico de Fernando Pessoa, portanto, seria uma criação artística “típica”, pois nele articulam-se “as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época” em uma unidade viva, o que significa que o drama de Fernando Pessoa alcança o realismo artístico na medida em que reflete, com dinamismo e eficiência, por meio das ideias desses poetas imaginários, “a consciência inconsciente dos homens”, isto é, o pensamento decadente burguês.

(...) fez Caeiro a sua obra por um progresso imperceptível e profundo, como aquelle que dirige, atravez das consciencias inconscientes dos homens, o desenvolvimento logico das civilizações. (REIS *In* PESSOA, 2016, p. 339)

Se, para Marx, a verdadeira essência do ser humano está nas “relações sociais entre os homens”, o que se revela na leitura da obra de Fernando Pessoa não é o simples conjunto de poetas cujas obras se retroalimentam, mas a tensão que emerge da relação entre esses intelectuais, suas ideias e contradições. A composição teatral de Fernando Pessoa se utiliza dos heterônimos, semi-heterônimos e do ortônimo elaborado pelo poeta lisbonense não para criar uma cópia da vida real, mas para, através da elaboração artística, criar uma nova realidade, em que se mimetizam a decadência ideológica burguesa e o pensamento diletante do intelectual moderno. Notam-se, desta maneira, “todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida” (LUKÁCS, 2011, p. 106).

Espero que a pesquisa apresentada nesta dissertação possa oferecer alguma contribuição para a área da crítica literária dialética, na medida em que procura avançar um passo na discussão a respeito da sátira, identificando seu uso como método de composição do gênero lírico e reforçando seu caráter combativo frente às transformações sociais e políticas e sua validade como recurso desfetichizador na sociedade capitalista.

Espero, também, que este trabalho colabore para desmistificar a figura de Alberto Caieiro, o que envolve, paradoxalmente, um esforço para mistificá-lo, conforme o projeto dramático de Fernando Pessoa.

Uma vez chamaram-me poeta materialista,
E eu admirei-me, porque não julgava
Que se me pudesse chamar qualquer coisa.
Eu nem sequer sou poeta: vejo.
Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:
O valor está alli, nos meus versos.
Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade.
(CAEIRO In PESSOA, 2016, p.92)

E que os versos do Mestre Nada Ingênuo, como estes transcritos acima, possam ser lidos não como a verdade absoluta — porque não os são —, nem como uma mentira completa — porque também não os são —, mas como uma criação satírica, resultado de uma cuidadosa elaboração mental e de uma complexa composição dramática, que, justamente por distorcer e transfigurar a realidade, torna-se capaz de refleti-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Pessoa e heterônimos

PESSOA, F. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986.

PESSOA, F. **Eu sou uma antologia, 136 autores fictícios**. Organização e edição de Jerônimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2013.

PESSOA, F. **Obra completa de Alberto Caeiro**. Organização e edição de Jerônimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2016.

PESSOA, F. **Obra completa de Álvaro de Campos**. Organização e edição de Jerônimo Pizarro e Antonio Cardiello. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015.

PESSOA, F. **Obra Poética**. 4. ed. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972.

PESSOA, F. **Poemas de Alberto Caeiro**. 10. ed. Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1993 [1946].

PESSOA, F. **Poesias**. 15. ed. Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1995 [1942].

PESSOA, F. **Presença**, nº 17. Coimbra, dezembro de 1928. Coimbra: dezembro, 1928. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto, 1993.

PESSOA, F. **Antologia Poética**: Fernando Pessoa. Organização de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. Edição crítica de Jerônimo Pizarro. 2 tomos. Lisboa: INGM, 2010.

PESSOA, F. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Organização de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1996.

Obras gerais

ARAUJO, M. C. Um olhar sem fronteiras sobre o cristianismo e o paganismo na obra de Fernando Pessoa. **Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura**, Bauru, v. 2, n. 1, p. 233–248, dezembro de 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres completes**. Organização de J.-G. Le Dantec. Ed. rev. por C. Pichois. Paris: Gallimard, 1969.

BEARDSLEY, M. C.; WIMSATT JR, W. K. A falácia intencional. Tradução de Luiza Lobo. *In*: LIMA, L. C. (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Nova edição, revista e ampliada. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2024 [2002].

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Edição rev. e atualizada no Brasil. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BÍBLIA. **Novo Testamento**: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. Vol. 2. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BÍBLIA. **Novo Testamento**: Os quatro Evangelhos. Vol. 1. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMILO, V; ALVES, F. C. Monólogo dramático e a ficcionalização da voz poética: pressupostos teóricos. *In*: PILATI, A.; ALVES, F. C.; MELLO, J. A.; BRANTES, S; e CAMILO, V. (org.). **Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

CANDIDO, A. O direito à literatura. *In*: **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CANDIDO, A. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAGAS, Eduardo F. A vontade é livre? **Natureza e ética em Ludwig Feuerbach**. Revista Dialectus, Fortaleza, ano 2, n. 6, p. 1–34, 2015. DOI: <https://doi.org/10.30611/2015n6id5200>. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/dialectus/article/view/5200>. Acesso em: 12 set. 2024.

CHAGAS, Eduardo F. A fundamentação subjetiva e social da religião em Ludwig Feuerbach e Karl Marx em **Revista Dialectus**. Ano 5, n.12. Fortaleza: 2018.

CHAGAS, E. F.. A majestade da natureza em Ludwig Feuerbach. In: Eduardo F. Chagas, Deyve Redson, Marcio Gimenes de Paula. (Org.). **Homem e Natureza em Ludwig Feuerbach**. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

COTRIM, A. A. **Contribuições de Karl Marx ao problema da mimese artística**. 353 f. Tese (Doutorado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2015.tde-17092015-112656>. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-17092015-112656/pt-br.php>. Acesso em: 12 set. 2024.

COUTINHO, C. N. **O estruturalismo e a miséria da razão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

ELIOT, T. S. As Três Vozes da Poesia. In: **De Poesia e Poetas**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ENGELS, F.; MARX, K. Manifesto do Partido Comunista. In: **Textos**. v. 3. São Paulo: Edições Sociais, 1982.

ENGELS, F.; MARX, K. **Obras escolhidas**. v. 3. Rio de Janeiro: Vitória, 1963.

FEUERBACH, L. **Vorlesungen über das Wesen der Religion**. GW 6. Organização de W. Schuffenhauer. Berlin: Akademie-Verlag, 1967.

FEUERBACH, L. **Wider den Dualismus Von Leib und Seele, Fleisch und Geist**. GW 10, 1909.

FEUERBACH, L. **A essência do cristianismo**. São Paulo: Editora Folha, 2021.

FORCONI, D.; DO VALE, F.; DELMIRO, I. **Deus e natureza: o panteísmo em Florbela Espanca e em Alberto Caeiro**. Pernambuco: Ao Pé da Letra, 2011.

FREDERICO, C. **A arte no mundo dos homens, o itinerário de Lukács**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

FRIEDRICH, H. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GABLER, H. W. The synchrony and diachrony of texts: practice and theory of the critical edition of James Joyce's Ulysses. In: GREETHAM, D. C.; SPEED HILL, W. (orgs.). **Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship**. Nova York: AMS Press, 1984.

GARCEZ, M. H. N. **Alberto Caeiro – “Descobridor da Natureza”?**. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Volume 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2000.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Volume 2. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2001.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Volume 3. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2002.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Volume 4. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2004.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 7 v., 1959-1964 (republicada em volume único, 1993)

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Meneses. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

KONDER, L. Realismo em Fernando Pessoa? *In: As artes da palavra*: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, G. **A Destruição da Razão**. Tradução de Bernard Herman Hess, Rainer Patriota e Ronaldo Vielmi Fortes ... **ano IV**, n. 7, nov. 2007.

LUKÁCS, G. **Arte e sociedade**. Escritos estéticos 1932-1967. 2. ed. Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

MARX, K. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte** (1852). São Paulo: Boitempo, 2011.

NOGUEIRA, C. **A sátira na poesia portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

PIZARRO, J. **Ler pessoa**. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.

PIERCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAMOS, Gustavo Henrique Amorim. **A compreensão da violência através da ética de Feuerbach**. Brasília: UnB, 2018.

RAMOS, I. N. A. O Sagrado e o Profano em Alberto Caeiro. **Revista desassossego**, São Paulo, n. 3, p. 26–38, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v2i3p26-38>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/47418>. Acesso em: 12 set. 2024.

ROCHE-JAQUES, S. J. Uma introdução ao monólogo dramático. In: PILATI, A.; ALVES, F. C.; MELLO, J. A.; BRANTES, S; e CAMILO, V. (org.). **Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

SENA, J. **Da Poesia Portuguesa**. Lisboa: Edições Ática, 1959.

SERMET, J. **O endereçamento lírico**. Tradução de Francine Fernander Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. *Lettres Françaises*, Araraquara, v. 2, n. 2, p. 261–279. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13565>. Acesso em: 12 set. 2024.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Feuerbach e a apoteose da vida**. In: *Homem e natureza em Ludwig Feuerbach*, org. Eduardo F. Chagas, Deyve Redyson e Márcio Gimenes de Paula. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

SZYMBORSKA, W. **Poemas**. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VEDDA, M. **Leer a Goethe**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Quadrata, 2015.

ZENITH, R. **Pessoa: Uma biografia**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.