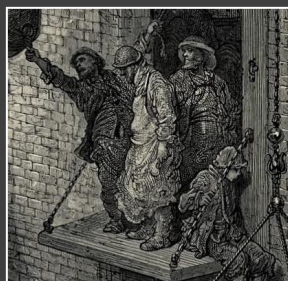


UM MESTRE NADA INGÊNUO: REALISMO E SÁTIRA EM ALBERTO CAEIRO

BY NO MEANS A NAIVE MASTER: REALISM AND SATIRE IN ALBERTO CAEIRO

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57646

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/03/2025

Aceito em: 08/05/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Gabriel de Amorim Leite  

UnB | gabrieldeamorimleite@gmail.com

Resumo / Abstract

Este artigo 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

This paper 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 diletante 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

A ANTI-FILOSOFIA DE ALBERTO CAEIRO

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 bocca¹
(Caeiro *In* Pessoa, 2016, p. 47)

Alberto Caeiro, conhecido como o Mestre Ingênuo dos heterônimos de Fernando Pessoa — mestre, inclusive, do próprio Pessoa² —, se apresenta a partir desses versos, no poema IX de *O Guardador de Rebanhos*, e parte da simplicidade absoluta e do apego às sensações para recusar qualquer espécie de teoria ou pensamento filosófico. Para Caeiro, a filosofia e o pensamento são insensíveis, contrários a uma vida espontânea, 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 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
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 e 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 espécie de bode expiatório, para que o eu lírico critique não só o livro, mas também toda uma tradição lírica baseada em figuras de linguagem, metáforas, metonímias e personificações incompatíveis com a simplicidade e a anti-filosofia propagadas pelo Mestre Ingênuo.

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

2 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.

O DIVINO E O NATURAL

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 retournes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás.

(Bíblia, 2002, p 38.)

O jardim do Éden, de onde Adão e Eva foram expulsos, era um 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 uma deturpação da realidade, no ponto em que afirma ter sido o homem feito à imagem e semelhança de Deus³, 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, 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.

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 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,

3 “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)

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 de modo adequado, 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?

É a partir dessa pergunta que analisei o oitavo poema de *O Guardador de Rebanhos*. 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.

SÁTIRA EM O GUARDADOR DE REBANHOS

VIII

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

Veio 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 desacordo
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.

[...]

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 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.
(Caeiro *In Pessoa*, 2016, p.41-46)

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

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 cada vez mais 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.

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. 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.

Na primeira estrofe de “N’um meio-dia de fim de primavera”, o poeta vê Jesus Cristo descer à terra “...pela encosta d’um monte / tornado outra vez menino” (Caeiro *In Pessoa*, 2016, p. 41). Trata-se de um caminho inverso àquele registrado no *Novo Testamento*, quando o Messias sobe aos céus, após ser crucificado: 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.

Os adjetivos (estúpido, doente) e verbos (escarrar, sujar) que Cristo usa para descrever o céu 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). 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 em atribuir o discurso satírico não ao guardador de rebanhos, mas ao Cristo menino.

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 distante de Deus, José, Maria e do Espírito Santo, conforme apresentados pela Igreja Católica, e a realidade humanizada de Deus, José, Maria e do Espírito Santo, conforme apresentados pelo menino Jesus —, um divertido impacto nos sentidos.

Cabe retomar, aqui, o questionamento armado no início deste artigo: seria Alberto Caeiro o que ele mesmo chama de poeta místico? A resposta, ao que me parece, não é tão simples como um “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, 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. Passaremos, portanto, a considerar Alberto Caeiro não apenas um autor de uma obra poética, mas também um personagem de uma obra dramática.

REALISMO NO DRAMA SATÍRICO DE FERNANDO PESSOA

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 po-

esia 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 estragara. 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).

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 outro poema de Alberto Caeiro, o décimo de *O Guardador de Rebanhos*.

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.

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 (porque não pensa).

Em *Pessoa: uma biografia*, Richard Zenith apresenta alguns estudos que analisaram a obra de Fernando Pessoa sob diferentes aspectos e pontos de vista. Entre eles, o de Gaspar Simões:

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” é entendido, neste artigo, 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.

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.

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)

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 revela na estrutura da obra.

Ainda que Caeiro se apresente de modo um tanto místico, ele o faz apenas para ser capaz de 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 se utiliza justamente da dissimulação e da farsa para alcançar a realidade.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Nova edição, revista e ampliada. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2024 [2002].
- LUKÁCS, György. **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, György. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- PESSOA, Fernando. **Obra completa de Alberto Caeiro**. Organização e edição de Jerônimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2016.
- ZENITH, Richard. **Pessoa: Uma biografia**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.