

Universidade Federal do Rio de Janeiro

“Aparecera em mim o meu Mestre”: a poesia dramática e o Outro
em Fernando Pessoa e Alberto Caeiro

Jefferson Eduardo Pereira Bessa

2015

Universidade Federal do Rio de Janeiro

“Aparecera em mim o meu Mestre”: a poesia dramática e o Outro
em Fernando Pessoa e Alberto Caeiro

Jefferson Eduardo Pereira Bessa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
como quesito para a obtenção do Título de
Doutor em Letras Vernáculas (Literaturas
Portuguesa e Africanas).

Orientador: Professor Doutor Jorge
Fernandes da Silveira

Rio de Janeiro

2015

“Aparecera em mim o meu Mestre”: a poesia dramática e o Outro
em Fernando Pessoa e Alberto Caeiro

Jefferson Eduardo Pereira Bessa

Orientador (UFRJ): Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas.

Examinada por:

Presidente, Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira – UFRJ (Orientador)

Professora Doutora Mônica Genelhu Fagundes – UFRJ

Professor Doutor Marcus Alexandre Motta – UERJ

Professora Doutora Sofia de Sousa Silva – UFRJ

Professora Doutora Tatiana Pequeno da Silva – UFF

Professora Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ, Suplente

Professora Doutor Luis de Sant’Anna Maffei – UFF, Suplente

Rio de Janeiro

2015

Bessa, Jefferson Eduardo Pereira.

“Aparecera em mim o meu Mestre”: a poesia dramática e o Outro em Fernando Pessoa e Alberto Caeiro / Jefferson Eduardo Pereira Bessa. – Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2015. v, 154 f., 5 cm.

Orientador: Jorge Fernandes da Silveira

Tese (Doutorado) – UFRJ / Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, 2015.

Referências Bibliográficas: f. 148- 154

1. Poesia Portuguesa Moderna 2. Modernismo Português 3. Fernando Pessoa I. Silveira, Jorge Fernandes da. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas. III. “Aparecera em mim o meu Mestre”: a poesia dramática e o Outro em Fernando Pessoa e Alberto Caeiro

RESUMO

“Aparecera em mim o meu Mestre”: a poesia dramática e o Outro em Fernando Pessoa e Alberto Caeiro

Jefferson Eduardo Pereira Bessa

Orientador (UFRJ): Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

O estudo se propõe a ler a relação entre Fernando Pessoa e Alberto Caeiro a partir da afirmação de que este aparece como Mestre daquele. Para tanto, a dramaticidade guiará a leitura. Ressalta-se que a dramaticidade não se restringe ao gênero dramático, pois ela assume uma dimensão que perpassa “essencialmente” a poesia de Pessoa. Ao mesmo tempo, a dramaticidade abrirá ao estudo a compreensão da alteridade presente na ortonímia e na heteronímia (sobretudo, Alberto Caeiro). Ou seja, a dramaticidade se apresenta na despersonalização como o gesto de acolher o Outro. No momento seguinte, lê-se o poema “O guardador de rebanhos”, seguindo questões suscitadas pela obra. A leitura do poema se faz a fim de que se exercitem questões que podem ter sido relevantes para que Caeiro seja considerado Mestre por seus leitores, sobretudo Fernando Pessoa, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Palavras-chave: Fernando Pessoa – poesia – dramatização – alteridade – Alberto Caeiro

ABSTRACT

“Aparecera em mim o meu Mestre”: a poesia dramática e o Outro em Fernando Pessoa e Alberto Caeiro

Jefferson Eduardo Pereira Bessa

Orientador (UFRJ): Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

The study proposes to read the relationship between Fernando Pessoa and Alberto Caeiro from the assertion that this appears as a master of that. For this task, the drama will guide the reading. It should be noted that the drama is not restricted to the dramatic genre, because it assumes a dimension that pervades "essentially" poetry of Pessoa. At the same time, the drama will open to the study of otherness understanding present in ortonímia and heteronímia (mainly, Alberto Caeiro).

In other words, the drama is presented on depersonalization as gesture of welcoming the Other. The next moment, reads the poem "O guardador de rebanhos", following questions raised by it. Reading the poem is made to that issues that may have been relevant to that Caeiro be considered Master by your readers, especially Fernando Pessoa, Ricardo Reis and Álvaro de Campos.

Keywords: Fernando Pessoa – poetry – dramatization – otherness – Alberto Caeiro

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: A LEITURA DRAMÁTICA.....	6
2. ORTÔNIMO E HETERÔNIMO: O DRAMA DAS ALTERAÇÕES.....	36
2.1. Dá-se, então, a aparição de Alberto Caeiro.....	57
2.2. Os leitores entram e leem os versos-fogo.....	72
2.3. As sensações rompem e alteram os leitores.....	95
3. ALBERTO CAEIRO: O POETA-PASTOR.....	110
3.1 Caminho em simplicidade: o que se vê é o que se vê.....	132
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
5. BIBLIOGRAFIA.....	148

1. INTRODUÇÃO

A LEITURA DRAMÁTICA

O princípio desta pesquisa parte do interesse em estudar as relações existentes entre Fernando Pessoa e Alberto Caeiro. No primeiro capítulo, apresenta-se a *leitura dramática* conjugada à dramatização presente na obra de Pessoa. No segundo, a relação se volta não apenas para a prosa em que se narra o contato entre os dois, mas também para a relação entre Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. No terceiro, a proposta de leitura se apresenta a partir dos poemas de “O guardador de rebanhos”. A linha que interliga os capítulos do estudo, basicamente, formula-se a partir de como e por que Pessoa se apresenta como ortônimo e de como e por que Caeiro é denominado Mestre, apontando os traços, presentes nos versos, que o fazem Mestre. Ele assim é designado não apenas por Pessoa, mas também por Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Em suma, o estudo se desenvolverá em torno das relações que se apresentam entre Fernando Pessoa e Alberto Caeiro e as influências deste sobre seus principais leitores – Reis e Campos.

Para avançar a proposta de leitura, esta deverá seguir a dramatização da obra de Fernando Pessoa, já que se julga a ideia de poesia dramática a mais pertinente; acredita-se que através dela se possa desenvolver uma leitura voltada para a alteridade. A ideia de poesia dramática se confirma como da maior importância, pois ela não reduz o conteúdo desta alteridade a uma forma que a ele não esteja conjugada. No entanto, esta escolha não

é fortuita. Sabe-se que Fernando Pessoa assumiu ser um poeta dramático. Por esse motivo, torna-se indispensável compreender este dado como o caminho que abrirá os primeiros passos para uma leitura que assim também se apresente.

É conhecido que a obra de Fernando Pessoa foi apresentada por ele mesmo como um *drama em gente*. Por isso, ratifica-se a importância de ler sua obra de maneira em que a dramatização seja a abertura de uma leitura que, apesar da possibilidade de ser feita isoladamente com cada heterônimo, deve ter na sua base a dramatização que os envolve. Para tal tarefa, é imprescindível uma leitura em que se possa ouvir o drama pessoano pela convocação de um leitor que nele também assim esteja. Não para estudá-lo como espetáculo ou sentar-se como simples espectador, mas para receber a responsabilidade da leitura e da poesia dramática de Fernando Pessoa numa relação em que o leitor e o texto se encontram.

A *leitura dramática* surge com a preocupação de ler o drama na posição de considerar existente o todo dramático que poeticamente se faz, apesar da ênfase dada ao que se refere ao ortônimo e a Alberto Caeiro e suas influências. Para tanto, o estudo se assenta numa leitura que participa e se abre a essas vozes dramáticas. Na *Tábua bibliográfica*, datada de 1928, Pessoa escreve a respeito do drama e dos três principais heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis:

As obras desses três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de atos.

(PESSOA, 2012, p. 228)

Esta leitura exige do seu leitor um posicionamento bastante receptivo e dinâmico, já que se deve atentar ao texto nos seus gestos. O *drama em gente* caracteriza a poesia pessoana como algo que se não se apresenta como um drama convencional dividido em atos. Uma forma em que as partes ou os fragmentos se separam do todo, como se certa autonomia permitisse, na forma do drama, separar as partes (as cenas) da ação, do tempo, do espaço, da ação dos personagens. O *drama em gente* se apresenta ininterrupto, encarnado, ou ainda, um drama que se torna humano por ser vida que não cessa, vida em pleno movimento, por ser essencialmente dramática. Não se fragmenta, não se retira em momento algum para que retorne após a pausa dos atos. O que há de essência dramática não leva a uma totalidade. Essencialmente dramático se escreve assim. E qualquer pretensão de desvencilhar o essencialmente do dramático enfraquecerá a leitura desta poesia. A essência dramática se escreve inteiramente sem inteiro, ou ainda, sem totalidade. A dramatização afasta qualquer convicção que possa estar em *uma ideia* de essência. O que se dramatiza assim se escreve inteiramente; o inteiro dramático desliza para além da totalidade na sua essência.

Esta poesia dramática proporciona o vigor de uma poesia que, desta maneira, abriu-se a muitos *outros*, porque também se deixou ser aberta por eles. Neste incessante drama que não se fragmenta, pois desconhece a divisão de atos, Pessoa assim nos evoca. Sem atos, o drama pessoano se faz a todo instante. Não haverá intervalo no drama poético de Pessoa, não como um ato, que aqui significa um intervalo entre uma ação e outra ou entre uma cena e outra. A ação do drama pessoano não cessa, não se interrompe. Ato, sim, em incessante ação. Como o teatro grego – sabe-se da admiração de Pessoa pela

Antiguidade Grega -, não apresenta corte ou ato. A ação da peça não sofria interrupção, nem mesmo no momento do coro, já que nestas peças o coro não deve ser considerado como um corte, mas, conforme diz Aristóteles, “deve ser contado como um dos atores; integrada no conjunto e participando da ação”. (ARISTÓTELES, 2012, p. 39).

A *leitura dramática* busca menos compreender do que se permitir a ouvir as palavras em suas variadas personalidades poéticas e com eles dramatizar, com a atenção plena ao que no texto se faz verdadeiramente dramático. Assim sendo, a participação do leitor no que se encena se faz na tarefa de ler e reler observando o tom de voz, o ritmo, os gestos de cada passagem na obra em prosa e também na obra poética. Em uma ação em que o gesto de leitura não se esgota, pois tal tarefa se lança nesta relação a partir de um exercício de leitor. A *leitura dramática* deve, portanto, voltar-se para o texto como quem volta para um corpo, para o outro, pois assim surge a responsabilidade de fazer uma leitura por intermédio de um *exercício* que se abre para compartilhar com os outros, ou seja, compartilhar com os corpos, os textos visíveis como uma pessoa. *Exercício* simultâneo ao texto.

A leitura deste estudo visualiza. Não com a vontade de revelar o texto, mas uma leitura que lê na dramatização do texto. E, assim, a biografia aqui não justifica nem descreve a vida do outro, senão enquanto drama. Nesta forma, recebe-se o mapa astrológico, que não explica nem determina a vida pela posição dos astros, senão nesta existência dramática. Esta posição, entretanto, não desconsidera a verdade da biografia e da astrologia. Para considerá-los, faz-se necessário acolhê-los na dramatização, isto é, na alteridade de ouvir e de ver o que chega com o outro.

Não se deve pensar que a existência dramática se torna inferior ao ser comparada ao que se julga real. Ao contrário, no drama tudo se torna mais grave, pois esta existência vem de fora, ou seja, do outro que se põe a ouvir. A biografia e a astrologia se dão na dramatização, na existência que se mostra brotando a partir do outro que, dramaticamente, se escreve. Esta poesia dramática é a que interessa ao estudo: os elementos, portanto, deverão ser lidos dramaticamente. Deverão ser ouvidos com o traço de um drama que se compõe e que se deixa ser composto através dos outros nas suas variadas maneiras de sentir. Poderia dizer que esta leitura se aproxima bastante ao que Fernando Pessoa afirma sobre a visibilidade dos traços físicos, da voz, do corpo, dos movimentos explícitos, referentes à vida dos heterônimos:

Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho,
as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de
Campos.

(PESSOA, 2005, p. 97)

A leitura dramática, neste momento, movimenta-se para os outros leitores pessoanos. Pela dramatização, estes leitores serão ouvidos a partir do gesto em que estas vozes também participam. Com eles se pode ver o drama que se poetiza. Todos, portanto, serão vistos como leitores que sinalizam com a mão da escrita a participação de quem escreve lendo Pessoa. Olham e compõem inseridos nesta poesia dramática do poeta. São, portanto, gestos de leitores que se movem.

A leitura dramática acolhe este outro na construção dramática de leitores os quais se põem na audição da obra. O que os insere na variedade de gestos existentes. A tarefa do leitor dramático apresenta este movimento de estar a ouvir e a escrever cada um o seu

drama diante da poesia dramática de Fernando Pessoa, a qual nos apresenta esta leitura que nos alterna. Estamos como leitores em que a alternativa move. Alternativa que ultrapassa a afirmação e a negação, ou ainda, a noção de escolha entre um e outro. Alternativa que põe este trabalho numa ativação frente à obra em que os outros enquanto leitores também compartilham. Somos leitores que leem e releem como atores que fazem a leitura e a releitura, vendo variedades de gestos em que os outros se apresentam.

O que aqui se apresenta como leitura dramática é o drama de leitor que visualiza, ensaiando com o poeta o encontro deste texto ao seu. Encenar a leitura dramática põe em ação a obra de Fernando Pessoa. Encenar, portanto, compreende o exercício de gestos, de leituras. Ler o drama encena com os textos dos leitores e com os do poeta. Pessoa nos insere no seu drama enquanto leitores que se fundam pelo texto.

Em voz alta, ouve-se Pessoa, dizendo “drama em gente, em vez de atos”. Alguns leitores pessoanos, ao assistir ao drama em gente, leram isto como o poeta que se fragmentou em muitos outros, pois se supõe que o seu sujeito se anulou ou se fragmentou e, por este motivo, perdeu sua identidade, tornando nulo o seu *eu*. Esta *leitura dramática* entra pela atenção dada à evocação e ao *drama em gente*. Ouve e lança o gesto de que ouvirá o seu drama não *em atos*, mas *em gente*, pois o que aquele leva em conta é a fragmentação, o corte, o intervalo. No entanto, a *leitura dramática* ouve esta passagem de um ao outro na maneira – próximo ao teatro grego - de um coro pessoano. Passagem que vai de um heterônimo a outro, de uma voz à outra, levando em consideração a alteridade de acolher o alheio, atribuindo a Pessoa o gesto do drama na despersonalização que abre ao outro a vez de escrever. Dessa maneira, mantém acesa a poesia dramática de Pessoa.

Por estas questões, a *leitura* agora se volta para o leitor José Augusto Seabra em referência ao uso do elemento dramático na obra de Fernando Pessoa. O autor apresenta as ideias de “poemadrama” e o “poetodrama” para designar, respectivamente, um drama em poemas e um drama em poetas. Seabra reconhece a estrutura dramática nas ideias referidas anteriormente. Enquanto estrutura dramática, o autor identifica a transição do lirismo a uma forma dramática sem que se configure como “gênero dramático”. Para se dar continuidade à discussão que se começa, lê-se a afirmação de Seabra numa passagem de seu livro:

Quando falamos de estrutura dramática é evidente que não nos situamos ao nível dos “gêneros” literários: e o que se nos revela, precisamente, de mais original em Pessoa é, como veremos, o paradoxo aparente de enquanto poeta lírico, que ele é por natureza intrínseca, assumir no seu lirismo uma forma dramática, sem que a sua obra vaze no “gênero drama” (o seu projeto do Fausto não é mais do que um drama frustrado, ao passo que O Marinheiro se apresenta, significativamente, um “drama estático”).

É com efeito alhures que temos que detectar o drama: ele reside, mais propriamente, no diálogo das linguagens poéticas no interior da obra (das obras) dos heterônimos. Um recenseamento minucioso dos germes e temas polares da sua poesia revela-nos as suas múltiplas correspondências (identidades, oposições), numa rede de relações que é como a de múltiplos ecos que se vão repercutindo e entrecruzando: palavra a palavra, poema a poema, texto a texto.

(SEABRA, XIX, 1991)

O autor, como se verifica, não se fixa ao “gênero” da forma dramática, entretanto leva o drama à forma do “diálogo das linguagens poéticas no interior da obra (das obras)

dos heterônimos”. Sendo assim, Seabra entende o uso do drama na obra pessoana a partir de uma compreensão a um elemento da configuração de uma obra dramática - que é o diálogo que, entre linguagens poéticas e temas, entre oposições e identidades, origina-se das obras dos heterônimos e entre elas.

Não se pode, obviamente, deixar de reconhecer a superação de Pessoa para o drama enquanto gênero. Contudo, além do diálogo, considera-se dramático não só o diálogo, mas a biografia, o mapa astrológico, a descrição física, as cartas, os textos em prosas e, sobretudo, a alteridade de receber o alheio. Entende-se, portanto, que o drama diz algo a mais. Pessoa evoca o seu leitor a dar sempre um aceno adiante. A poesia dramática na obra pessoana se apresenta numa abrangência que, se o leitor se fixar “ao diálogo das linguagens poéticas no interior da obra (das obras)” presente entre os heterônimos, a leitura não traria à tona a capacidade de escrever o absolutamente “outro”, sendo, pois, este o desenvolvimento do drama desta leitura. Aqui recebe uma proporção que se considera Pessoa como um poeta dramático em essência, como ele mesmo vai se apresentar na sua fala. Além desta questão, o drama pessoano configura, de certa forma, um curso ético através do qual se reconhece a alteridade.

O drama em gente, na leitura dramática, evoca que, além dos outros encarnados poeticamente, o leitor deve abrir-se também à essência do poeta dramático, ou seja, à dramatização da poesia dramática. Pessoa assim nos evoca:

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva, a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição.

(PESSOA, 2012, p. 283)

Nesta passagem, fica claro que o leitor, ao se aproximar dos fenômenos heteronímicos, precisa manter acesa a ideia de que, antes deles, Fernando Pessoa se apresenta como essencialmente dramaturgo. Sendo assim, compreender o poeta dramático apenas naquilo que se faz no diálogo das linguagens poéticas presente nos heterônimos focaliza o drama em uma parte da questão, pois há uma dramatização que se apresenta em ser essencialmente dramaturgo.

Ser poeta dramático, portanto, é ser absolutamente dramaturgo. Para além dos elementos de composição da forma desta poesia, há uma dramatização que perpassa incessantemente e que, por ser essencialmente, não se liga apenas à ideia de gênero tampouco este estudo se propõe a voltar-se apenas para o diálogo. E, para se inserir nessa abrangência dramática, entende-se que a dramatização se apresenta incessantemente nesta poesia.

Pelo empenho de se manter dramático, interessa expor um estudo escrito por Fernando Pessoa sobre os graus existentes de uma poesia dramática que assim se propõe. Apresenta os graus possíveis para sua encenação até que se alcance um grau no qual Pessoa, inteligentemente, destina-se a avançar nesta arte em relação ao dramaturgo Shakespeare ou à poesia dramática de Robert Browning. Em relação ao quarto grau desta poesia, no qual estariam os dois poetas e dramaturgos citados, Pessoa escreve:

(...) O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, como fez Shakespeare, poeta subitamente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. Num ou outro caso continuará sendo, embora dramaticamente, poeta lírico. É esse o caso de Browning, etc. (ut supra)... Nem já o estilo define a unidade do homem: só o que no estilo há de intelectual a denota. Assim é em Shakespeare, em que o relevo inesperado da frase, a subtileza e a complexidade do dizer, são a única coisa que aproxima o falar de Hamlet do falar de Rei Lear, o de Falstaff do de Lady Macbeth. E assim é Browning através dos *Men and Women* e dos *Dramatic Poems*. (...)

(PESSOA, 2012, p. 267-268)

Segundo a voz de Pessoa acima, ao ouvir os ingleses, diz que algo precisa ser superado, especificamente a respeito da poesia dramática inglesa à qual faz alusão. Diz para esta leitura dramática que o avanço que surge de sua obra não nega, mas que exercita com os outros a sua obra. Ainda que o estilo ultrapasse a unidade – o que significa um passo adiante – há uma proximidade dramática que Pessoa não considera para a sua poesia. Proximidade esta que, sendo intelectual, não apresenta o drama absolutamente, pois o que há de intelectual nos estilos acaba por aproximar personagens que deveriam ser completamente diferentes um do outro - Hamlet e Rei Lear, por exemplo. A despersonalização, nesses casos, não acontece.

Inteligentemente, movimenta o caminho da poesia dramática para ser essencialmente um dramaturgo, ou ainda, para estar inteiramente na despersonalização. Encena com o outro e cria a sua poesia dramática. Pessoa, assim, supõe um avanço na escala. Desta forma que no parágrafo seguinte à citação anterior, escreve:

(...) Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vívidos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente.

(PESSOA, 2012, p. 268)

Ao que se refere à despersonalização, o avanço se faz plenamente *de fora*. Pensar e não sentir (ou, sentir imaginativamente); a pessoa fictícia e o sentir sinceramente se inserem como avanço nesta poesia pessoana que, em relação a Shakespeare e a Browning, é um passo dado por Fernando Pessoa. A despersonalização, pois, vincula-se, em termos artísticos, à vivência da dramaturgia.

Portanto, a *leitura* precisa avançar na sua maneira de pensar. Além dessa mobilidade incessante no mundo alheio, a leitura, para estar absolutamente com o dramaturgo, deve estar voltada não para a interpretação, mas para o drama. A leitura não deve ser uma interpretação, pois seria estar como um ator que, apesar de possuir a capacidade de interpretar vários personagens, realiza-se com o outro, formando uma só pessoa. Por isso, a *leitura dramática* deve manter-se não na interpretação, mas no drama. Poderia ser, talvez, equivalente a um ator que se mantém na leitura dramática de um texto. Não um ator depois da leitura, pois aqui já existiria a interpretação, que se põe numa aglutinação em que se perderia no outro assimilado, formando comigo e com o outro um só. O ator, enquanto lê o texto, ouve o personagem, ainda vê o personagem, pois este ainda está em exercício de visibilidade, de composição, de aparição. Gesto que se distancia de qualquer proposta de concluir em uma leitura a obra do poeta.

Nesta forma é necessário manter a leitura – nesta leitura dramática, porque somente nesta posição a *leitura dramática* poderá voltar-se para o outro. Logo, exige do leitor uma atividade que exige uma superação para se distanciar de si mesmo. Uma atividade que se faz no movimento de ler os movimentos alheios. Atitude que deixa o texto no drama de ser leitor. Realiza-se numa maneira de estar dramaticamente, abrindo-se ao texto como quem não traz um leitor anterior ao texto, tampouco um leitor que parte de si para ler a obra. Um leitor dramático, pelo seu caráter estético, exercita o distanciamento de si para ouvir plenamente o outro. E ouvir o outro se faz na evocação, portanto. Mais do que uma convocação – como se disse anteriormente – a *leitura dramática* se deixa estar na evocação. Distancia-se da invocação por ter o elemento interiorizado que se funde ao outro; invocar se entende como um chamamento que se volta e se instala em si mesmo, ou seja, uma voz que na leitura possui a ação de prender em si o outro, já que se encontra no desejo em que o preenchimento se manifestaria na maneira de si mesmo. Para a *leitura dramática*, a convocação também se torna limitada, já que esta pretende reunir-se no chamamento com outro e, assim, estaria reunido de modo que a leitura perderia o outro, pois no que está reunido o outro se junta ao eu que chama, diluindo os dois a uma unidade. Restringe a leitura, uma vez que pressupõe uma separação anterior para reunir uma união que se perdeu.

A *leitura dramática*, ao contrário, faz-se pelos elementos em *aparição*. Sendo assim não possui elementos anteriores ou pré-fixados. Logo, nada se separa para depois se unir novamente. A evocação, sim, vocaliza a leitura na voz do outro que chama a ouvir e a ver, recebendo o outro em visibilidade plena. Esse chamamento que, nos e pelos textos aparece, desprende-se de si para deixar o outro se compor na aparição textual.

Poeticamente, o outro nos diz e pelo texto que *aparece* se deixa construir. A leitura não faz o texto se revelar, pois a dramatização desta leitura perpassa o leitor no gesto que o dramatiza. A *leitura dramática*, portanto, não se constrói por si, mas pela voz, palavras, prosa, poemas, cartas, enfim, todos os textos que são os componentes participantes do drama. Por isso à biografia e ao mapa astrológico se atribuem também os gestos próprios do drama. Relata o poeta sobre o fenômeno:

(...) Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura - cara, estatura, traje e gestos - imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades deles.

(PESSOA, 2012, p. 277)

Ler Fernando Pessoa, como poeta dramático, é se deixar ser evocado por uma leitura que com ele esteja. Deixar-se ouvir e ver o outro no presente ou, até mesmo, depois de passado o tempo. A memória se dramatiza intensamente. O existir e não existir também. Diz ele, paradoxalmente, que nunca existiram esses amigos, no entanto, depois de passado um longo tempo ainda os pode ver, sentir, ouvir. O poeta reforça a ação do drama com esses outros que lá sempre estiveram.

A existência dos heterônimos concorre com a capacidade dramática do leitor, pois este deve intensificar a leitura nesta mesma forma, assim como Pessoa insiste na verdade do drama que não está apenas em ver ou ouvir o outro, mas ver e ouvir até mesmo

em meio à fugacidade da memória. Pessoa, assim, acolhe os heterônimos, acolhe a dramatização.

A atividade da *leitura dramática* é a de posicionar-se *de fora*, sem mesmo pressupor que há um lado de dentro, pois, se este não for considerado também um drama, será um elemento enfraquecedor. Se não for nesta circunstância, a leitura dramática entende que poderá violar o gesto alheio. Deve assumir a responsabilidade de ouvir a voz do outro na verdade do que se poetiza. Afirmar que nisso há ingenuidade demonstra um *leitor-eu* que se quer sobrepor ao outro. Ouvir *de fora* tenta superar o si mesmo. Caso não seja assim, o leitor permanecerá concentrado em si mesmo e, conseqüentemente, concentrando o outro em si - *de dentro* - por uma voz sem dramatização, por estar impossibilitado de sair, ou ainda, impossibilitado de estar de fora no e pelo outro.

A atividade da *leitura dramática* se apresenta na capacidade de ler o outro. Não sendo, pois, um *eu mesmo* lendo os versos ou as cartas. A capacidade de ler dramaticamente o outro é a capacidade de ouvi-lo de forma absoluta. Para tanto, ressalta-se que deve distanciar-se, ao mesmo tempo, do outro, já que se tem o dever de ler *dramaticamente*. A leitura deste trabalho, portanto, deve também estar *de fora*. Se assim não fosse, perder-se-ia o caráter dramático da leitura e da obra, pois o leitor sofreria uma fusão na qual a atividade se restringiria a vivenciar uma forma fixada no outro, de modo que este perderia a forma do drama, já que a vivência seria assimilada pelo leitor, semelhante ao que se disse antes sobre o ator. Este *de fora* dramatiza, por isso não é simplificada numa oposição dentro versus fora. Esta leitura se arrisca em ler *de fora* para que não se configure na perda do dramático, uma vez que a maneira artística de ser do outro seria vivenciada por um leitor em que o outro seria dominado pelo leitor, de modo

que aquele deixaria de ser quem ele é artisticamente para ser o mesmo com o leitor, após a fusão dos dois.

Sobre as relações autor-personagem-espectador disserta Mikhail Bakhtin em “Estética da criação verbal” (BAKHTIN, 2011). Interessa apontar, inicialmente, a proposta de Bakhtin de superar uma interpretação estética baseada na empatia, a qual designa uma função expressiva para a arte. Apesar da abrangência das questões levantadas pelo autor, vale explicitar as limitações dessa corrente para evitar que esta leitura não sofra com as mesmas restrições. A empatia se compreende a partir da vivência de um leitor que ficaria submerso a uma leitura construída por si mesmo e tão unificada ao outro que submergiria o mundo dramático a si mesmo, ou ainda, o eu e o outro reunidos em um só. Na vivência interiorizada, o leitor perderia sua visão e sua audição para ver com os olhos e ouvir com os ouvidos do personagem. Afirma Bakhtin:

O equívoco principal da teoria expressiva, que acarreta a destruição do todo propriamente estético, aparece com especial clareza no exemplo do espetáculo teatral (da representação cênica). A teoria expressiva deveria utilizar o acontecimento do drama em seus momentos propriamente estéticos (ou seja, o objeto propriamente estético) da seguinte maneira: o espectador perde sua posição fora e diante do acontecimento que representa a vida dos personagens do drama, em cada momento dado ele se situa no interior de uma delas, de onde lhe vivencia a vida.

(BAKHTIN, 2011, p. 67)

A leitura dramática, para não incorrer na mesma prática da estética expressiva, volta a atenção plenamente para um espectador que se posiciona *de fora* para não empobrecer a produção estética do *drama em gente* de Fernando Pessoa. O encontro entre

drama e poesia requer uma atenção que este trabalho valoriza pela exigência de uma leitura que se faz através de um drama no qual a evocação *ativamente* ouve e visualiza, lendo o texto. Assim, apenas se pode evocar o outro quando antes este me evoca, pois, dessa maneira, o poeta evoca o leitor para que, *de fora*, também esteja na forma do seu drama poético. Ultrapassada a oposição dentro versus fora, a leitura dramática se permite a deslizar entre o dentro e o fora sem distinções precisas. Dramaticamente, passa-se por ambos – por dentro e por fora – num exercício de ir e vir, de ler e reler o texto incessantemente. Nessa atividade em que o si mesmo vive com o alheio, este estudo evoca às nuances da poesia dramática nos seus gestos. Estado mental absolutamente dramático, portanto. Até mesmo conjugada por uma atitude exigida por Pessoa. Em um texto elaborado com objetivo de organizar a publicação dos heterônimos, ele apresenta:

A atitude, que deveis tomar para com estes livros publicados, é a de que não tivesse dado esta explicação, e os houvesse lido, tendo-os comprado, um a um, de cima das mesas de uma livraria. Outra não deve ser a condição mental de quem lê. Quando ledes *Hamlet*, não começais por estabelecer bem no vosso espírito que aquele enredo nunca fora real. Envenenaríeis com isso o vosso próprio prazer, que nessa leitura buscais. Quem lê deixa de viver. Fazei agora por que o façais. Deixai de viver, e lede. O que é a vida?

Mas aqui, mais intensamente que no caso da obra dramática de um poeta, tendes que contar com o relevo real do autor suposto. Não vos assiste o direito de acreditar na minha explicação. Deveis supor, logo ela lida, que menti; que ides ler obras de diversos poetas, ou de escritores diversos, e que através delas podeis colher emoções, ou ensinamentos, deles, em que eu, salvo como publicador, não estou nem colaboro. Quem vos diz que esta atitude não seja, no fim, a mais justamente conforme com a ignorada realidade das coisas?

(PESSOA, 2012, p. 212 -213)

Quando se lê na dramatização, o que se diz de si se torna não uma voz de si, mas a voz de outro. A *voz-eu* é a voz do outro no drama. Dessa forma, Pessoa evoca para que sua voz seja compreendida: como uma voz outra, como uma voz dramatizada. O “estado mental de quem lê” que fala Pessoa se inclui nesta leitura dramática, pois o *leitor-eu* excluiria o drama, uma vez que se torna enredado a um real que abandona a dramatização, descreditando da verdade do drama. Especificamente, Pessoa diz dos heterônimos: eles – um a um, separadamente – devem ser lidos na responsabilidade de dar uma existência aos livros para além de sua existência autoral, para além da existência de Fernando Pessoa. Esta passagem de voz baixa, de súbito, passa a ser ouvida em voz alta. O que nela se diz não justifica a sua como um simples jogo em que se deseja despistar a sua ausência, como quem afirmasse que não deixaria de possuir a marca do autor na própria ausência de autor. Vale ressaltar que esta questão será apresentada por Pessoa que também participa deste drama. Não como *autor* dos heterônimos, nem como *autor* de si mesmo. Questão que se desenvolverá adiante. Quanto aos heterônimos, não se diz da anulação ou da ausência de Fernando Pessoa. Não cabem estes termos neste estudo, pois os heterônimos se relacionam a uma escrita que se faz a partir do que vem com o outro, ou ainda, com a poesia dos heterônimos e o drama que lhes apresenta. O movimento de despersonalização não se liga à ausência, mas à dramatização de acolher o outro.

Pessoa chama a atenção para uma exigência que não deve significar o que foi por ele escrito como uma explicação, pois aquilo que assim poderia ser entendido aqui enfraqueceria a verdade da poesia dramática que se escreve. Supondo um leitor que tenha a insistência de considerar uma explicação, este seria o mesmo leitor que, supostamente, formularia a seguinte pergunta: “Onde Fernando Pessoa se encontra nesta história, já que

ele é quem escreve os outros?”. Mais adiante se desenvolverá com mais atenção sobre o Fernando Pessoa ortônimo – que é sua participação no drama. Por ora, qualquer pergunta que enfraqueça a dramatização não convém, pois seria contrária à evocação de Pessoa ao escrever o texto citado acima e, conseqüentemente, à existência dos heterônimos. A pergunta acima surgiria como consequência de um egoísmo preso a uma atitude que se quer dominar o outro, dominar a poesia, uma vez que é um desejo que parte de um real de certa forma precário e dominador. O que seria um veneno, de acordo com as palavras de Pessoa, que o leitor poderia lançar sobre a obra, como um leitor de *Hamlet* que nele não acredita cabalmente. Para não envenenar a obra, no mínimo, a resposta surge também como uma pergunta. “Por que não ter a condição mental que, como a *leitura dramática*, possui a responsabilidade de sair de si e deixar-se escutar o outro?”

Gesto dramático que poderia ser compreendido como uma proibição de leitura. No entanto, a pergunta se lança como pergunta, não como resposta. Ao responder à pergunta com pergunta, apaga-se a proibição. Questão de uma leitura que não se responde, pois a proibição se tornou Questão. Pergunta que não proíbe, mas que encontra com a obra de Pessoa a suspensão da proibição que poderia surgir a partir de um costume que se fixa na vontade de um determinado comportamento a fim de direcionar o leitor. Não há “direção” nesta *leitura dramática*. A não ser a direção da obra que se lê ao lado de um leitor que com ela exercita uma leitura. Direção, portanto, que se cria com a obra enquanto se lê. Uma direção sem determinações, sem caminhos prévios.

Na *leitura dramática*, exercita-se o esquecer-se de si, já que aqui novamente se ouve: “quem lê deixa de viver”. Por isso, a *leitura dramática* assume esta atitude. Compreende-se que se dispensa o viver, pois este carrega em si um juízo duvidoso a

respeito desta poesia dramática, violando a despersonalização da obra. Para ler, deve deixar-se de viver, pois viver já traz um *em si* que enfraquece a leitura. Viver é restringir-se aos termos do real que, sem qualquer possibilidade de se deixar ser um outro, apenas consegue ler *em si* e que, de tão limitado, nem mesmo concede a si este outro. Tem-se uma vida a partir de uma ideia de real incapaz de viver uma vida-outra, pois insiste em ler a partir de si, ou ainda, da ideia de *uma* vida.

Quem assim se fixa discorre numa permanência de se basear na explicação de Pessoa a fim de desconsiderar a independência dramaticamente existente na obra. Este viver é que se deve esquecer para ser leitor dramático. Esta é a responsabilidade de não ser *leitor-eu* para ouvir o absolutamente outro. O que aqui não se refere à ideia do desaparecimento do leitor. O que pode ser complexo e difícil, enquanto leitura, assim parece pela fixação e insistência de um desejo que não sai ou não quer sair de si. Ouve-se somente a si mesmo por já estar, há muito tempo, mergulhado em si mesmo. No entanto, esta leitura evoca que o leitor participe generosamente do outro que escreve. Pessoa, então, é um poeta que evoca o seu leitor a estar na dramatização, na resistência de se distanciar de um *si mesmo*. Resistência que solicita o leitor a estar em uma posição que afasta qualquer ação que se remeta ao *leitor-eu*. A dramatização resiste, sendo insistentemente uma superação, pois evoca a todo tempo o outro a ler a poesia dramaticamente. Por fim, esta leitura não encerra uma única leitura, mas se escreve no gesto de dramatizar com a obra de Pessoa.

“O que é a vida?”, pergunta Pessoa. A vida, esta que se quer pôr acima do alheio, significa a restrição de se fechar e não poder ler o outro dramaticamente. A vida, portanto, não passa de um entendimento que não se abre ao alheio, porque somente em si ela pode

entender-se. A responsabilidade da leitura não é viver. A responsabilidade da *leitura dramática* volta-se para o outro numa relação de separação que se realiza na plenitude da dramatização. Ao que se refere aos heterônimos, não se pode desacreditar do alheamento na poesia dramática, pois assim Fernando Pessoa evoca o leitor: “ides ler obras de diversos poetas, ou de escritores diversos, e que através delas podeis colher emoções, ou ensinamentos, deles, em que eu, salvo como publicador, não estou nem colaboro” (PESSOA, 2012, p. 212 -213).

Vale ressaltar que a *leitura dramática* aponta para uma dramatização com os textos de Fernando Pessoa que não se faz através da nulidade ou da fragmentação do *eu* do poeta perante os heterônimos. Se assim fosse, a leitura ficaria diminuída se comparada ao vigor que há na dramatização pessoana. A nulidade levaria em conta não um poeta dramático, mas um poeta que – a partir da noção em que uma unidade prevaleceria – estaria por trás, seria um poeta que conduz e manipula, levando aos outros um eu que concentraria os heterônimos na unidade do eu-poeta. Para alguém se anular ou se fragmentar, necessário é ser um “por trás”. A ideia de autor-unidade não participa do objetivo desta leitura, uma vez que aquele requer um entendimento que fica entre a unidade e a fragmentação. Ideia que apaga o vigor da dramatização.

Pessoa, senão dramaticamente, não está “por trás” dos heterônimos, uma vez que a *condição mental* do leitor vai ao drama, arriscando-se a não envenenar a obra, como o poeta nos evocou anteriormente. “Por trás” dos heterônimos não há um *autor-eu*, se o drama estiver sendo ouvido. No drama, a imagem pode também ser vista da seguinte maneira: “por trás” das cortinas não há o “eu” unificador, não há uma vida, pois a poesia

dramática pessoana dramatiza e não vive, portanto, uma realidade determinada a qual poderia retirar o vigor da poesia.

Há um poeta dramaturgo, que se fez assim plenamente e que deixou o outro ser absolutamente – no caso, os heterônimos. Esta poesia, por ser plenamente dramática, leva a responsabilidade de ouvir o outro – o que em poesia se apresenta com muito mais vigor do que na “vida real”.

Contudo Fernando Pessoa também não escreveu poemas? Esta pergunta pode surgir numa circunstância bem distanciada daquela citação em que Pessoa escreve para uma possível publicação dos heterônimos. O drama ali se investe. No entanto, o drama também se investe quando se diz de Fernando Pessoa “ortônimo”.

A *leitura dramática* se posiciona e acolhe plenamente o Pessoa que também participa deste drama. Entretanto, deve-se dar mais um passo, por isso ele não deve ser recebido como um heterônimo, pois este é o absolutamente outro. No drama, Pessoa é ortônimo. O poeta que é essencialmente dramaturgo, ou ainda, inteligentemente dramaturgo não poderia ser apenas um *eu* no drama. Vê-se, então, a resistência ao *autor-eu*, já que neste reconhece um “eu” tão centrado nele mesmo que, por este motivo, não faria parte do drama. Pessoa nos diz de um outro do autor: o ortônimo. Mantém-se na *leitura dramática* em que a dramatização é fundamental para se deixar ser evocado por ela – ao que também se envolve o ortônimo. Na *Tábua bibliográfica*, Pessoa escreve:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque de veras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada

por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

(PESSOA, 2012, p. 227)

Interessante observar que as últimas linhas desta passagem poderiam provocar um deslize na essência do drama, mas esta leitura não se sobrepõe ao texto. Precisa ouvi-lo. Quando Pessoa afirma a individualidade dos heterônimos “fabricada por ele (autor)”, caso a leitura não fosse dramática, poderia acreditar-se em um autor “por trás” dos heterônimos. Mas a *leitura dramática* ouve atenta e dramaticamente. Sendo assim, quem fabrica a individualidade é o “autor fora de sua pessoa”. Isto é, não o *autor-eu*, mas o outro do autor na responsabilidade que se apresenta por ser essencialmente dramaturgo.

Isto tem a ver com a discussão iniciada nos parágrafos anteriores entre ortônimo e heterônimo, pois esta leitura leva em conta o ortônimo não como heterônimo nem como um autor-eu. Deste modo Jorge de Sena o compreende quando escreve na carta postumamente enviada a Pessoa: “V. quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterônimo do que qualquer deles (heterônimos)” (SENA, p. 20. 1984). Da mesma maneira, compreende Seabra:

Na realidade, porém, como certos apontamentos de Pessoa o deixam pressupor, o poeta ortônimo situa-se ao mesmo nível que os restantes dos poetas – ele é, em rigor um heterônimo a que o autor emprestou a sua identidade privada. Trata-se, afinal, de um enxerto da homonímia sobre a heteronímia, sem que isso implique qualquer hierarquia originária.

(SEABRA, 1991, p. 10)

Não implica, de fato, nenhuma hierarquia originária. Mas aproximar ortônimo à homonímia ou à heteronímia não convém para a *leitura dramática*. A homonímia, por designar a igualdade da forma dos nomes, não se vincula ao ortônimo. Este, como se verá adiante, não pode ser compreendido apenas como *empréstimo* à identidade privada de Pessoa. A evocação na *leitura dramática* não poderia ouvir, numa associação de empréstimo, dois Fernando Pessoa ¹, um com biografia e psicologia próprias e outro que estaria como heterônimo inserido no drama. Na essência do poeta dramático nada se elimina do drama. Nem mesmo a ideia de máscara seria pertinente, pois esta supõe um “por trás” da dramatização. Retomo uma passagem já citada: “o que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo”. Máscaras aqui, no máximo, se leem como máscaras absolutas – em alheamento absoluto – em que “por trás” não há ninguém senão um dramaturgo. Por “Máscaras involuntárias”, dramatiza que o outro surge sem um autor-eu que centraliza na sua vontade não apenas os heterônimos, mas ele mesmo. Como poeta dramático, Pessoa o é absolutamente.

A poesia dramática que nomeia o outro nada exclui do seu drama, nem ele mesmo. Não se trata de um drama em atos. Nomear – no sentido específico de dar um nome próprio – possui o vigor de nada ser excluído da poesia dramática. Ao contrário, acolher o nome do outro é deixar-se na ação do drama, ouvindo o outro. Heterônimo é, literalmente, nome outro/diferente, sendo, assim, acolher o outro sem mim. Ortônimo

¹ José Augusto Seabra em nota de rodapé propõe esta separação para diferenciar um Fernando Pessoa com a sua dada biografia e outro Fernando Pessoa que, enquanto máscara, adotaria a despersonalização que o crítico chama de poeta orto-heterônimo. (SEABRA, 1991, p. 141)

possui na formação da palavra *orto* (exato, certo, reto) e o *nimo* (nome). Não se podem diferenciar dois Fernando Pessoa, pois, ao ler dramaticamente o nome próprio que lhe foi dado, inclui-se no drama. Interessante observar que o drama ortônimo se apresenta assim como se apresenta o drama dos heterônimos. Quando se tem Fernando Pessoa ortônimo, observa-se que o nome provém não dele, mas do outro. Um drama se investe, pois, como não recebeu o nome dramaticamente, ele se mantém no mesmo nome, no entanto a maneira *exata* de ser no nome Fernando Pessoa é o modo de se inserir no drama, sendo Fernando Pessoa ortônimo. Nada impede também de pensar que o outro que o nomeou seja acolhido por Pessoa na dramatização que o caracteriza. Sendo assim, não exclui o outro, entretanto o acolhe no modo de se configurar ao nome dado a ele, dramatizando a exatidão nomeada pelo outro que assim o determinou. Acolhe o outro no gesto de não recusar, dramatizando-se como Fernando Pessoa *ele mesmo*. Ainda que este não o tenha sido dado dramaticamente, *ele mesmo* se dramatiza. Ou ainda, como mais uma maneira de ler dramaticamente: já não poderia ser um drama o nome próprio? Este gesto não seria dramatizar? O que, então, julga-se próprio se torna desapropriado, uma vez que o nome potencializa este outro que no nome se acolhe. Fernando Pessoa, enquanto nome próprio, se desapropria por estar no mesmo nome. Dramatização.

O nome próprio relacionado ao outro do outro evoca o heterônimo, assim como acolher um nome próprio evoca o outro do autor-eu, que é o ortônimo. Este nome – Fernando Pessoa – o nomeia na forma de ser o outro na maneira reta ou exata do seu nome, ou ainda, quem ele é exatamente a partir de seu nome que o dramatiza. No *si mesmo* se faz o drama de Fernando Pessoa. Um nome se dramatiza, porque ele no nome já se relaciona ao drama. Assim como Pessoa acolhe seu nome nomeado pelo outro (antes de

acolher, o nome já não é um drama?), os nomes de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e tantos outros, mesmo sendo considerados nomeados por Pessoa, abre para a leitura em que o heterônimo acolhe o nome próprio dado por Pessoa. Fernando Pessoa é um outro na mesma forma daquele que o nomeou. Nomes que se dramatizam assim como o de Fernando Pessoa. Não estabiliza a leitura escrever que estes nomes heteronímicos são dados por Pessoa, pois isto que é dado pode ser dramatizado não como uma revelação por parte de Pessoa. Ao contrário, são nomes dados pela nomeação que se dramatiza a partir do que se vê do outro que aparece, da poesia do outro que se escreve, dos traços físicos, enfim, do outro que se apresenta. Os nomes são dramatizações.

Quando a leitura o ouve numa possível afirmação *Eu sou Fernando Pessoa*. Tanto o eu quanto o nome se dramatizam. O leitor dramático também dramatiza frente a essa obra. Ele é um nome tão verdadeiramente dramático que o autor-eu será um outro neste drama por estar na exatidão do *ele mesmo*. No movimento desta leitura, Pessoa ortônimo não se fragmenta, não se anula. Pessoa se dramatiza com o vigor da poesia dramática. O ortônimo, enquanto o outro do autor-eu, participa do drama. Não se retira nem entra no vácuo de sua existência. Por ora, preocupa-se em ouvir a voz que lança uma evocação: de que maneira o ortônimo se diferencia do heterônimo, apesar de ambos se aproximarem no que diz respeito à dramatização?

Uma dramatização, então, se diz. Assim é, pois estão na poesia essencialmente dramática. Aparecem como personagens que se diferenciam e se aproximam simultaneamente. Diferença que ultrapassa qualquer oposição ou afirmação que se constrói pela negação. Da mesma forma que o heterônimo se encontra no drama, o ortônimo também se encontra. Aquele surge no drama como o absolutamente outro.

Enquanto o ortônimo surge como outro do autor-eu. Ortônimo, portanto, não é o Pessoa-autor. É o outro do autor-eu de Fernando Pessoa. Note-se que ambos não se afastam: o outro não se exclui do autor-eu. São indissolúveis, pois ortônimo tem o seu sentido na alteridade de si a si mesmo.

Diante desta leitura, não convém escrever sobre a discussão da existência ou da inexistência de Fernando Pessoa *ele mesmo*. Este impasse apenas leva a ratificar que a existência de Pessoa não se dissolve, ou ainda, não dissolve o eu em um “real”, mas o dramatiza. A palavra existência nem mesmo é uma palavra muito própria para o estudo, já que supõe uma “vida real” dada a um indivíduo, julgada superior e soberana que centraliza em si mesmo ou na presença (existência) ou na ausência (inexistência). Se houvesse dissolução, não haveria Pessoa ortônimo. Haveria, somente, os heterônimos, por um lado e a inexistência e a vacuidade de Pessoa, por outro. O ortônimo existe naquilo que se designa *ele mesmo* num outro enquanto drama. Por isso, o drama do ortônimo – que se desenvolverá no segundo capítulo – não deve ser apreciado pela dissolução no “real”, porque é justamente o eu que se põe num drama da existência de ser *ele mesmo*. Por isso, esta *leitura* não compreende a inexistência e a dissolução conforme explicita o autor do livro *Fernando Pessoa – Rei da nossa Baviera*, Eduardo Lourenço. No ensaio “Fernando Pessoa ou o não-amor”, do mesmo livro, afirma:

Pessoa designou o processo heteronímico com o nome de “drama em gente” para indicar que se tratava do seu próprio drama pessoal de criador-inexistente e não de um simples drama, como os de Shakespeare.

(LOURENÇO, 2008, p. 96)

Pessoa não considera tão simples os dramas de Shakespeare, tanto que se verificou nas páginas anteriores o desafio que Pessoa trava com Shakespeare e Browning na constituição de sua poesia dramática. Para a *leitura dramática*, não condiz relacionar os heterônimos a um criador-inexistente, pois excluiria o vigor da dramaticidade que apresenta Pessoa como ortônimo, ou ainda, como o outro do Pessoa “ele mesmo”. Excluiria também o vigor da dramaticidade por uma sobreposição da “vida real”, pois desacredita da plenitude de dramatizar, sendo o absolutamente outro. Para a poesia dramática, não quer dizer inexistência “real”, mas conceder o vigor de ver o outro a partir das ações que lhes dão o drama. É escrever sinceramente a pessoa de outro, como o poeta afirma:

O que eu chamo de literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos (o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite). Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra).

(PESSOA, 2012, p. 138)

A sinceridade de que fala Pessoa se dramatiza na verdade do drama. A sinceridade, assim como o fingimento, carrega o vigor dramático de sua obra. Pois ele *diz para* Armando Côrtes-Rodrigues que é escrito dramaticamente e nisto está sendo sincero. A gravidade do gesto no sentido da palavra sinceridade se dramatiza com o fingimento. Como exercício dramático, lê-se que isto não carrega a negatividade da insinceridade. A sinceridade e o fingimento não se opõem à insinceridade. Esta dramatização se afirma ao largo das margens de uma dicotomia. A sua positividade é plena. A essência dramática

desta sinceridade é um outro na sua afirmação; ao largo das aparências que se apresentam como retenção ou negação da dramatização. Quando assim é escrito, a sinceridade por nada reter do autor não se relaciona à insinceridade. Se assim é, não seria uma poesia ilusória, muito menos dissimulada conforme comumente se entendem essas palavras. No sentido grave, tudo o que se dramatiza é tão sincero que sem isso não se poderia ler esta obra. A essência dramática desta sinceridade – da sinceridade de Pessoa e de sua obra – realiza-se no outro. Na privação da essência metafísica, ser poeta essencialmente dramático não garante a verdade metafísica de sua obra, mas uma sinceridade do outro, a qual é escrita na sinceridade da verdade do drama. Ler Alberto Caeiro ou Ricardo Reis é ler a sinceridade de seus poemas.

Este movimento, além de se voltar à heteronímia, refere-se ao voltar a si mesmo, para ser o outro de si mesmo, ou seja, encontra-se no eu mesmo sendo outro: é a ortonímia. Dramatizar é o absoluto de ouvir o outro. Assim, a partir do instante em que se tem conhecimento do “eu” se inicia a evocação do outro:

(...) desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, em movimento, caráter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. (PESSOA, 2012, p. 276)

Esta passagem dramatiza o que se julga irreal no movimento de evocar o outro na verdade da poesia dramática. Chama a atenção para o uso abusivo e determinante do que seja a *vida real* a qual se restringe a uma concepção fixa e que nega qualquer elemento que contradiga o seu sistema. Mas essas figuras que são “para mim tão visíveis e minhas

como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real” tem a sua visibilidade como aquilo que se vê. Esta visibilidade se apresenta também na dramatização. Pois não é uma visibilidade que se opõe à ausência. Nem mesmo uma visibilidade que faz revelar o inexistente. A visibilidade possui na dramatização o vigor de dizer e ouvir. Assim como aquele que diz e ouve a partir da determinação abusiva *vida real*. Forçar a encontrar Pessoa nesta *vida real* seria retirá-lo do drama ou não acreditar no drama que se quer *absolutamente alheio*.

Nesta leitura, buscar a origem deste poeta dramático incide na dramatização. A gênese da heteronímia se compreende no drama. A gênese de Fernando Pessoa *ele mesmo* se compreende na ortonímia. A gênese, portanto, é a verdade da dramatização. A leitura se restringiria, caso se pense na dramatização do real. Esta inversão muito compromete, pois imobiliza o real como se este fosse anterior ao drama. O real não sofre a dramatização, pois se assim fosse ocuparia uma posição acima e soberana; seria o real a partir do que se chama abusivamente *vida real*. A origem é o que se dramatiza. A poesia dramática origina o artista, pois nela o poeta se origina concomitantemente.

Sendo assim, o estudo se desenvolverá a partir da *leitura dramática*, atentando ao drama que se instala na prosa existente entre Pessoa ele mesmo e Alberto Caeiro, numa abordagem que prioriza a alteridade, assim como se viu perpassar a alteridade na discussão presente na introdução ao que se refere à dramatização na obra de Pessoa e à *leitura dramática*, que se apresentou atenta a ouvir o outro ou os outros no drama.

Considerando esta introdução como primeiro capítulo, o estudo se voltará, no segundo, para a leitura do drama Pessoa *ele mesmo*, relacionando-o aos conflitos e às limitações que vinculam a ser *ele mesmo*. Como e por que esta posição provoca um drama

próprio, através do qual se compreenderá a aparição de Alberto Caeiro como Mestre de Fernando Pessoa. O drama existente entre os dois poetas será abordado a partir do interesse dos estudos sobre alteridade.

O terceiro capítulo discorrerá sobre o drama presente na obra poética de Alberto Caeiro. O que há de Mestre nos versos de “O guardador de rebanhos” interessará a este capítulo. No entanto, o caminho para ler os versos passará também pela obra em prosa. Para tanto, será levada em conta não apenas a obra poética, mas também a obra em prosa escrita sobre Alberto Caeiro: a biografia e o mapa astrológico, precisamente.

2. ORTÔNIMO E HETERÔNIMO: O DRAMA DAS ALTERAÇÕES

Este capítulo desenvolverá o drama presente em Fernando Pessoa “ortônimo”, pois, a partir deste drama, inicia-se outro: o que se pode ler entre Pessoa e Alberto Caeiro. De modo não tão minucioso, falar-se-á também da influência de Caeiro sobre os principais heterônimos – Ricardo Reis e Álvaro de Campos. O drama diz respeito ao seguinte questionamento: como e por que Caeiro é designado Mestre por Pessoa e pelos discípulos. Vale ressaltar que será abordado por questões relacionadas à alteridade.

Para tanto, será necessário voltar à discussão da inexistência ou da dissolução do eu – questão presente nos escritos de Pessoa. No entanto o que interessa é compreendê-la na dramatização. A inexistência do autor-eu abre um gesto a este estudo quando a ela se liga estreitamente o drama do autor, que consciente de si mesmo não estará excluído da sua obra. O vácuo de Pessoa deve ser considerado a partir de uma dramatização que se verifica na limitação deste “eu”. Sendo assim, ele mesmo não pode ser inserido em termos de “vida real” tampouco em uma inexistência dentro de “uma vida real”. Esta inexistência tem uma existência no drama do outro do autor-eu. Ou ainda, uma inexistência dramatizada que indica uma existência que não se volta para si mesmo, ou melhor, para o “si mesmo” real, mas que se volta para o outro de si (ortônimo). O que se passa é a alteração de existir nesta inexistência que o *eu* faz de si: outro de mim que na relação comigo fica na existência e não-existência, no ser e não-ser, na ação e inação.

Parece também que o drama do ortônimo entra nos termos de um conflito em que o outro dele mesmo não se harmoniza com o eu. Entretanto, a não-harmonia não exclui um ou outro. Ao contrário, o drama do ortônimo se mostra entre o “eu” e o “ele mesmo”, uma vez que a alteridade do ortônimo não se liberta de si na plenitude de ser outro. Ele dramatiza o processo de identificação.

Por ora, segue-se a seguinte leitura: o outro de Fernando Pessoa – o ele mesmo – mostra-se na limitação de somente poder ser o outro-*ele mesmo*. Portanto, a sua poesia se faz nessa dramatização: quando “eu” escrevo e digo que sou poeta me limito e escrevo sobre “mim mesmo”. Em outras palavras, ainda que ele seja um outro neste drama, é um outro de/em si mesmo. Assim, ele se dramatiza, deixando abrir-se ao outro que tem como referente o “ele mesmo”:

Tenho as opiniões mais desencontradas, as crenças mais diversas... É que nunca penso, nem falo, nem ajo...Pensa, fala, age por mim sempre um sonho qualquer meu, em que me encarno de momento. Vou a falar e falo eu-outro. De *meu*, só sinto uma incapacidade enorme, um vácuo imenso, uma incompletude ante tudo quanto é a vida. Não sei os gestos a ato nenhum real, (...) Nunca aprendi a existir ².

(PESSOA, 2012, p. 134)

Neste texto, Pessoa diz: “vou a falar e falo eu-outro”. Falar eu-outro é o falar do ortônimo. Quem nunca aprende a existir vive no outro de si mesmo. O ortônimo dramatiza

² Apesar de este texto ser atribuído por vezes ao “Livro do Desassossego”, ele aparece apenas datado (sem ser atribuído a nenhum heterônimo) no livro Teoria da Heteronímia, organizado por Richard Zenith e Fernando Cabral Martins. No entanto, o mesmo texto aparece como sendo parte do Livro do Desassossego, na edição do mesmo organizador, Richard Zenith. Dentre tantos impasses relacionados às edições deste livro, optou-se por considerá-lo, pelo teor estritamente relacionado ao eu-outro, como parte do drama-ortônimo.

a ideia do “eu” que por si vive muito pouco. A ideia do “eu” se ficcionaliza por saber que quem diz “eu” diz o outro de mim. Seria insuficiente afirmar que o falar-outro se refere à heteronímia. Em relação ao que diz de si, o vácuo de ser não entra nos termos de um autor-real, é o vácuo de ser o que de si mesmo fala o eu-outro: o ortônimo. Questão que não se reduz a dizer que o “eu” de Pessoa se dissolve. Para a *leitura dramática* seria escrita da seguinte maneira: uma dissolução que se cria na dissolução. Uma dissolução dramatizada, pois a dissolução diz. O “eu” não se dissolve, porque poeticamente o ortônimo na dissolução se dissolve. A força desta poesia não se pode deixar escapar, pois o vigor da alteridade recai plenamente nas maneiras de ouvir o outro, mesmo a partir dos traços do ortônimo. Quando falo de mim mesmo, dissolvo-me na dissolução do outro de *mim mesmo*. O movimento de voltar-se a si mesmo sem a capacidade de ser plenamente o exterior, ou ainda, sem ter a capacidade de ser concomitantemente com o exterior é a verdade do drama de Pessoa ortônimo. O *si mesmo* como próprio fim traz o sem fim de estar num isolamento em que o outro absoluto não existe por retornar sempre a *ele mesmo*. Assim se lê: sendo ele mesmo, torna-se incapaz de alcançar em plenitude o outro para além de si.

Como essencialmente dramaturgo, o poeta participa do drama sendo um dramaturgo. Sendo assim, o outro do autor-eu é dramaturgo enquanto poeta dramático: o dramaturgo dramatizado. Esta poesia dramática em que o poeta é dramaturgo, além de se tornar participante e dizer os heterônimos, torna a obra de Fernando Pessoa incontestavelmente nova. Parte de elementos antigos e modernos para usá-los de uma nova maneira. Ortônimo se diz num sentir em que a tentativa de se tornar o absolutamente outro malogra. Ou ainda, a tentativa de ouvir o outro acontece somente em ser o outro de

si mesmo. Numa atitude mais intensa, o ortônimo se mostra na incapacidade de estar para além dele mesmo, pois está *em si mesmo*. A sensação de si prevalece em si.

O poeta do autor-eu se fixa no extremo da sua personalidade, por isso não deixa de ser *em si mesmo*. A exatidão no nome de Pessoa é ser ortônimo: ver e ouvir ele mesmo, ou seja, não sai de si mesmo. Mesmo que haja saída, ela estará em entrar pela saída de si em si. O “mesmo” como referencial de Pessoa permite a esta poesia ganhar a força de mostrar o processo de identificação, pois o “mesmo” poético se escreve no movimento de que nada de fora me atravessa, já que tudo se reverte à minha semelhança. No poema reproduzido a seguir, lê-se que Pessoa ele mesmo usurpa o exterior nesta reversibilidade de identificação:

Chove? Nenhuma chuva cai...
Então onde é que eu sinto um dia
Em que ruído da chuva atrai
A minha inútil agonia?

Onde é que chove, que eu o ouço?
Onde é que é triste, ó claro céu?
Eu quero sorrir-te, e não posso,
Ó céu azul, chamar-te meu...

E o escuro ruído da chuva
É constante em meu pensamento.
Meu ser é a invisível curva
Traçada pelo som do vento...

E eis que ante o sol e o azul do dia,
Como se a hora me estorvasse,
Eu sofro... E a luz e a sua alegria
Cai aos meus pés como um disfarce.

Ah, na minha alma sempre chove.
Há sempre escuro dentro de mim.
Se escuro, alguém dentro de mim ouve

A chuva, como a voz de um fim...

Quando é que serei da tua cor,
Do teu plácido e azul encanto,
Ó claro dia exterior,
Ó céu mais útil que o meu dia anterior?

(PESSOA, 2006, p. 121,122)

O conflito se mostra entre o interior e o exterior, entre o escuro e o claro, entre a chuva e o céu claro. O conflito – vivenciado nas imagens em contraste – é ser ortônimo. Pessoa não é anônimo. Possui o nome e este essencialmente mostra um drama. Em referência ao modo de ser com ele mesmo e o outro, o drama questiona Fernando Pessoa *ele mesmo*. O ortônimo possui o destino de estar apenas em si e nisto há movimento em que o “eu” deste drama não se conclui. Ortônimo por estar neste drama não esclarece nada sobre si, por estar na retidão de si não esclarece o “eu”. Ao contrário, embaça ainda mais. Neste drama de alto vigor, atenta-se ao ortônimo como o outro que saiu de si (o autor-eu), mas que é incapaz de ser o absolutamente outro, porque na exatidão de estar no nome Pessoa não pode sair dele. O retorno a si por ser o outro de si mesmo se fixa nesta imobilidade que o mobiliza.

Interessa levar em consideração o nome de Fernando Pessoa, pois o nome deixa de ser “real”, já que o nome se dramatiza. Essencialmente dramático, o poeta se inclui. O nome se inclui na dramatização pois ela acolhe o alheio – o nome. O “real” deixa de ser e a vida deixa de ser, pois, como se sabe, a partir da “vida real” só se pode envenenar o outro. Questiona o saber de si mesmo inclusive naquilo que se refere ao próprio nome.

Na individualidade que se enredou a ele mesmo, faz-se participante, poetizando-se no movimento de estar em quem ele mesmo é. Ao falar da despersonalização, afirma que:

Além disto, esta tendência não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito. Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor.

(PESSOA, 2012, p. 231)

Observa-se a alusão à infância que, por ser incluída na despersonalização, afirma o poeta essencialmente dramático no qual Pessoa se escreve. Sem cortes ou sem atos ao que também se refere ao tempo das idades, a infância se insere como o tempo que, ainda que esteja em passado remoto, é incluída na poesia dramática. Ao contrário, a infância se inclui por ser Pessoa o poeta essencialmente dramático. Além desta verificação, este texto poderia levar a pensar na total inexistência de Pessoa enquanto poeta. Entretanto, esta inexistência, dramaticamente, escreve poemas, por isso existe. Não ter personalidade é escrever como ortônimo: uma personalidade que se despersonaliza que escreve no sendo e não sendo. Pessoa *ele mesmo* escreve o drama em processo de identificação - o que não garante dizer o que ele é. Seja como ortônimo, seja como dramaturgo, o que se escreve não assegura uma “figura” para Pessoa como “poeta” e muito menos como o “poeta dos heterônimos”. O que não leva a leitura assumir a existência *ou* a inexistência, pois a gravidade desta poesia se escreve essencialmente dramática. Nem a que se refere ao ortônimo, já que ele é o outro de *si mesmo* que não se desprende de si, pois enquanto

estiver em si não será o absolutamente outro. Que organização pode haver em quem se despersonaliza e existe na sua inexistência?

Este drama confirma que, sendo o outro de mim, mantenho-me numa relação idêntica a mim mesmo num infinito processo de identificação, por não saber de mim, ou ainda, por saber de mim comigo mesmo. O que não é saber, portanto. Um gesto se faz: o que se sabe e não se sabe de Pessoa se escreve o ortônimo.

Relação que, por não ser absoluta, é reversível, já que Pessoa dramatiza o outro do autor-eu, apresentando o drama de ser o ele mesmo. Ortônimo é assim: carregar em mim mesmo, inclusive pelo nome dado, o outro de mim, por isso não lhe é possível o absolutamente alheio. O drama recai, portanto, numa alteridade que, mesmo na tentativa de sair de si, não se realiza plenamente. Por outro lado, afirma-se que a heteronímia é o absolutamente outro. A ortonímia é o outro de mim mesmo. Sendo assim, levanta-se um ponto em que se pode ler que o ortônimo dramatiza com a heteronímia. Para este estudo, Pessoa especificamente dramatiza com Alberto Caeiro.

Retornando à questão de Pessoa *ele mesmo*, que, conforme se disse anteriormente, é o outro dele mesmo, mas não é o absolutamente alheio. O sair de si ortonimamente se movimenta em um encontro que vai ao outro e volta a si mesmo. Por isso, ele se apresenta numa relação em que o “eu” se altera, mas uma alteração em si e para si mesmo em que a identificação fundamenta o “eu” e o outro dele mesmo reunidos sem unidade. Drama que não garante a existência de Fernando Pessoa. Ou melhor, acena a existência e a inexistência do poeta, pois ser ele mesmo ao mesmo tempo que aproxima dele mesmo o afasta. Ortônimo, assim, dramatiza o que ultrapassa as margens da ausência ou da presença, ou ainda, ultrapassa o que poderia se revelar através da ausência de si

mesmo. Pessoa dramatiza ele mesmo: relação reflexiva, mas que não acena uma conclusão do ortônimo. Escreve o outro dele mesmo que se apresenta incessantemente no movimento de ser o outro de mim, pois se sabe que o “eu” não existe mas que nesta inexistência existe. O vigor desta poesia se dramatiza em escrever-me na minha inexistência, sendo esta a minha existência de ser. Incessante drama de ortônimo. Onde estou? Quem sou? Não se encontra resposta lúcida para esta poesia nesta leitura dramática. Apresentar-se nesta relação do ortônimo não nos permite um fechamento. Ao contrário, supera as margens da ausência ou da presença do ser e se mantém sem se manter em si mesmo. O ortônimo.

Lê-se, neste momento do drama, um notável gesto entre o modo de ser outro na ortonímia e na heteronímia. Em ambos há o *sair de si mesmo*, contudo no primeiro o outro se apresenta em um movimento de modificação em que o “eu” se altera num outro dele mesmo. A ação se apresenta reflexiva, pois ela recai em si mesma. A identificação permanece, pois o ponto de referência volta a si mesmo. O modo de ser o outro do ortônimo se escreve nesta “exatidão”. Neste ir e voltar, o ortônimo se torna um *consigo*: eu componente de mim mesmo. Não se desprende, pois retorna a ele mesmo no processo de partida e de chegada.

Torna-se acrescentado por ação reflexiva em que se somam duas pessoas em que as duas se dramatizam não como uma mesma, mas como ortônimo. É a inevitabilidade de se manter sem se manter em si mesmo. Nele mesmo o exterior se reverte. “Se escuro, alguém dentro de mim ouve /A chuva, como a voz de um fim...”. O outro de mim mesmo se torna incapaz de ser plenamente o escuro, pois reverte a claridade em escuro, ou seja, nele mesmo: o que há apenas é “alguém dentro de mim” sendo “eu” mesmo. Tudo, então,

leva o eu a se tornar idêntico a mim mesmo, inclusive o outro de mim sem unidade. O processo da identidade se mostra neste movimento, em que a precariedade de tentar sair de si se apodera de tudo e de todos. Movimenta-se o ortônimo nesse conteúdo que se processa na permanência de fazer de si o que retira a voz do outro.

Ser eu é, para além de toda a individualização que se pode ter de um sistema de referência, possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação.

(LÉVINAS, 1998, p. 24)

A partir das palavras de Lévinas, leva-se a pensar que o ortônimo apresenta, na sua maneira de ser, a excelência da identidade. Ou ainda: o ortônimo está como obra original do processo de identificação. Nele, Pessoa não perde o eu, mas indica que o lançar o si mesmo na forma de outro se reverte sempre em “si mesmo”, pois para ele retorna. O outro no ortônimo se identifica na sua não-identificação, pois outro de si mesmo existe na inexistência do “eu” e, ao mesmo, do “ele mesmo”. O “eu” que se rechaça se escreve na precariedade, pois se distancia em ser o absolutamente alheio. Não é o outro em plenitude. Existe na inexistência deste outro que tem como referente somente o si mesmo.

A poesia do ortônimo se apresenta neste modo da identidade que aponta a tristeza de ser o *mesmo*. A tristeza, assim como sente o ortônimo, e a inexistência devem ser consideradas também como o modo pelo qual se intensifica a referência entre o eu e o si

mesmo. Assim a leitura ouve: Pessoa se torna mais ele mesmo quanto mais tristeza sente. Da mesma forma, quando ele assume a sua inexistência. Ou seja, dá mais existência à sua inexistência, ou ainda, dá mais inexistência à sua existência quando assim se apresenta. É o modo de identificação por excelência, na continuação de sempre se encontrar novamente não se encontrando. Pessoa ele mesmo apresenta o incessante processo da identificação.

Dentre esses modos de se identificar, note-se a presença da angústia de Pessoa que, sem dúvida, provoca estranhamento entre o eu e o mim mesmo, conforme o poema reproduzido mais adiante. O ortônimo, no desejo de sair de si, tenta excluir o “eu” que volta para si mesmo, causando o estranhamento. O drama, portanto, não se faz num simples dizer que “eu sou eu”. O drama do ortônimo também escreve a identificação pelo estranhamento, no modo da tristeza e da inexistência. Isto que poderia alterar radicalmente Pessoa se reverte a ele mesmo. O estranhamento no drama do ortônimo se expõe em mudança, no entanto encontra somente a conservação dele mesmo. Este é movimento do verso de a “Hora Absurda”: “Não sei...Eu sou um doido que estranha a sua própria alma...”. Estranhamento que não o conclui, pois o paradoxo do ortônimo vigora e não exclui o “eu” nem “ele mesmo”, mas o leva a escrever-se na plenitude do paradoxo – plenitude que não encerra o paradoxo a um entendimento do que seja o ortônimo. O que se estranha não se revela, não se vê. “Novelo embrulhado para o lado de dentro”. O estranhamento do ser ao outro de si segue na sua inconstância – o que pode ser lido no poema:

Ao longe, ao luar,
No rio urna vela
Serena a passar,
Que é que me revela?

Não sei, mas meu ser
Tornou-se-me estranho,
E eu sonho sem ver
Os sonhos que tenho.

Que angústia me enlaça?
Que amor não se explica
É a vela que passa
Na noite que fica.

(PESSOA, 2007, p. 241)

Estar “reto, correto, exato” no nome Pessoa não quer dizer que se reduziu a estar numa poesia em que se diz simplesmente sobre o “eu”. Ser ortônimo é colocar-se em movimento dramatizando a limitação da alteridade não a referente à absoluta, mas à relativa. Para ser o absolutamente outro, precisa-se do heterônimo. O ortônimo se dramatiza no relativo pela reversibilidade de sair de si para completar a relação que começa a existir, reportando-se a si mesmo. Relação de si para si, num movimento de voltar, criando o outro de si mesmo. O relativo exige referente, por isso a alteridade, nesse caso, acontece a partir do outro com um referente em que o “eu” se reporta ao outro de mim: o ortônimo dramatiza pela dependência de si mesmo. No poema, a angústia que o enlaça e o relaciona recai na identificação. O estranhamento pelo qual o poeta vê o exterior retorna por entre o relativo que é ele mesmo. Nesta dependência em que, ao mesmo tempo, cria o gesto de independência dos termos do ortônimo se escreve o “eu mesmo” numa alteridade de si. Ortônimo se preenche dele mesmo no vazio do “eu”. A essa alteridade o outro se recolhe na estreiteza do “eu” em que o outro depende de mim e

a mim se reduz. A angústia e a tristeza apresentam o modo de não conseguir sair plenamente, ou melhor, de somente conseguir conservar-se em si, sendo o paradoxo a alteridade da ortonímia.

Paradoxo que não entra nos termos das contraposições da dialética, pois, caso esta seja reconhecida no estranhamento do ortônimo, daria margens ao sem margens. O “eu” e o “ele mesmo” do ortônimo não são margens, pois não garantem a Pessoa ele mesmo qualquer saber sobre ele, pois o que talvez saiba de si se escreve na existência da inexistência. Ou seja, não sabendo. O ele mesmo vigora na plenitude do paradoxo.

A dialética, se aproximada à consciência de si hegeliana, não lhe abriria ao absolutamente alheio³, pois a contraposição a si mesmo seria uma diferença que recai não num outro, mas na inseparável relação do eu e do si. Nem lhe abriria à dramatização do ortônimo, pois estaria numa dialética em que a síntese permanece na identificação. O processo de identificação do ortônimo não sintetiza. Amplia o incessante o ir e vir do ele mesmo. Ortônimo no poema escreve:

A aranha do meu destino
Faz teias de eu não pensar.
Não soube o que era em menino,
Sou adulto sem o achar.
É que a teia, de espalhada
Apanhou-me o querer ir...
Sou uma vida baloiçada
Na consciência de existir
A aranha da minha sorte
Faz teia de muro a muro...
Sou presa do meu suporte.

(PESSOA, 2009, p.113)

³ Sobre o assunto, consultar a leitura de Lévinas para a passagem de Hegel no livro “Totalidade e infinito” nas páginas 24-25.

A consciência de existir volta a ele como quem tece o suporte de firmar o eu em si mesmo. Esta estreita relação o aprisiona de modo que o “ir” ou “sair” dele mesmo age tecendo linhas que se levantam ao seu redor. Aprisionar-se, enredar-se a uma armação de fios produzidos por ele – que nunca pôde saber quem é – aponta o paradoxo em Pessoa: na incessante busca de saber quem “eu sou”, sem nunca saber, produzo o que em mim mesmo nunca poderei saber – questão que me enreda e aprisiona e não me conclui. Pessoa busca sair, ser além dele mesmo, mas sempre retorna a quem ele nunca foi. Dramatiza, dando existência poética à sua inexistência. O paradoxo e as contradições muitas vezes compreendidas apenas em relação aos diálogos entre os heterônimos não se resumem a eles. Este é um outro drama, pois, em essência, os dramas na obra de Pessoa se apresentam no movimento de se ampliarem a outros dramas. Nas camadas dramáticas existentes, sem dúvida há divergências nos diálogos entre os heterônimos. No entanto, o paradoxo no ortônimo diz seu modo de identificação: na busca que se faz de um “eu” que nunca foi, o ortônimo escreve o “eu” de um si mesmo desconhecido. O ortônimo dramatiza a saída e o regresso de si no paradoxo.

Por isso, o paradoxo do ortônimo não se desfaz, nele se mantém, já que Pessoa escreve a sua poesia no processo de identificação que o caracteriza. Interessante observar que Pessoa, ao compor *ele mesmo no drama em gente* assumiu dramaticamente ser, em algumas vezes, um histero-neurastênico. Sendo um elemento que se liga à ortonímia, Pessoa lançou mão deste transtorno psicológico. Para esta leitura, a referência a este distúrbio faz parte da poesia dramática, sem esquecer de que também faz parte do processo de identificação. Sendo assim, as cartas, nas quais ele afirma sofrer deste desvio

psicológico, não podem ser consideradas puramente confidenciais; o que se passa na vida se altera, ou seja, abre-se ao outro, pois este participa e ouve. A carta dramatiza com o destinatário – lembra-se de Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões com os quais Pessoa trocou cartas. Sabe-se de outros correspondentes, no entanto se chama a atenção para esses dois, pois mais adiante algumas passagens de cartas enviadas e recebidas por eles serão reproduzidas a fim de continuar o estudo a partir do drama que se apresenta nelas. Os destinatários, dentre outros, apresentam-se como participantes dramáticos, pois com eles Pessoa discorre não apenas para apresentar a poesia dramática, mas para alterar a si mesmo e os seus contatos diretos. Falar sobre poesia seria excluir-se dela, mas escrevê-la é estar na dramatização poética, por isso muitos elementos se incluem nesta poesia, até mesmo algumas cartas. Por um lado, o emissor que se dirige ao outro dramatiza com aquele para quem a carta se destina; por outro, o receptor se altera quando se deixa ser destinatário do outro para o qual, posteriormente, será transformado em emissor. Enviar e receber cartas mostra o movimento da alteridade, já que enviar cartas enquanto o outro ouve e recebe dramatiza essencialmente a poesia pessoana, inserindo nela o que poderia ser considerado extra-drama.

O ir e vir de uma carta dramatiza não só com os elementos escritos nelas, mas com as relações entre os escreventes. Não se deve compreendê-las como cartas puramente “reais”, pois o que se julga vida real neutraliza a dramatização. Se houvesse divisão entre vida e arte, não haveria alteração, pois o cruzamento de ambas acolhe a ação do outro na poesia dramática. Se houvesse divisão entre vida e arte, os participantes da mesma forma se dividiriam entre o que se pode reconhecer como verdade ou mentira, real ou irreal na obra de arte. No entanto, os elementos se tornam verdade dramática, pois tudo altera. E

esta alteração dramatiza o “eu” e os outros. A carta e seus elementos da vida se alteram, pois, como se sabe, Pessoa é essencialmente poeta dramático. Enviar-me escrito em uma carta se escreve na alteração. Abre a mim o outro de mim e, ao mesmo tempo, acolhe a quem me destino: o outro que também se move na dramatização.

Ao escrever uma carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa afirma:

Passo agora a responder à sua pergunta sobre a gênese dos meus heterónimos. Vou ver se consigo responder-lhe completamente.

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo.

(PESSOA, 2005, p. 94-95)

A interiorização e o isolamento no *consigo* do ortônimo impulsionam o poeta a uma ideia de despersonalização ligada ao transtorno e a uma atitude que condiz ao processo de identificação. Quem escreve participa do drama, portanto há nas afirmações desta carta os traços que caracterizam Pessoa *ele mesmo*. A solidão o faz permanecer nele mesmo nesta “explosão para dentro”. Nesta mesma forma Álvaro de Campos diz de Pessoa: “um novelo embrulhado para o lado de dentro” (PESSOA, 2005, p. 108). Para o

ortônimo, a despersonalização se apresenta na solidão e, conseqüentemente, nele mesmo.

Numa outra carta escrita a João Gaspar Simões, Pessoa diz

Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser.

(PESSOA, 2012, p. 253)

A relevância de citar esta carta ocorre, sobretudo, para lembrar dois aspectos do estudo: o leitor deve pautar-se no poeta dramático que Fernando Pessoa diz ser e, por esse motivo, a histeria e a neurastenia devem ser estudadas na sua obra não como algo “real”, como faria um psiquiatra, mas como elemento dramático. Sendo assim, não só a histeria deve ser recebida como dramática, mas também a personalidade de Pessoa deve ser lida pela dramatização, uma vez que, conforme a citação, o leitor deve evitar uma leitura baseada na psiquiatria ou na psicanálise. A histeria e a neurastenia se dramatizam à medida que Pessoa as aproxima ao processo de despersonalização. Desvios que se apresentam na positividade desta poesia que os inclui, afirmando, junto com o paradoxo, a sua poesia dramática. Pessoa escreve:

Vou explicar-lhe a maneira de composição das figuras que componho em mim. Deve entender-se esta explicação como o desdobramento analítico de um fenómeno mais ou menos inconsciente. Fora impossível compor essas personalidades por um impulso determinado da razão.

Sou, psiquiatricamente considerado, o que se chama um histero-neurasténico. A histero-neurastenia é, vulgarmente, a sobreposição de um estado geral neurasténico a um estado substancial histérico. Em muitos casos o estado neurasténico é adquirido ou sobrevivendo. No meu caso, que é o da autêntica

histero-neurastenia - a temperamental - os dois fenómenos coexistem de nascença, formam bloco e ao mesmo tempo o não formam, visto que são distintos, pois são distinguíveis.

Como, naturalmente, sabe, a histeria (cuja existência como espécie nosológica é contestada por alguns, sem que isso importe para o caso presente) dá, tipicamente, uma oscilação extraordinária da sensibilidade, uma capacidade intensa de sensação e sentimento rápidos, profundos enquanto duram, porém incapazes de se prolongar, a tendência para o devaneio e para a irrealização, (...)

(PESSOA, 1990, pg. 343)

Consideradas por este trabalho como doença, Pessoa as associa diretamente à composição das figuras – à despersonalização e, conseqüentemente, aos heterônimos. No entanto, o elemento histero-neurastênico deve interligar-se também ao ortônimo, à composição de Pessoa *ele mesmo*.

Como esta classificação psiquiátrica se inclui para pensar a arte dramática? Esta ampliação das variadas formas de conhecer é constante em Pessoa. Assim como a astrologia entra na ação dramática, a psiquiatria também possui seu papel. Pessoa observa que as ciências modernas impõem formas de compreensão e de composição das ações dramáticas. Conceitos de origem científica determinam insensivelmente a cultura moderna e, conseqüentemente, influenciam consciente ou inconscientemente a cultura geral e as obras dos artistas psicólogos. Um desses conceitos – selecionado por interessar ao estudo – é aquele

(...) que a cultura psicológica geral deve à psiquiatria é o de que a superioridade psíquica notável é acompanhada por um desvio psíquico, que todo o superior é um doente ou, em

termos mais flagrantes, que o supernormal é, por isso mesmo, anormal.

(PESSOA, 2005, p. 280)

Este é o conceito moderno-científico mais próximo da dramatização do ortônimo. Por este motivo, é da maior importância se dirigir à observação que Pessoa, atentamente, desenvolve para as modificações que as ciências provocam na constituição dramática. Esta aproximação entre o drama e a cultura científica disseminada não é gratuita. Integra-se à sua obra de modo que o seu caráter superiormente dramático se abre para a recepção às ciências modernas. Com a atenção própria de quem não se deixa determinar pela psiquiatria, Pessoa se propõe a recebê-la, não permitindo, contudo, que limite ou justifique a sua poesia. Inclui a psiquiatria na alteração, ou seja, não como elemento extra-artístico, mas a psiquiatria como algo que o altera e, simultaneamente, por ele é alterada, uma vez que a recebe através de sua imensa capacidade de dramatizá-la. Lança o desafio à psiquiatria a compreender a sua superior despersonalização dramática a partir da própria determinação do conceito supracitado:

Não nego, porém – favoreço até – a explicação psiquiátrica, mas deve compreender-se que toda a actividade superior do espírito, porque é anormal, é igualmente susceptível de interpretação psiquiátrica. Não me custa admitir que eu seja louco, mas exijo que se compreenda que não sou louco diferentemente de Shakespeare, qualquer que seja o valor relativo dos produtos do lado são da nossa loucura.

(PESSOA, 2005, p. 92)

A cultura determinada pelas ciências modernas é desafiada sem ser excluída por Pessoa. No texto reproduzido abaixo, ele estuda a presença da ciência moderna nas obras dos artistas psicólogos:

Para mim, o valor capital do drama “Octávio”, o que o torna, a meu ver, notável entre a multidão nula das peças modernas, sejam de que nação forem, é que, por acção [de] um seguro instinto, ele é orientado exactamente no sentido que a cultura moderna impõe como o caminho do dever artístico.

Não creio que Vitoriano Braga fosse guiado, ao adequar-se a estas impulsões da ciência, por um esforço consciente, ou, mesmo, por um conhecimento intelectual da cultura científica. Nem, que o fosse, isso lhe serviria, pois que a obra artística deriva de origens mais subtis que a compreensão e o raciocínio; tanto que Ibsen, que quis fazer drama psiquiátrico, não conseguiu, nem sequer de longe, criar personagens tão inteiramente verdadeiras, perante a própria psiquiatria, como Shakespeare, cuja época não tinha a ciência, mas cujo espírito tinha a intuição. Com efeito, a ciência moderna pasma da perfeição sintomatológica com que são delineadas, vivas e concretas, com os traços físicos como os psíquicos, a histero-neurastenia de Hamlet, a demência senil de Lear, a histero-epilepsia de Lady Macbeth.

(PESSOA, 2005, p. 281)

O poeta, entretanto, não recebe isso sem críticas. Entende-se que ele assimila e altera este dado para não subjugar a sua arte às determinações científico-culturais. Interessante observar que a histeria-neurastenia na citação está associada ao personagem Hamlet de Shakespeare. O elemento psicológico, na poesia pessoana, não predomina sobre a essência do drama, mas se incorpora de modo que, na composição de Pessoa ele mesmo, pode ser considerado um elemento que, para ação dramática, surge como

“acréscimo do instinto cénico, e do aperfeiçoamento da arte de representar” (PESSOA, 2005, p. 277).

Para a *leitura dramática*, as características psicológicas em referência se compreendem na maneira de Pessoa *ele mesmo* compor a sua personagem em relação à alteridade presente no drama entre a ortonímia e a heteronímia. Distanciando-se da proposta de estudar minuciosamente os mecanismos psicológicos, interessa envolvê-los no processo da ortonímia. Sendo assim, o seu movimento ganha o impulso de interiorizar o processo de despersonalização. Dramatiza o processo em que o outro dele mesmo se apresenta. Reforça que “ele mesmo” é o elemento relativo de Pessoa. Ou ainda, reforça, a partir dos desvios psicológicos, a sua imensa capacidade de despersonalização, lançando mão de ações dramáticas influenciadas pelas ciências modernas. Entra como um componente que apresenta a maneira de Pessoa assumir o que até em nossos dias não é incomum: reconhecer em um artista que, pelo seu elevadíssimo grau de despersonalização e de criatividade artística, seja classificado como um indivíduo com distúrbios psicológicos. Ressalta-se que esta anormalidade, na verdade do drama, apresenta-se como aquilo que se vincula à sua superioridade, ao seu nível elevado de despersonalização e de sua poesia. Na condição destas doenças, não se nega nada nem a doença. Ao contrário, em meio a ela se pode afirmar, pelo enfraquecimento ou pelo apagamento de si, a genialidade de escrever o ortônimo e os heterônimos. Não como justificativa de sua obra, mas como a plenitude da despersonalização que o instabiliza no vigor da histeria. A superioridade de Pessoa pode ser reconhecida nesta anormalidade que se apresenta na dramatização, ou ainda, no poeta dramaturgo. Não é só poeta nem apenas dramaturgo. Mas sendo poeta que é também dramaturgo, Pessoa se escreve na

anormalidade, sendo a sua superioridade. A sua obra não se explica por isso, pois o poeta assim vigora na obra. Não convém que a histeria explique Pessoa. A histeria se escreve na obra, pois, sendo ele a obra, esta é também histérica. Se sua obra possui vigor, isto também se vincula a esta doença. Seria, portanto, a saúde da doença. Pessoa diz que “uma das formas da saúde é a doença” (PESSOA, 2006, p. 334).

Na positividade da histeria e da neurastenia, lembra-se do paradoxo pelo qual nada se conclui; nem mesmo o ortônimo. O que diz não fica expresso em clareza ou em totalidade. O paradoxo em Pessoa tem a plenitude da positividade de uma expressão que não se expressa. Esta anormalidade não o revela, mas cria um paradoxo insolúvel. “Por isso, o exercício da arte é anormal, porquanto é a expressão do que, normalmente, fica inexpresso” (PESSOA, 2006, p. 333).

A fraqueza, a tristeza, a histero-neurastenia são a dramatização na alteridade que, em ação dramática, o ortônimo assim se apresenta. Em Pessoa, a alteridade permanece em si, pois retorna para si mesmo e, conseqüentemente, é interiorizada. Ao relativo deste outro da ortonímia, inicia-se o estudo perante o alheamento absoluto no drama com o surgimento de Alberto Caeiro. Para tanto, o levantamento de algumas considerações é imprescindível, principalmente, no que se refere à carta escrita a Adolfo Casais Monteiro. Esta carta em que Fernando Pessoa apresenta o drama da gênese da heteronímia, afirmando, inclusive, que Caeiro aparece como o seu Mestre. Lembra-se de que esta carta se inclui entre os textos dramáticos, à medida que se lê Pessoa como um poeta essencialmente dramático. Na impossibilidade de diferenciar entre o real e o irreal, o fato e a ficção, o drama supera tais diferenças e, através dele, estudar-se-á a apresentação de Caeiro como Mestre de Fernando Pessoa ortônimo.

2.1 Dá-se, então, a aparição de Alberto Caeiro

Vale notar que a narração dos fatos que Pessoa apresenta se desenvolve em um tempo que não exclui o drama no surgimento dos heterônimos. O tempo da construção, para a *leitura dramática*, discorre na narração que se movimenta no específico da verdade do drama. O tempo na *dramatização* concede ao leitor a afirmação da narração, ou ainda, a verdade do drama. Esta verdade não se refere a uma aparência, a uma falsidade em que a oposição entre os termos distanciaria uma e outra. A verdade do drama se afirma plenamente na inserção de que tudo se dramatiza, incluindo a negação e a falsidade. O tempo da obra, no caso de Pessoa, impulsiona, inclusive, a uma postura de não poder diferenciar determinadamente o que é real e irreal, uma vez que a *dramatização* se poetiza no vigor de estar na verdade do que se escreve. Para Walter Benjamin, é

(...) Essa “verdade”, que justamente os artistas mais sérios atribuem com tanta insistência a suas criações, deve ser entendida como a objetividade concreta de sua criação, como o cumprimento da tarefa em cada obra específica.

(BENJAMIN, 2011, p. 14)

Se assim não fosse, levaria em conta a “vida real” em prejuízo da atitude artística presente na narração. Nesta forma, ou seja, como documentos em situação “real”, José Gil, no livro “Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa”, entende o surgimento de Caeiro na obra do poeta. Para o autor, o aparecimento do Mestre se compreende por uma cronologia distanciada do drama que ali se expõe. Segue-se uma leitura em que, para o reconhecimento e a fundamentação da construção dos heterônimos, deve ser considerado o fato de Pessoa inserir poemas anteriores ao dia 8 de março de 1914

– o *dia triunfal* do aparecimento de Caeiro. Assim, o aparecimento para José Gil não se sustenta apenas na descrição feita por Pessoa na carta. Perde-se a força da exposição dramática em detrimento da “construção real”, fixando-se nas datas de inserção de poemas de Caeiro escritos antes de 8 de março. Parece que o entendimento para o aparecimento de Caeiro em um único dia levanta sérias dúvidas ao pensamento que, distante do elemento dramático, questiona a construção das informações dramatizadas nesta carta. Entende-se que seja mais confiável para esses estudiosos considerar a construção do aparecimento de Caeiro a partir de informações provenientes de um extradrama. No entanto, para a *leitura dramática*, que ouve atentamente a dramatização, a “origem” de Caeiro, caso não seja lida direta e dramaticamente, muito prejudicaria a leitura que este estudo se propõe a apresentar.

José Gil, ao se referir à gênese de Alberto Caeiro narrada na carta por Pessoa, a entende a partir do conceito de *heterogênese* de Gilles Deleuze. Por esse conceito, compreende o surgimento de Caeiro vinculado a uma construção cronológica em que se vai surgindo no transcurso de um procedimento de construção, fixando-se na cronologia “real”. Diante da complexidade de acontecimentos que acompanharam a gênese, José Gil afirma:

O passado, que constitui a verdadeira origem de Alberto Caeiro, pela sua heterogeneidade e por impedir a determinação de uma data fixa no tempo, faz do nascimento dos heterônimos uma autêntica heterogênese: Como Caeiro começa “no meio” (“começa-se sempre no meio”, diz Deleuze) de um processo que se vinha desenrolando havia anos.

(GIL, 1999, p. 47)

Quando a leitura se dramatiza, permite-se a ouvir o drama, acentuando a dramatização da cena do aparecimento de Caeiro. Este, na sua aparição repentina, traz a força para dramatizar o Mestre. Por isso, a *leitura dramática* se deixa ouvir o movimento em que a ação de ler acompanha a aparição nesta alteração. Ouve-se, portanto, dramaticamente. Mais intensamente dramática a leitura se desenvolve quando Pessoa afirma que, até aparecer Caeiro, apenas havia surgido, por volta de 1912, alguns esboços de versos irregulares e outros de índole pagã; este era (sem que ele soubesse) o nascimento de Ricardo Reis. O enredo vai se formando de modo que Caeiro surgirá como heterônimo Mestre de Pessoa e dos outros heterônimos. A dramatização se escreve vigorosamente na carta. No gesto incessante da carta, lê-se a narração que se escreve. Se assim, a *leitura dramática* ouve e seus elementos não se perpetuam a um “real” que procura prevalecer sobre o outro. Enfim, Pessoa, ao escrever sobre a gênese de Caeiro, diz:

Ano e meio, ou dois anos depois, 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 cómoda 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. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua, de Fernando

Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

(PESSOA, 2005, p. 96)

A partir deste texto, observa-se o processo dramático entre o ortônimo e o Caeiro. Intensifica-se a impossibilidade de excluir o real e o irreal quando se atenta à informação de que Caeiro, antes de aparecer, tem como referente a lembrança de Pessoa a uma partida feita a Mário de Sá-Carneiro em fazer um poeta bucólico. Entretanto, este ainda não pode ser considerado Alberto Caeiro, por estar ainda relativo a Fernando Pessoa. O ortônimo insiste em permanecer como referente: o poeta bucólico passaria a existir por Pessoa ele mesmo, concentrando em si o outro numa alteridade em que ele seria o intermediário. Sendo assim, não seria um heterônimo em plenitude.

O ortônimo segue pelos caminhos de uma busca deste poeta bucólico. Quando se é absolutamente alheio, não há busca. Buscar é uma ida em que se sabe o que se quer. O desejo em que o outro está envolvido se preenche pelo agente da busca e assim o ortônimo se apresenta nesse ponto do enredo: mediatamente. A alteridade do ortônimo *insiste*, porque entra na busca. Vale observar que a dramatização se modifica daquela alteridade do que se chamou *consigo*. O drama aqui não envolve a mesma discussão do outro do autor-eu, porque o “eu” está como mediador não de si, mas do outro (heterônimo). Pessoa abre um drama para o processo de despersonalização. Buscar, neste momento, age em sair de si para o outro, mas ainda o “eu” se encontra no meio, pois busca o outro. Esta ação mostra o traço relativo desta alteridade.

A narração, se entendida puramente como parte da “vida real”, perde o vigor do que se considera como poeta dramático. Esta carta está no poeta que se quer *essencialmente dramático*. A referência a Sá-Carneiro acontece neste drama. Pessoa *ele mesmo* sempre se volta para o que dentro dele mesmo está (seu drama): a lembrança de desafiar o amigo Sá-Carneiro a elaborar um poeta bucólico. A lembrança e o buscar medeiam o poeta bucólico. Lembrar também é um modo do ortônimo: guarda em si o que ele mesmo vivenciou e que mantém o outro na lembrança.

Pessoa indica a restrição do ortônimo que, enquanto um obstáculo, apresenta-se como um relativo na busca pelo outro. Caminho precário de alteridade, pois ainda sobrecarrega a poesia de identificação. Buscar possui uma resistência direcionada para si, escrevendo o outro na repetição de sua própria existência. Insistir que o outro se escreva o leva a ser interiorizado no mundo, tornando o outro idêntico a mim. Quando Pessoa desiste de buscar o poeta bucólico, recai na forma de negar este outro. Mas uma negação baseada em não escrever o outro, o que ainda neutraliza o alheio, pois permanece na posição soberana do “eu” como mediador desta negação. O descontentamento é a tentativa frustrada de abster-se, pois quem rege é a frustração, que mantém em si o outro que não surgiu. O *fazer surgir* em que insiste o ortônimo não escreve o outro. O desvelamento a que se pretende Pessoa não escreve o outro. Este não se apresentaria no alheamento enquanto objeto do ortônimo. O outro, se está oculto, não se escreve. Pessoa na precariedade de fazer surgir o invisível. Até mesmo a renúncia ao poeta bucólico se vincula a Pessoa “ele mesmo”, pois provoca uma resposta que acontece pela negação que se liga à afirmação de si mesmo. Desistir, portanto, age pelo modo negativo em que se abandona o outro para voltar a si mesmo no movimento de identificação. Porque não se

consegue, há a desistência. Porque não se obtém, há a renúncia. Isso tudo gira em torno de mim.

Alberto Caeiro não apareceria nesta situação em que Pessoa *ele mesmo* busca e desiste. Caeiro não se escreveria na situação em que o “eu” ainda preenche de si o alheio. No entanto, é pela desistência que se pode ser o absolutamente alheio. Não aquela que se manifesta pela negação do outro ou aquela que quer *fazer surgir*, mas a desistência de se interpor ao alheio. A desistência como separação plena. Nela se considera a heteronímia de Caeiro: o outro se diferencia absolutamente de mim, por isso não somos dois, não somos *nós*, pois aqui haveria uma soma, uma adição. Pois de mim teria surgido o poeta bucólico. A alteridade máxima ou absoluta recebe o alheio na forma de separação. Assim, nada estará entre mim e o outro. Nesta relação, inicia-se o processo de acolhimento de Caeiro. A separação que se discute se relaciona ao imediato, pois, a partir desta relação, compreende-se que a alteridade máxima deste drama exige a separação para que o recebimento do outro seja do modo mais íntegro possível. Este caminho se dá por intermédio das sensações: receber o outro pelas sensações mantém a separação simultaneamente a uma aproximação que, pelas sensações, não aprisiona o alheio, mas o atravessa sem violar a voz do outro. Pela visão ou audição, pela leitura ou escrita, as sensações são imediatas numa separação que não interpõe o “eu” para configurar ou determinar o alheio.

Lê-se o ortônimo dramatizando com o heterônimo, escrevendo que a poesia deve ir ao outro não mais por uma poesia puramente lírica, a qual se forma a partir do conhecimento que poeticamente expressa o que *ela mesma* conhece em si. O poeta

puramente lírico se escreve caracterizando-se pela concentração de seus pensamentos e sentimentos, de modo que recebe o exterior absorvido pelo poeta.

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.

(PESSOA, 1966, 106-107)

Além de confirmar o avanço de Pessoa referente à poesia lírica e dramática, a passagem supracitada não exclui a poesia lírica, mas avança ao relacioná-la à despersonalização. Alteração que o afasta da lírica do poeta-eu, não deixando de ser poeta. Alteração que inclui a lírica sendo dramático, de modo que se afasta do teatro;

incluindo o teatro quando dramático sendo lírico. Não é lírico nem dramaturgo. É um poeta dramaturgo – ou ainda, os dois simultaneamente. Quando isso se afirma, esta poesia que se escreve dramaticamente se amplia. Afirmção que não a define. Ao contrário, poesia que se escreve na incessante alteração, ultrapassando a lírica e o teatro nesta alteridade. A dramatização segue o curso da alteração. No entanto, isto não garante uma leitura em que a conclusão da poesia dramática de Pessoa seja apresentada.

Lê-se na poesia dramática de Pessoa: “um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica”. As palavras dizem novamente: “um poeta que seja vários poetas”. O que pode assegurar que Pessoa concentra em si a heteronímia? Dramatização sintática: não forçar a divisão entre o predicativo e o sujeito, mas agrupar a ligação estreita entre um e outro. Numa inclusão em que explodem as divisões: dramatização sintática. Não se leem elementos determinados e determinantes. O predicativo não se subordina, nem se sobrepõe. Nem o sujeito assume essas divisões. Sintaxe em dramatização. Que sujeito pode ser sendo vários? Não é, alguns podem ler. Mas, não sendo, ele diz “um poeta”, ou seja, ele é não sendo e, assim, é também “vários poetas”. O que significa? Não há significação. Quem diz? O poeta. Que não se sabe “poeta”, pois sua dramatização sintática diz poeta alterando-se. O que antes se chamou “dramaturgo em dramatização” passa também por esta dramatização sintática. A sintaxe, assim lida, não traz convicções ou fixações para o seu fechamento. A disposição não fica posta, assim segue se alterando. O que vale para a poesia dramática.

A atenção a este drama faz um gesto a Caeiro: caso não estivesse na dramatização e na alteridade que se escreve, Caeiro seria um poeta bucólico usurpado pelo ortônimo. Estaria, assim, no grau primário de poesia lírica. Contudo, no elevado grau

da poesia dramática, Pessoa escreve Alberto Caeiro em poesia lírica. Quer dizer, Pessoa o escreve na despersonalização máxima: escreve-se diretamente o heterônimo, pois o outro se escreve. A alteridade máxima, portanto, escreve-se quando o acolhimento do outro se dá em escrevê-lo, pois assim liberto de mim aquele que se escreverá.

Ainda em alusão à carta da gênese da heteronímia, Pessoa, ao insistir e buscar o poeta bucólico, aponta que o lugar do outro seria ocupado por mim que insisto em buscá-lo. Desocupar o outro de seu lugar assume a imposição de um “eu” que viola e rouba o que ao outro compete. Enfim, esta poesia lírica, em passos iniciais, não revela nada do outro, pois revela o outro que o “eu” já dava por conhecido. Quando a lírica dramatiza com traços da heteronímia, inicia-se a alteração que revelará o outro. No entanto, a poesia ortônima revela uma alteridade que dramatiza com *ele mesmo*. Quer dizer, mostra o processo de identificação e, conseqüentemente, a limitação que se instala.

Há um drama entre a ortonímia e a heteronímia: Caeiro não aparecerá, enquanto o ortônimo continuar na insistência em decidir o instante em que o outro deve aparecer; assim, não é possível a poesia do *absolutamente alheio*. Fazer o outro aparecer seria fazer ver o que aparece de mim. Aparecer dessa maneira é escrever com, ainda, comigo. O que faz do outro aparecer como o que ele não é: Alberto Caeiro. O que se tem ainda aqui é o poeta bucólico.

Enquanto *ele mesmo* estiver como referente, Caeiro não escreverá. Da mesma forma, a lírica precisa escrever-se não puramente, mas estar gradualmente ligada ao drama, já que este movimento libera uma abertura que ultrapassa o conhecimento de uma poesia que apenas revela o *consigo*. Precisa-se de uma lírica dramática, ou seja, uma

poesia lírica num poeta dramático. A heteronímia máxima se desenvolverá com Alberto Caeiro.

O pensamento de Pessoa que se segue na transitividade da ideia que se tem de elaborar o poeta bucólico espera escrever a poesia alheia na maneira que ele mesmo o concebeu na partida feita a Mário de Sá-Carneiro. Mas o *absolutamente alheio* não se recebe pela elaboração em que o lugar do outro seja ocupado por mim, tampouco surgirá por um processo em que se poderia conceber um intercruzamento com ele mesmo. Ressalta-se ainda que o absolutamente alheio também não recai no processo de “ser” o outro. A heteronímia de Caeiro vigora, pois a sua dramatização não age em “ser” o outro. Vigora, porque se é *o absolutamente alheio*. O “eu”, portanto, não se interpõe neste processo.

O outro se escreve quando o “ele mesmo” não deixa resíduo algum de si, quando a desistência de buscar deixa de ser aquela que nega o outro por este não ter sido encontrado. O heterônimo em sua máxima alteridade se escreve em Alberto Caeiro. O ortônimo, nas tentativas, se deixou apenas se ausentar na sua capacidade de estar *por trás* do outro – o que deixaria o outro em uma composição em que este seria apenas presença. Esse é o máximo da despersonalização: sair da sua pessoa – não para ser – para escrever “a pessoa de outro”. Pessoa diz: “pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática” (PESSOA, 2005, p. 94). Pôr-se no outro a despersonalização de si não assegura o *por trás* de Pessoa. Pôr-se assim na despersonalização vigora o outro no qual já não põe. O gesto da poesia de Caeiro escreve a poesia *absolutamente alheia*.

A dignidade da heteronímia de Caeiro se reconhece, sobretudo, no *aparecimento*. O primeiro heterônimo, segundo a narração de Pessoa, aparece não pela

elaboração que supõe um trabalho poético em que o *meu* pensamento se envolve ao aparecimento da poesia alheia, muito menos à *minha* visão de mundo por entre as bases para o surgimento. Pessoa, então, não cria possibilidades ou condições para o aparecimento de Caeiro. O que se diz sobre o poeta bucólico ainda não é Caeiro, pois este ainda não escreve. O nome-outro é *aparecimento*. Ouvir e escrever o que aparece é acolher o que o outro escreve. Se é acolhimento, Pessoa o escreve não como quem quer escrever mostrando. Se escreve esta aparição não a escreve como uma aparência em oposição à essência. Aparição não revela Caeiro para mostrá-lo. Aparição acolhe o outro em escrever o que é. Se tudo o que se escreve no acolhimento é verdadeiro, o que é Caeiro se escreve. O que é Caeiro? Os versos. Tudo isso aparece em um tempo que não se programa, em um lugar que não se determina.

Em Alberto Caeiro, a heteronímia é alteridade absoluta. Poesia capaz de acolher absolutamente “a pessoa de outro”. Quando Pessoa “ele mesmo” sai do centro e não escreve a poesia alheia a partir dele mesmo, surge o Mestre. Alteridade absoluta é a alteração de não escrever poesia por si mesmo e aprender com outro a escrever poesia *na* “pessoa de outro”. O que poderia ser um absurdo para o leitor é o verdadeiro do drama, por isso Pessoa diz: “Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre” (PESSOA, 2005, p. 96). Quando desistiu de buscar, deixou de querer ensinar a partir de sua poesia. Aparece o Mestre que vai ensiná-lo a heteronímia absoluta. Esta é a mestria de Caeiro: no processo de despersonalização e na poesia de “O guardador de rebanhos”.

Por ora, observa-se o drama entre Alberto Caeiro e Fernando Pessoa, entre a heteronímia e a ortonímia. Ouvir o outro absolutamente é ser ensinado por ele, é acolher o outro – o Mestre. Alberto Caeiro aparece sem qualquer determinação. Mestre, porque

me traz mais do que sou capaz. Ensina a ser para além de mim mesmo. “Aparecera em mim o meu Mestre” – escreve Pessoa. Sendo um verso, a aparição que se escreve em aliteração diz também alteração que acolhe o Outro. É mais do que o outro do autor-eu. É heteronímia. Mas quem diz é ortônimo, não apenas aquele do autor-eu, mas o do absolutamente alheio. Outro de mim que me altera e que na sensação que tenho dele em mim sem mim se escreve. Escreve pelas minhas mãos, não as mãos que conduzem, mas as mãos que escrevem o outro que sinto e que nada tem de mim. Aparece e é verdadeiro. Sou e sinto o outro que aparece e não sou eu. “Aparecera em mim o meu Mestre”.

Alberto Caeiro se escreve não se sabe de que maneira, não se sabe de que lugar provém, ele chega sem que se nada possa saber dele. Caeiro vem do outro. O modo do aparecimento rompe com qualquer definição que se pode ter de mim e do outro; nenhuma determinação que esteja ligada a mim se reconhece na heteronímia de Caeiro. “E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir” (PESSOA, 2005, p. 96).

Alberto Caeiro aparece, pois ele não mais provém somente de mim, nem mesmo se pode afirmar que existe uma compreensão do que ele seja. Não há como definir a natureza do *aparecimento* do outro. Designar Caeiro enquanto Mestre provém do ortônimo, porque este drama mostra Caeiro rompendo com o determinante do *ele mesmo* e, conseqüentemente, com a determinação dada ao outro. Sendo assim, não há definição da sua *origem*. Caeiro não se designa Mestre, porque não tem consciência de sua aparição. Ele é aparecimento, portanto não se conhece, não sabe de si mesmo. Mestre, porque é aparecimento e rompe o processo do *comigo*. Não se está *com* o outro nem

comigo. O Mestre em mim, sendo meu e não sendo eu, me ensina para além de qualquer definição, para além de mim mesmo.

Dessa maneira, não apenas o ortônimo, mas os heterônimos – os principais – tornam-se discípulos de Caeiro e sabem que não podem relacionar o Mestre a nada além do que por ele foi escrito, porque o seu ensinamento recai no *aparecimento*: no absolutamente alheio, sendo luz pura e absoluta. Para além daquela luz que figura o conhecimento determinado, a luz de Caeiro aparece e por aparecer não pode ser compreendida. Mestre: o *absolutamente outro*. Por isso, não possibilita uma abertura para explicá-lo como um poeta que propõe objetivos e os pratica a partir de si mesmo. Alberto Caeiro não é explicável por qualidades que se apresentam em uma categoria de pensamento para designar o modo como as coisas e os homens são, pois isso seria um retorno ao Mesmo. Devemos senti-lo através de seus versos, que são Alberto Caeiro.

Por isso, conforme ocorre com Caeiro na designação de Mestre, o seu efeito sobre os outros envolve tanta excepcionalidade que ninguém consegue, ou melhor, nenhum de seus discípulos pode definir o homem Alberto Caeiro. Declarar o que é Alberto Caeiro precisa e conceitualmente seria contrariá-lo, pois a sua mais completa – se assim é possível dizer – “definição” somente se faz naquilo que falou e escreveu. Como Álvaro de Campos disse: “O meu mestre Caeiro, como não dizia senão o que era, pode ser definido por qualquer frase sua, escrita ou falada” (PESSOA, 2005, p. 110). Interessante observar nessa passagem de Campos que a definição possível de Alberto Caeiro, para o discípulo, contradiz um conceito de definição que se relaciona a algo que pode ser explicado. Se, para Campos, Caeiro pode ser definido a partir do que nele se lê e se vê plenamente – seja em verso, seja em prosa – não há nenhuma explicação ou

determinação de quem ele seja. Ler os versos pelos versos. Nada além disto, pois os versos de “O guardador de rebanhos” são escritos por si. E o poeta Alberto Caeiro? Para além dos versos, ele não é entendido, não é explicável. Para além dos versos, não existe. Nesta simplicidade perante as coisas, a leitura de Caeiro passa na simplicidade de ler. Pois que o que há são versos.

Em outro momento, Campos, ao ouvir uma frase de Caeiro, expõe: “Há frases repentinas, profundas porque vêm do profundo, que definem um homem, ou, antes, com que um homem se define, sem definição” (PESSOA, 2005, p. 109). Definir sem definição é o *aparecimento* em que o outro não faz de si uma mediação a fim de relacionar o que se escreve a si mesmo. Caeiro, além do que se escreve nos versos de “O guardador de rebanhos”, torna-se Mestre por não ser explicável, por nem mesmo saber que é Mestre. O *aparecimento* é o que ilumina o outro para além do que possui o seu “eu”. Caeiro possui a mestria pelo aparecimento.

Alberto Caeiro é o máximo da alteridade, o máximo da despersonalização para esta poesia dramática. É o outro por excelência. Os que se dizem discípulos o acolhem do mesmo modo – como Mestre; acolhem-no em máxima alteridade: este outro que leio me faz ler mais do que os *meus* entendimentos, leio para além daquilo que se julga existir no “ser”. Assim ele é considerado por romper com o “eu” de Fernando Pessoa, de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis.

Não defini-lo ou definir sem definição (como quer Campos) traz à dramatização a exigência de dar atenção à palavra do outro na poesia ou na prosa que se escreve. Ouvir absolutamente sem se deixar guiar apenas por aquilo que em mim se escreve ou se fala é

alteridade absoluta. Sabe-se da discussão entre os heterônimos – um outro drama. Neste, um heterônimo se refere ao outro.

Retomando a ausência de definição em relação a Caeiro, ressalta-se que tal tentativa de explicação se torna irrealizável até mesmo quando Fernando Pessoa tenta justificar o surgimento de Caeiro como heterônimo. Vale repetir a citação de Pessoa *ele mesmo* quando diz que escreveu “numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir” (PESSOA, 2005, p. 96). Assim conclui a particularidade com que compõe a poesia do Mestre: “por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever” (PESSOA, 2005, 98). Pessoa, envolvido no “ele mesmo”, dramatiza e diz *inspiração*, interiorizando o processo, mesmo que seja para ouvir o *absolutamente alheio* de Alberto Caeiro.

O modo imediato de Pessoa escrever Caeiro se mantém na separação do *absolutamente alheio*. Pessoa diz que escreveu numa “espécie de êxtase”. Pelo movimento interiorizado, Pessoa tende a descrever, na tentativa de expor alguma vivência próxima, a escrita direta do êxtase. Mas Pessoa “ele mesmo” se caracteriza por interiorizar. Esta aproximação, lembrando-se do modo de ser “ele mesmo”, pode ser recebida, caso considere o êxtase místico como uma saída de si em que o “eu” se retira para, interiormente, entrar em contato direto com o outro (divino). O imediato, sendo o modo que caracteriza o aparecimento de Caeiro, apresenta-se neste momento a partir de uma comparação ao êxtase. No entanto, torna-se difícil associar o aparecimento ao êxtase místico, partindo dos versos de Caeiro, pois para ele o que se vê não está para além do que se vê. Apesar das diferenças apontadas, não se pode contestar que o aparecimento

ensina o imediato. Mas vale apontar que o imediato em Caeiro se conjuga com um ensino de uma “aprendizagem do desaprender”.

Vale continuar estudando a influência de Caeiro sobre os heterônimos e no modo como esta influência se manifesta. Para tanto, considera-se que, nas relações presentes entre os heterônimos, Ricardo Reis e Álvaro de Campos também se responsabilizam pela apresentação de Caeiro por intermédio de uma leitura erigida por eles, registrada nos textos em prosa, além dos poemas que cada um dedicou a Alberto Caeiro e de outros textos esparsos encontrados na produção em prosa de Fernando Pessoa. A existência dessas obras deve ser assumida não como independente da obra de Pessoa, mas como uma extensão de sua dramatização.

Verifica-se um grande número de afirmações sobre Alberto Caeiro, mas que não foram feitas por ele mesmo, pois Caeiro, sendo imediato não falaria dele mesmo como objeto de um sujeito. Note-se, portanto, que Caeiro que é verso, é lido pelo ortônimo e pelos heterônimos. Sabe-se que Pessoa fundou outro drama que se desenvolve entre os heterônimos. Constituiu uma significativa rede de leituras em que eles se leem a partir de uma poesia dramática que se vai construindo neles próprios. Identifica-se um movimento que se apresenta por textos críticos e teóricos, compondo, assim, uma relação de efeitos tão relevantes para se ler os heterônimos quanto os poemas escritos por eles mesmos em suas obras.

2.2 Os leitores entram e leem os versos-fogo

A leitura de Ricardo Reis para a obra de Caeiro pode ser sentida como um processo de experiência que indica não só uma leitura dos versos de “O guardador de rebanhos”, mas também de Ricardo Reis como um leitor que na sua leitura se transforma

em poeta. No entanto, considera-se que a obra não o submeteu a fim de torná-lo esteticamente uma cópia do que é a obra de Caeiro. A alteração do “eu” acontece, como acontece a alteração com o ortônimo. Mas a experiência radical do absolutamente alheio somente se dá com Caeiro. Os outros heterônimos são os que leem, sendo aqui a leitura a máxima atenção e cuidado com os versos que se leem. Os versos transformam o leitor, se este for um verdadeiro leitor. Verdadeiro por ser transformado pelos versos. Não a cópia do que se lê. Mas a instabilidade de quem se esforça a ler. A alteração e a verdadeira leitura passam pelo vigor que há na poesia de Caeiro.

Ricardo Reis ressurge como uma vida que, até o momento anterior à leitura dos versos de Caeiro, não era poeta e nada havia escrito. Como se poderá observar na próxima citação, a leitura ocorre e Reis surge como outra pessoa, em sua forma própria e esteticamente reconhecida. No denominado “Prefácio às Ficções do Interlúdio”, presente na obra em prosa de Fernando Pessoa, apresenta-se a alteração da leitura de Alberto Caeiro feita por Ricardo Reis: “assim, operando sobre Reis, que ainda não havia escrito alguma coisa, fez nascer nele uma forma própria e uma pessoa estética” (PESSOA, 2005, p. 91). A obra de Caeiro instabiliza Reis. A leitura segue na superação de valores que o faziam não acreditar na potência da vida. A mestria de Caeiro se escreve na força de uma obra que descobre o revestimento imposto ao conjunto de aspectos pelos quais se forma uma pessoa. Ricardo Reis manifesta intensamente o efeito libertador de Caeiro, depositando o seu revigoramento e o seu livramento por intermédio da leitura feita, pois se não tivesse tido contato com a obra de Alberto Caeiro, afirma que:

ficaria, quando muito, presa de um mal-estar instintivo e inexplicável, descrente no cristismo e sem crença possível, se não me tivesse vindo a revelação da obra de Caeiro. Eu era como o cego de nascença, em quem há a possibilidade de ver; e o meu conhecimento com O Guardador de Rebanhos foi a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista. Em um momento transformou-se-me a Terra, e todo o mundo adquiriu o sentido que eu tivera instintivo em mim.

(PESSOA, 2005, p 112)

O instintivo descoberto de Reis se apresenta pelo aniquilamento da perturbação e do embaraço do que o revestia impiedosamente: a impossibilidade não só de crer nos valores cristãos, mas também de não poder ter crença alguma. Diante desse niilismo moral e da ausência de sua poesia, Reis constata a consequência nociva de viver *sem crença possível*. O caos de seus instintos o levava a um estado mórbido de angústia. Apesar do obstáculo que fora incutido nos seus sentidos deixando-o como cego de nascença, a possibilidade de ver acontece com a leitura da obra de Caeiro.

A influência operativa desta obra se torna nítida quando Reis usa a imagem do “cirurgião” para consolidar a liberdade que recebeu ao ler “O guardador de rebanhos”. A obra-outro seria “a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista”. Sendo a formação de Reis em medicina não surpreende que ele compreenda o outro como um cirurgião que, na passagem, refere-se também aos olhos da leitura. A leitura direta e a influência provêm de uma abertura dada àquela. O drama da leitura se mostra pelo imediato que também está no modo do *aparecimento*. A leitura é alteridade, pois, quando se lê, recebe-se do outro a alteração que procede do alheio.

Pelos olhos Reis esteve em contato direto com a obra, leu-a plenamente. A mão do cirurgião, sendo a obra de Caeiro, opera não pelas mãos “reais”, mas pelos olhos, já

que a leitura da obra abre a possibilidade da operação em que o outro provoca a transmutação. Abrir-se à leitura se mostra no rompimento de mim mesmo para que o outro, pelos seus versos que modificam, retire o que sobre mim se impôs. Pelo ato de olhar, Reis recebeu a operação/alteração, alcançando, ao mesmo tempo, um operar sobre si mesmo. Quando afirma que a obra abriu a sua vista, fala-se dos sentidos, dando por já sabido que é pela visão, sobretudo, que Alberto Caeiro vive sua obra. A experiência imediata dos sentidos movimentava a abertura de Ricardo Reis para a sua própria obra. Sendo assim, pela visão se processa a transformação deste heterônimo: a visão no ato de ler e no ato de descobrir os seus instintos que a ele se tornaram desconhecidos. Nesta expressão de Reis, pode ser constatado o seu teorizante olhar depois de ler Caeiro. Fazer ver quem ele é pela revelação. Olhos que se abrem. São palavras de Reis. Alteração que o instabiliza, mas que retorna ao “eu” – o que ele chama de “instintivo”. Uma alteridade relativa, pois como referência Reis possui o instintivo vinculado ao “si mesmo”.

Se assim não fosse, seria também um Mestre, no entanto apenas este sai e não retorna a si. Caeiro está no aparecimento: na poesia que vê diretamente. Ele dramatiza o imediato. O *absolutamente alheio*, presente em Caeiro, pode ser considerado como a heteronímia por excelência, pois se mostra na alteridade absoluta. Entretanto, o retorno de Reis ao que nele poderia haver indica o movimento de saída e retorno a si mesmo, o que, de certa forma, nos leva a lembrar do ortônimo. No drama, a alteridade se amplia e outros se vão fazendo. As vivências de alteridade ampliam a poesia dramática.

O efeito do processo de leitura encontra-se também no heterônimo Álvaro de Campos. Em seu texto “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” (PESSOA, 2005,

p. 107), escreve: “Ninguém é inconsolável ao pé da memória de Caeiro, ou de seus versos” (PESSOA, 2005, p. 110). Na leitura do heterônimo, o mestre é quem traz consigo uma pureza e uma sinceridade virginal. Dessa maneira afirma Campos: “ao contrário da sedução material, o efeito em mim foi receber de repente, em todas as minhas sensações, uma virgindade que não tinha tido” (PESSOA, 2005, p. 108). O efeito da obra sobre Campos recai sobre uma transformação que o põe num estado de pureza que se operou em suas sensações. “De repente”, diz Álvaro de Campos. O efeito de Caeiro também acontece de súbito, ou seja, como um *aparecimento*. Nesta mesma forma – neste ímpeto – o rompimento do “eu” se confirma com a confissão de Campos. A virgindade a que se refere traz o efeito de libertação, pois a qualidade virginal nos remete àquilo que se encontra em estado intacto e puro. O efeito primeiro da leitura – o efeito virginal – entre Caeiro e Campos libera este do modo como era antes. Fernando Pessoa explicita essa transformação em Campos ao dizer que

Quando foi da publicação de Orpheu, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de página. Sugeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos – um poema de como Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Alberto Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz Opiário, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver qualquer traço de contato com o seu mestre.

(PESSOA, 2005, p. 97)

A transformação em Campos se experimenta no “conceito direto das coisas”. Conforme relata em “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, este concebe as

coisas como limitadas: “o que não tem limites não existe” (PESSOA, 2005, p. 109), ou seja, as coisas existem pelo limite que possuem; estas não devem se relacionar a outras que estão além, mas sim a elas mesmas. A ausência do conceito de infinito em Caetano de Almeida surpreende de tal maneira que Campos afirma: “senti que estava discutindo não com outro homem, mas com outro universo” (PESSOA, 2005, p. 109). Esse outro universo se afasta da ideia de infinito, pois o além é inconcebível. Na conversa entre Campos e Caetano, o discípulo dirige sua pergunta envolvendo o infinito potencial e infinito real. O primeiro é usado para processos que podem, em princípio, continuar para sempre, ou para objetos que podem, em princípio, crescer para sempre, como na extensão infinita dos números. O conceito de infinito potencial se embasa no questionamento sobre a possibilidade de existir uma entidade completa e existente de tamanho infinito, como o Espaço (ABBAGNANO, 2000, p. 562).

O heterônimo Álvaro de Campos sob esta influência se escreve como uma personalidade que se constrói a partir de aspectos que tendem a interiorizá-lo, como a alma. Campos, em um texto sobre a influência de Caetano, afirma: “O que o Mestre Caetano me ensinou foi a ter clareza; equilíbrio, organismo no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas com alma” (PESSOA, 2005, p. 155). A virgindade que o trouxe a obra de Caetano aponta para uma personalidade na qual se identifica com o outro lado das sensações. Não as sensações dos objetos como eles são, conforme sente Caetano, mas as distanciadas dos objetos para viver as sensações já sentidas pela intensidade e pela força da alma e, conseqüentemente, da interiorização em Campos. A alma sendo o intermédio, o filtro da sensação que se escreve na obra de Campos. Tal aspecto se confirma quando Pessoa afirma que Campos: “aceitou de Caetano

não apenas a parte essencial e objetiva, mas a dedutível e subjetiva” (PESSOA, 2005, p. 130). A alteridade, sendo relativa, sofre alteração de um “eu” que se rompe, no entanto se pode dizer que a leitura de Caeiro neste heterônimo se apresenta mais distante do que Ricardo Reis. Há uma intensa interiorização em Campos que o distancia bastante do *absolutamente alheio* de Alberto Caeiro.

Reis, Campos e ortônimo regressam cada um a si mesmo, considerando a diferença existente entre eles. O outro no regresso se volta para si mesmo, ou melhor, para o outro de mim que esquecido, abafado mas que se abre com a leitura da poesia de Caeiro. Logo, reconhecem-se diferentes alteridades e diferentes graus da heteronímia. Em alusão ao ortônimo, o regresso, depois de se despersonalizar absolutamente, regressa a ele mesmo. Regressar é escrever depois de Caeiro, o Mestre da alteridade absoluta. Regressar age nos passos de andar para trás, isto é, escrever a partir do que em mim havia sido esquecido, sufocado. Regressar dramatiza o “eu” no que se escreve em rescisão do que até então a mim lançaram como o ser que me fizeram ser. Se a consequência desta leitura, a longo prazo, para Reis e Campos continuará tendo o efeito cortante é outra história, mas se ressalta que nesta primeira leitura o efeito é de rompimento. Tanto é assim que o outro de Reis e Campos volta a escrever a partir de seus traços depois do rompimento do “eu” provocado pela leitura de Caeiro.

No entanto, ficam as leituras do heterônimo feitas pelo ortônimo. Leitura é o modo dessa alteridade no regresso. O Mestre apareceu e, ao mesmo tempo, nele mesmo pelos versos. Apesar de “ele mesmo” vivenciar essa alteração do “eu”, o fato é que a relação já não é idêntica ao que era antes. O ortônimo, agora, tem um outro que não se escreve regressando ao modo que ele sentia antes de Caeiro, como acontece com Reis e

Campos. Ortônimo revela um outro dele mesmo desde o início, desde sempre. Antes de Fernando Pessoa, não havia um outro em uma existência diferente do que se é no presente. Ortônimo é sempre estar em si, ou melhor, é Fernando Pessoa somado a “ele mesmo”. É não poder ser heterônimo, ou seja, não estar plenamente para além de mim. A sua alteração não se intensifica na transformação do outro que de mim vivia sufocado, conforme Campos e Reis. A alteração de Pessoa ao receber Alberto Caeiro se reconhece nele mesmo: é a exatidão de estar no nome Pessoa. Tratando-se especificamente deste drama, o ápice da leitura de “O guardador de rebanhos” se escreve em “Chuva Oblíqua”. Pessoa conta: “peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente...”. Por isso, a alteração em “Chuva Oblíqua”, que se transmuta com Alberto Caeiro, não sai de si, pois se mostra no cruzamento de si e da leitura.

No entanto, considera-se que o Mestre altera intensamente Fernando Pessoa. A leitura altera. A leitura dramatiza. Caeiro escreve alterações como um estrangeiro que, na relação com outro, pela leitura desestabiliza. Retira-o da habitação, ou seja, do conforto de Fernando Pessoa “ele mesmo”. Vem de fora, Caeiro se escreve sem perguntas e respostas determinadas; escreve sem saber de onde. Caeiro o altera, pois seus versos são alterações. Caeiro questiona a identidade de Pessoa, questiona o que fez dele mesmo enquanto nome próprio que lhe foi dado. Trouxe diretamente o que ele resistia em buscar, resistia em aprisionar na sua pessoa: o poeta bucólico. O aparecimento de Caeiro – no acolhimento dado a este outro – questiona e o rompe seu “eu”. A posse que o egoísmo tem de si afasta-se para que o outro seja *absolutamente alheio*. A heteronímia questiona, portanto, a ortonímia, pois a heteronímia se apresenta no questionamento. Isso que se fez

tão exato nele mesmo agora escreve saindo de si para que acolha o outro como este se escreve. O acolhimento, nesta desestabilização, abre a sua casa, o seu “eu” para que o outro seja acolhido e o rompimento do “eu” aconteça.

Vale ressaltar que o ato do acolhimento, assim como o questionamento, não deve ser compreendido como um pacto, como uma troca, pois, se assim fosse, o outro teria que limitar a sua liberdade pelo contrato existente. Acolher o outro na escrita desta poesia dramática coloca “minha” liberdade em questão para além de mim mesmo. Seja ortônimo ou heterônimo, Caeiro é a aparição; a quem o lê se põe em questão. A aparição escreve o questionamento. Caeiro, enquanto fogo, queimará pelos versos. Versos-fagulhas. Versos que queimam e que questionam já Pessoa quando este resiste a escrever o outro por ele mesmo, fixado ainda à ideia do poeta bucólico. O acolhimento questiona esta hospitalidade que ainda quer definir o quê e como deve ser a heteronímia. Heteronímia no acolhimento questiona. Acolhimento que se dramatiza e que corrompe o recebimento em suas formas convencionais para ser acolhimento. Não o conhecer e, mesmo assim, escrevê-lo. Sem qualquer garantia de troca entre mim e o outro. Sem perguntar o nome deste que se escreve, pois o nome de Caeiro se apresentará sem perguntar quem é. O nome não dado por Pessoa, mas escrito por Caeiro. Os versos de “O guardador de rebanhos” se escrevem nesta questão da questão.

Observa-se que Caeiro altera Fernando Pessoa *ele mesmo* imediatamente, assim como Caeiro aparece, e neste gesto escreve “Chuva Oblíqua”. Neste poema, lido pelo drama corrente, percebe-se o ensinamento do Mestre no contato de Pessoa com o que se vê: apresenta-se um impulso em que o poema se escreve no cruzamento que se abre à visão em que se atravessam o outro e o ortônimo. O interseccionismo, assim, insere-se no

drama a partir desta prosa dramática que não se exclui da obra poética. O essencialmente dramático vai apresentando-se. O cruzamento entre o interior e o exterior configura a alteração da poesia do ortônimo depois de sua leitura de Caeiro. A sua leitura de Caeiro o rompe nesta interpenetração. O que se vê altera quem vê. Fernando Pessoa discorre sobre o interseccionismo com as seguintes palavras:

Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, entrepenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual fôr, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo (...). De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultanea da paisagem interior e da paisagem exterior.

(PESSOA, 2009, p. 122-123)

Vale, depois desta citação, ler ao menos as seções I e II do poema “Chuva Oblíqua”:

I

ATRAVESSA esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
 O vulto do cais é a estrada nítida e calma
 Que se levanta e se ergue como um muro,
 E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
 Com uma horizontalidade vertical,
 E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
 Súbito toda a água do mar do porto é transparente
 E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse
 [desdobrada,
 Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele
 [porto,
 E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
 Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
 E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
 E passa para o outro lado da minha alma...

II

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,
 E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,
 E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido
 [por dentro...

O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes
 Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...
 Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir-me a vidraça
 E sente-se chiar a água no fato de haver coro...

A missa é um automóvel que passa
 Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
 Súbito vento sacode em esplendor maior
 A festa da catedral e o ruído da chuva absorve tudo
 Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
 Com o som de rodas de automóvel...

E apagam-se as luzes da igreja
 Na chuva que cessa...

(PESSOA, 2006, p. 113-114)

A reação de Pessoa, depois de atravessado pelo ensinamento de Caeiro, movimenta-se no processo de se alterar, atravessando, simultaneamente, o que se vê e quem o vê. Reação de Pessoa no regresso a ele mesmo depois de ouvir o absolutamente alheio. Aprende com Caeiro a existir nesta alteração como Fernando Pessoa *ele mesmo*, isto é, como poeta em que o outro de si mesmo também se volta para a paisagem exterior, sem deixar de estar puramente nele mesmo. Passa a escrever o si mesmo depois da leitura, depois do acolhimento; o que o questiona de uma poesia escrita voltada apenas para o “si mesmo”. Pessoa se altera, pois antes de Caeiro escreve sozinho, ou melhor, escreve sozinho no “eu” que possui como referência ele mesmo. Assim diz das manifestações da despersonalização: “fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo” (PESSOA, 2005, p. 95), diz ele. A solidão que o limita a uma poesia extremamente de “si mesmo” se altera com o exterior que agora o atravessa. Estar sozinho, na forma de Fernando Pessoa antes de Caeiro, configura-se como um modo de identificação. A neutralização desta poesia anterior não receptiva ao outro indica o traço de permanência de Pessoa no que designa e assegura o *ele mesmo*. No entanto, esta permanência, mesmo sob a alteração depois da leitura de Caeiro, será reconhecida no ortônimo, uma vez que a recorrência a ele persiste no cruzamento do interseccionismo.

A leitura que provém de Alberto Caeiro aponta a radicalidade de uma alteração em que escrever o outro está para além de um “eu” que vai em direção ao outro a fim de preencher a expectativa com tudo que na *minha* espera existe. Ainda que se reconheçam as diferenciadas consequências desta influência (entre o ortônimo e os heterônimos,

exceto Caeiro), a responsabilidade da *aparicação* do heterônimo-Mestre é a alteridade para além de uma busca do que falta em mim. Sendo assim, Caeiro se escreve como o outro que não posso definir, pois não se buscou e, conseqüentemente, não se achou. Se assim não fosse, ele estaria configurado a partir de uma significação produzida por mim.

A escrita da *aparicação* é imediata ou, conforme diz Pessoa, é a escrita *a fio*. Sem interrupção, sem mediação, escrever *a fio*. Não se alude à escrita automática, uma vez que esta, basicamente, dispõe-se a escrever de modo que a inconsciência rege o ato sem a interferência metódica da consciência. A escrita da *aparicação* não entra nos termos da inconsciência versus consciência. Afirma-se que a escrita *a fio*, isto é, a escrita da *aparicação* se despe de si por completo e, conseqüentemente, não força a prevalência do inconsciente sobre o consciente.

Pela *aparicação*, que é o despojamento de si pelo acolhimento, também se pode compreender a biografia dos heterônimos. A escrita das informações biográficas não é determinada por Pessoa. Este a escreve, pois lidar com a *aparicação* é ouvir e escrever o outro no seu aparecimento. A biografia aparece com o outro. Para ler nesta dramatização, deve lembrar-se do vigor da despersonalização: despir-se de si; com ela, a *aparicação* do outro não se comporta a nenhuma significação oriunda de quem ouve. A biografia de Caeiro, por exemplo, não é determinada por Pessoa. Caeiro chega na *aparicação*, isto é, no acolhimento em que ele escreve e diz a sua biografia, despojando Pessoa de lhe dar *uma* forma. Ao considerar dessa maneira não há risco de uma leitura pautada no artificialismo, entendendo este como um apego à forma da obra. Ao contrário, ao considerar a biografia que se ouve e se escreve com o outro, há uma abertura da forma à *aparicação*, ou seja, à alteridade. Sendo assim, a biografia se insere na escrita da heteronímia.

Esta compreensão convém a quem se volta para o mapa astrológico, o qual também se escreve com o outro que se mostra. Pessoa não *produz* a biografia e o mapa, pois aqui se entende produção como expressão daquilo que o “eu” se propõe a fazer. Pessoa não os produz, mas os escreve. Escrever age não se impondo ao outro, mas age por acolhê-lo no movimento que me traz além do que o “eu” *quer* escrever. A alteração na heteronímia não precede o outro, mas procede em ouvi-lo a partir dos traços que o compõem: traços físicos, vida social, características íntimas e grau de instrução. No drama, quem escreve não precede a esses traços. O poeta dramático acolhe os elementos trazidos pelo outro, pois pela aparição este se mostra plenamente como é. Por isso, diz-se do horóscopo como elemento que chega com o outro. Raphael Baldaya, o heterônimo-astrologo, aprecia o horóscopo da seguinte maneira:

O horóscopo não relata o que há antes do nascimento, nem o que há depois da morte, embora se possa admitir que aspectos (direcções) em retrocesso, e em sucessão da morte, possam indicar certos fenómenos externos relativos à vida, por assim dizer, pré-natal e pós-mortal do indivíduo. Isto, porém, é duvidoso.

A vida é essencialmente acção, e o que o horóscopo indica é a acção que há na vida do nativo. Três coisas não há que buscar no horóscopo: (1) as qualidades fundamentais do indivíduo, quanto ao seu grau íntimo; (2) o ponto de partida social da sua vida; (3) o que resulta dele, e da vida que teve, depois da morte. Tudo, menos isto, o horóscopo inclui e define.

(PESSOA, 1989, p 158)

Se o horóscopo, seguindo a compreensão de Raphael, indica a acção pela qual a vida de alguém se caracteriza, seria inadequado para a leitura dramática atribuir a Fernando Pessoa a precedência do horóscopo dos heterônimos. O que ao outro se

relaciona à astrologia não é produzido por Pessoa, mas escrito por ele, pois escrever é acolher a ação que caracteriza os heterônimos. A astrologia que se dramatiza ouve a ação do outro. A alteração se amplia: ouve-se a ação do heterônimo naquilo que lhe caracteriza e, concomitantemente, acolhe-se o outro *diretamente* quando este se escreve. Assim se compreende a escrita da biografia e do mapa astral e a alteração da leitura de Caeiro sobre o ortônimo e os heterônimos.

Por esse motivo, volta-se para a biografia e o horóscopo de Alberto Caeiro, pois com ele a alteridade se abre. Com Caeiro não só se pode ouvir a ação do outro, mas também a leitura que se acolhe desta ação. “Chuva Oblíqua”, neste drama, surge a partir dessa alteridade máxima, que se escreve com Alberto Caeiro. A influência de Caeiro também se reconhece presente nos outros heterônimos pela leitura que fazem de seus versos de “O guardador de rebanhos”. Dessa maneira, Caeiro está para além dos heterônimos, pois é o heterônimo Mestre.

Alberto Caeiro se escreve: a biografia, o horóscopo e os versos. Escritos na aparição da data de nascimento, do signo zodiacal, das características físicas e de outros traços que se fazem aparecer. A procedência destes elementos presentes no Mestre se reconhece na influência trazida por ele:

Referem os astrólogos os efeitos em todas as cousas à operação de quatro elementos _ o fogo, a água, o ar e a terra. Com este sentido poderemos compreender a operação das influências. (...) Uns agem sobre os homens como o fogo, que queima nele todo o accidental e os deixa nus e reais, próprios e verídicos, e esses são libertadores. Caeiro é dessa raça. Caeiro teve essa força. Que importa que Caeiro seja de mim, se assim é Caeiro?

(PESSOA, 2005, p. 91)

A pergunta presente na última frase confirma que a heteronímia está para além de Fernando Pessoa *ele mesmo*, ou seja, a biografia e o horóscopo também se incluem neste alheamento absoluto. Como se apresenta Alberto Caeiro? Na aparição que tem em sua ação o fogo como elemento. Fogo é o elemento regente do signo de Áries, regido pelo fogo – signo de Caeiro, que, segundo o mapa astrológico, nasceu em 16 de abril de 1889. Lembra-se de que 8 de março foi o dia em que Caeiro se escreveu ou apareceu para Pessoa. 16 de abril é dia do nascimento de Caeiro, segundo o mapa astrológico. Esta data é fundamental para exercitarmos uma leitura desta ação de Caeiro escrita em versos. O fogo, além de estar no seu signo solar, encontra-se no seu signo ascendente: Leão. Caeiro se caracteriza puramente como fogo. Assim ele é e Pessoa o escreve. Ratifica-se que, na alteridade, o outro diz quem é; por isso, o mapa e a data de nascimento *aparecem* com Caeiro. Pessoa escreve o horóscopo, pois o Mestre nesta forma aparece. “Que importa que Caeiro seja de mim, se assim é Caeiro?” (PESSOA, 2005, p. 91).

Caeiro é assim: age como fogo. Vale observar que o fogo não está como elemento justaposto ao Mestre. Por isso, diz-se que Caeiro queima; traz nele a propriedade do fogo, isto é, da alteração que aparece de repente – o fogo fátuo. Este chega quando não se espera. A ele é dado a poesia-fogo, por isso também é Mestre – o grande libertador das amarras de seus leitores. Escreve na flâmula que deixará versos aos outros. Versos em que a alteração escreverá em fogo e a sua leitura queimará a limitação do *ser* que se carrega. A tudo que pode se tornar tormenta Caeiro poderá queimar.

Nesta forma, o fogo de Caeiro aparece nos versos de “O guardador de rebanhos”; versos que queimam o modo de identificação de Pessoa ele mesmo, evocando este a olhar para o outro através da chuva no poema “Chuva Oblíqua”. A chuva é o

elemento que absorve o exterior, abrindo-se ao movimento de entrecruzar o exterior e o interior – o interseccionismo. A água tende a interiorizar. O fogo, ao contrário, mantém-se de fora. O brilho que se vê *de fora*. Caeiro altera a água plenamente interiorizada de Pessoa; movimenta esta água na obliquidade que fica entre o que se vê e quem o vê. Do encontro entre o fogo e a água surge “Chuva Oblíqua”.

Caeiro é o fogo que, quando aparece, é visto sem qualquer olhar, ou seja, imediatamente. Quem vê o fogo apenas o vê: Caeiro é quem vê apenas o que se vê. O fogo de Alberto Caeiro leva a ver as coisas como são, retirando até mesmo os seus atributos, diferenciando-se, portanto, daquele doado divinamente à Santa Bárbara. Segundo Padre Antônio Vieira, o mais violento dos elementos, Santa Bárbara o mereceu, pois ela sofreu o mais violento dos martírios: ser assassinada por Dióscoro – seu próprio pai. Próprio do fogo, no sermão de Vieira, é não deixar as coisas como elas são: o pai de Santa Bárbara pela violência à filha deixou de ser pai. Diz Padre Antônio Vieira sobre a presença do fogo na história de Santa Bárbara:

Comparai-me o pai de Santa Bárbara, na violência e fúria desta sua ação, com o fogo, e vereis que quão parecidos e semelhantes são um e outro. Notou advertidamente Sêneca que é natural da violência e eficácia do fogo não consentir que as coisas sejam o que são. – *Ignis nihil esse quod sit patitur.* – Era Dióscoro pai de Bárbara, mas a violência e fúria, ou, por melhor dizer, o fogo de sua tirania não consentiu que fosse o que era. Era pai, e deixou de ser pai. Mas assim havia de ser, ou deixar de ser o que era, para mais propriamente ser como fogo. Entre todos os elementos só o fogo não é pai: todos os outros geram e são fecundos, só o fogo é estéril e não gera.

(VIEIRA, 1998, p. 50)

O fogo, na leitura de Vieira, é o elemento que, pelo seu caráter violento, transforma: não consente que as coisas sejam o que são. O fogo, portanto, tem na sua propriedade modificar pelo seu caráter furioso e negativo, pois se entende que é como o pai que deixa de sê-lo: a fúria e a violência, as quais não permitem que nada seja o que deve ser. Diferentemente desta fúria, o fogo em Caeiro deve ser compreendido como elemento transgressor: no sentido de atravessar o outro. Enquanto o ortônimo está na ação de regredir, Caeiro está na ação de transgredir. A alteração da chama de Caeiro se faz na ação de chegar atravessando o outro e abrindo a capacidade de se ir para além dos limites impostos. A leitura na alteração. O caminho de Caeiro é transgressor. O fogo, quando assim se escreve, torna-se também libertador.

O fogo de Caeiro diferentemente da leitura de Vieira para Santa Bárbara não transforma negativamente as coisas para que deixem de ser para ser outra pelo caráter violento. O elemento furioso da leitura de Vieira se difere do fogo transgressor de Caeiro, o qual evoca as coisas e os heterônimos para que não sejam outra coisa senão aquilo que são. Ou ainda, queima o que encobre, concedendo ao outro ver ou sentir escrevendo o seu outro que, depois da leitura, apareceu. Dessa maneira, Caeiro é o fogo que queima tudo o que pode haver de além daquilo que se vê. A influência de Caeiro retira o que impede o outro de sentir na maneira que lhe caracteriza. O fogo não viola o outro, mas o liberta. Nem é estéril como o de Vieira. A chama que queima é a mesma que se ergue; e a partir dela, seguem os heterônimos a escrever poesia. O fogo, portanto, gera poesia, desperta os outros. O fogo se mostra fecundo não como um pai, mas como Mestre que abre o outro de mim que se encobriu, inclusive em relação aos heterônimos. Mestre que não dá

caminhos para quem o lê, mas que é libertador do que os encobria. Caeiro abre para Fernando Pessoa a alteridade máxima.

Por ora, verifica-se que o fogo-Caeiro se diferencia do de Santa Bárbara, mesmo reconhecendo que a ação transformadora está presente em ambos. Neste drama, interessante observar que o fogo-Caeiro no poema IV de “O guardador de rebanhos” pode ser lido dramaticamente a partir de uma tensão com o fogo de Santa Bárbara segundo a leitura de Vieira. Podemos ler de duas maneiras: pelo caráter transcendente de uma e pelo caráter libertador de outro. Lê-se o quarto poema:

Esta tarde a trovoada caiu
 Pelas encostas do céu abaixo
 Como um pedregulho enorme...
 Como alguém que numa janela alta
 Sacode uma toalha de mesa,
 E as migalhas, por caírem todas juntas,
 Fazem algum barulho ao cair,
 A chuva chiou do céu
 E enegreceu os caminhos...
 Quando os relâmpagos sacudiam o ar
 E abanavam o espaço
 Como uma grande cabeça que diz que não,
 Não sei porquê – eu não tinha medo –
 Pus-me a querer rezar a Santa Bárbara
 Como se eu fosse a velha tia de alguém...
 Ah! É que rezando a Santa Bárbara
 Eu sentia-me ainda mais simples
 Do que julgo que sou...
 Sentia-me familiar e caseiro
 E tendo passado a vida
 Tranquilamente, como o muro do quintal;
 Tendo ideias e pensamentos por os ter
 Como uma flor tem perfume e cor...
 Sentia-me alguém que possa acreditar em Santa Bárbara...
 Ah, poder crer em Santa Bárbara!
 (Quem crê que há Santa Bárbara,
 Julgará que ela é gente e visível

Ou o que julgará dela?)
 (Que artifício! Que sabem
 As flores, as árvores, os rebanhos,
 De Santa Bárbara?... Um rumo de árvores,
 Se pensasse, nunca podia
 Construir santos nem anjos...
 Poderia julgar que o sol
 Alumia, e que a trovoada
 É uma quantidade de gente
 Zangada por cima de nós...
 Ah, como os mais simples dos homens
 São doentes e confusos e estúpidos
 Ao pé da clara simplicidade
 E saúde em existir
 Das árvores e das plantas!)

(PESSOA, 2001, p. 29-30)

Depois de lido o poema, vê-se o encontro dos fogos: o de Caeiro e o de Santa Bárbara. O fogo desta se manifesta nas trovoadas e nos relâmpagos, no entanto não para destruir como o seu pai procedeu. A ela, segundo Vieira, foi dado o fogo para que tivesse o domínio sobre o efeito violento deste elemento. De Caeiro, a chama se manifesta no questionamento da excessiva simplicidade provocada pela tempestade. Caeiro vive em simplicidade, no entanto a trovoada que o leva acreditar por alguns instantes em Santa Bárbara não se desperta pelo medo, mas pela sensação de se sentir ainda mais simples, mais familiar, mais caseiro. A simplicidade de assim se sentir pela presença do fogo ligado a Santa Bárbara o leva a acrescentar esse *a mais* nas suas sensações. Note-se que não é a sensação pura, como sente Caeiro, mas uma sensação que se volta e adiciona camadas de referências a si mesmo: “Eu sentia-me ainda mais simples”. O uso do pronome pessoal reto e oblíquo relativo à primeira pessoa é demasiado.

No entanto, o fogo-Caeiro não acrescenta, mas queima e, por isso, retira esse *a mais* da simplicidade de se sentir caseiro, pois o familiar, que é poder crer em santos, é um artifício para Caeiro: “Ah, como os mais simples dos homens / São doentes e confusos e estúpidos”. Queima o fogo de Santa Bárbara por esta o influenciar desta maneira. Por isso, os versos-fogo do quarto poema queimam os excessos da simplicidade e, conseqüentemente, da crença no além. Sentir-se caseiro é voltar-se para si, esquecendo de ver a natureza com simplicidade.

Isto que se lê e altera na poesia de Caeiro recai sobre os heterônimos. O Mestre se caracteriza estritamente pelo efeito fogo que lançam seus versos sobre os outros. Este elemento ergue uma leitura poética: a força libertadora dos versos. Como fogo, ele se manifesta como elemento das transmutações, das transformações, extinguindo todo o além incutido nas coisas. Segue-se a descrição do trecho sobre o resultado dessa influência:

Assim, operando sobre Reis, que ainda não havia escrito alguma cousa, fez nascer nele uma forma própria e uma pessoa estética. Assim, operando sobre mim mesmo, me livrou de sombras e farrapos, me deu mais inspiração à inspiração e mais alma à alma.

(PESSOA, 2005, p. 91)

Pelo efeito do fogo os discípulos se alteram, pois Caeiro retira toda a vestimenta que os encobria. Queimadas as dores, libertam-se de suas sombras e regressam a quem eles seriam se seus instintos não fossem sufocados, assim como o ortônimo que assume na citação acima o efeito de Caeiro, interiorizando conforme ele mesmo tende a agir. A

leitura dramática que se faz de Caeiro recebe a sua poesia-fogo que, pela sua transgressão, causa alteração. Inicia-se, desse modo, o efeito fogo provindo dos versos de Caeiro, os quais emanam aos discípulos, que se sentiam fracos pela submissão a uma ordem moral que os deixava desconhecidos de si mesmos. Reconhecem a fonte de alteração que emitem os versos de Caeiro – é o Mestre que os desvela, fazendo acender e brilhar neles os próprios sentidos, revelando a todos que o leem os traços que lhes são próprios. Caeiro como uma reação química em progressão libera calor e luz, ou ainda, como uma reação que em poesia emana uma enorme quantidade de energia.

“O guardador de rebanhos” surge para seus discípulos como uma abertura à poesia que escrevem, pois a maior lição de Caeiro é estar no imediato das sensações. Pelas sensações, inicia-se a alteração. É Mestre por ser o agente de uma mudança sobre os leitores. Vale assinalar que a luz de Caeiro não esclarece uma certeza justificadora de uma verdade pela qual os homens são iluminados e devem estar prontos a seguir. Quem sente a chama de Caeiro, ao contrário, recebe a chama que destitui de todos os valores impregnados por uma moral que os inibe, pois extingue todas as determinações ou qualidades nunca sentidos verdadeiramente. Essa moral reveste os homens de tal forma que perdem as próprias sensações. Caeiro, retomando o trecho supracitado, elimina “todo o acidental e os (homens) deixa nus e reais, próprios e verídicos”. Aqui o Mestre não possibilita a atitude de ser seguido por fiéis, os quais, nesse caso, somente reproduziriam, firmes, os versos sensacionistas de Caeiro. Os discípulos sentem Caeiro como uma luz que os revelará suas próprias tendências, que se encontram por natureza inseparavelmente de sua maneira de sentir.

Os discípulos sentiram plenamente a força luminosa dos versos de Caeiro. Sentiram a calma de Caeiro – calma aqui no sentido grego do vocábulo *kaûma*: ‘calor ardente, chama’ (CUNHA, 1997, p. 141). O calor e a calma dos versos caeirianos, como um grande calor sem vento, são recebidos pelos discípulos como versos confortadores e apaziguadores. A calma de “O guardador de rebanhos” levanta versos que se escrevem na chama da calmaria, pois neste sossego de Caeiro se pode queimar o que embaraça. A calma se escreve como fagulhas transformadoras. A condição da verdade deste drama aponta para o movimento da poesia de Caeiro: quem o lê recebe pela leitura a calma desta chama que, por ser imediata, elimina o acidental, levando o leitor a regressar ao outro de si. Caeiro emana aquecimento para que nesta temperatura a sua calma seja evocação para a eliminação de inquietações morais e espirituais de seus leitores.

As sensações diretas de Caeiro, certamente, são fundamentais para ler como opera esta influência flamejante. As sensações diretas se vinculam à calma e à chama. Por isso, interessa compreender as diferenças existentes entre Caeiro e os heterônimos em relação à vivência das sensações. Desse modo, será possível verificar por que Caeiro é considerado Mestre e o fundador do movimento sensacionista, que, apesar de ser considerado o fundador, levanta advertências:

Dizem que Alberto Caeiro lamentou o nome de “sensacionismo” tivesse sido dado à atitude que ele criou, por um discípulo seu — um discípulo um tanto estranho, é verdade — o Sr. Álvaro de Campos. Se Caeiro protestou contra a palavra, como possivelmente parecendo indicar uma “escola”, a igual do Futurismo, por exemplo, estava no seu direito, e por duas razões, pois a própria sugestão de escolas e movimentos literários soa mal quando aplicada a uma espécie de poesia tão incivilizada e natural.

(PESSOA, 2005, p. 129)

1. As sensações rompem e alteram os leitores

Afirma-se que o Sensacionismo – nome dado por Campos e sobre o qual escreve Fernando Pessoa – se vincula às características dos heterônimos. Considerado por Pessoa como “o movimento Sensacionista português”, os seus principais integrantes – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos – podem ser compreendidos diretamente pelas formulações narrativas de Pessoa para o Sensacionismo. A apresentação deste movimento literário se confirma com palavras de Fernando Pessoa:

(...) o movimento Sensacionista português é o mais importante da atualidade. É tão pequeno de aderentes quanto grande em beleza e vida. Tem só 3 poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso [...]. Tornou-o, logicamente, neoclássico, o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o – verdade que o descrendo (?) e desvirtuando-o – o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos. Estes quatro – estes três nomes são todo o movimento.

(PESSOA, 2005, p. 448)

Note-se que, mesmo o ortônimo não sendo inserido no movimento, reconhece-se também a influência de Caeiro sobre Pessoa ele mesmo. Lembre-se que o ortônimo escreveu “Chuva Oblíqua”, poema interseccionista. A chama que é Caeiro pode ser lida na transformação dos heterônimos através das concepções sensacionistas de Fernando Pessoa. O drama do Sensacionismo se instala. Assim, será possível acompanhar a leitura dos heterônimos em referência ao Mestre e ao processo de apresentação da personalidade

dos heterônimos. Nesta dramatização sensacionista, as sensações se escrevem e se alteram entre um e outro heterônimo.

Em seu texto *Prolegômena* (PESSOA, 2005, p. 427), Pessoa relata o processo de ascensão e degeneração das sensações a partir de uma perspectiva comparativa entre o modo de viver as sensações na Grécia Antiga e no Cristianismo. O poeta reconhece que na Grécia havia uma maneira direta de fazer arte, realizando-a nítida e perfeitamente em relação às sensações. Não havia nada que se interpunha entre o sujeito e o objeto, uma vez que o sujeito à semelhança do objeto permitia surgir uma arte definida e clara. Nada de estranho ao modo de sentir se interpunha como obstáculo.

No entanto, durante o Cristianismo as sensações se perturbam, já que as noções de espírito, de Deus e de uma vida além desviam as sensações para uma decomposição dos instintos e do sujeito. Nessa situação, encontram-se os heterônimos até o momento em que tomam contato com a obra de Caeiro. Ricardo Reis e Álvaro de Campos se reconhecem submissos a uma perturbação das sensações derivada de valores que os deixaram enfraquecidos em atenção e em visão, ocasionando um afastamento de seus próprios instintos. A chama de Alberto Caeiro sobre os heterônimos se explicita na transformação de suas sensações. O contato com a obra de Caeiro os leva a reviver as sensações diretamente, revelando, assim, seus instintos próprios pelo processo de retirar de si mesmos as camadas de ideias perturbadoras que os impediam de ver e de reconhecer as coisas e a própria alteração existente em seus instintos.

Diante deste processo de leitura, a dramatização encarna o movimento de alteração presente também nos heterônimos, uma vez que outro de mim regressa pela leitura de Alberto Caeiro. Compreende-se que, a partir deste movimento, apresentar-nos-

á uma perspectiva a fim de reconhecer a construção das relações de leitura entre os heterônimos e Alberto Caieiro. No texto *Sensacionismo: base de toda arte*, Pessoa admite, em primeira posição, que a base de toda arte é a sensação. Logo a seguir, apresenta um texto em que subdivide etapas de realização para o sensacionismo estético. Diante de uma escala relacionada às manifestações sensacionistas, cada etapa reconhecida pelo poeta possibilitará identificar a formação de cada heterônimo a partir de seu contato com Alberto Caieiro: o fundador do Sensacionismo. Os três níveis são apresentados da seguinte maneira:

- (1) A sensação, puramente tal.
- (2) A consciência dessa sensação, que dá a essa sensação um valor, e, portanto, um cunho estético.
- (3) A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão.

(PESSOA, 2005, p. 448)

Baseando-se nesta sucessão dos estágios das sensações, identifica-se o sensacionismo, atribuído a Alberto Caieiro, como o primeiro estágio das sensações. Ou seja, *a sensação, puramente tal*. As sensações em Caieiro se encontram em um nível primário e simples. De modo direto e puro, Caieiro não possui consciência das sensações a fim de que se fizesse uma poesia com um valor estético, uma vez que sua poesia é natural. Em outras palavras, a poesia caeiriana não é poesia com um valor estético, mas é uma poesia que acontece diretamente pelas sensações, por isso é natural. Na sua posição primordial, Caieiro não provém de nenhum desdobramento interpretativo. Como Mestre,

ele se vincula diretamente às sensações em estado puro. Ele, portanto, não deriva de outro: é aparição. No entanto, de Caeiro provêm os heterônimos. Pela leitura feita do Mestre se produzirá um efeito gerador e transformador em cada um dos heterônimos: o fogo da poesia em máxima alteridade. Tal leitura deverá ser considerada uma leitura dramaticamente sensacionista, já que surge como oriunda das sensações dos leitores. Pelo modo de operar das sensações, durante a leitura, reconhece-se a influência da obra de Caeiro e, conseqüentemente, da formação dos heterônimos.

No segundo estágio do processo sensacionista, a sensação existe a partir da consciência dessa sensação, a qual, pelo caráter criativo da arte, traz um valor que assegura uma marca estética, iniciando a possibilidade artística de sua obra poética. Neste exercício de leitura dramática, inclui-se Ricardo Reis. Este se insere neste estágio da sensação como heterônimo e leitor da obra de Caeiro. Ao experimentar pelas sensações a obra, ocupa o lugar de um leitor que, com a leitura de Caeiro, “fez nascer nele uma forma própria e uma pessoa estética” (PESSOA, 2005, p. 91). Nesse estágio, o elemento que se acrescenta para a formação de Reis é a consciência. Enquanto Caeiro vive as sensações diretamente, Ricardo Reis é o discípulo que tem, entre as coisas e as sensações, o intermédio da consciência, que se relaciona ao desenvolvimento estético.

Na produção em prosa de Reis sobre Alberto Caeiro, observa-se que a sua incumbência para escrever o prefácio de “O guardador de rebanhos” abre a possibilidade de compreender este texto como um caminho pelo qual o heterônimo se constrói a partir da responsabilidade de apresentar e de introduzir a obra do Mestre. O modo como Reis se relaciona a esta proposta aprofundaria e ampliaria os estudos da leitura feita por Reis em relação a Caeiro.

No terceiro estágio das sensações, note-se a leitura de Álvaro de Campos em relação à obra de Alberto Caeiro. As camadas sobrepostas às sensações se duplicam, pois é a consciência dessa consciência da sensação. Em Reis, há o acréscimo da consciência; em Campos, há a duplicação da consciência que se compreende como a intelectualização da intelectualização relacionada ao poder de expressão. Sendo a expressão uma manifestação das emoções artísticas, concebe-se que Álvaro de Campos, como leitor de Caeiro, surge como um heterônimo no qual a transformação ocorre com a marca de emoções duplicadas e, conseqüentemente, intensificadas. Conforme confessa Campos, a influência de Caeiro o ensinou a ver as coisas *com alma* (PESSOA, 2005, p. 153); aspecto que confirma suas tendências de interiorização. Esta apresentação emotiva se encontra em *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*. Sendo uma recordação, o heterônimo apresenta Caeiro, evidenciando que a recordação se vincula à sua própria expressão comovida e interiorizada. Na audição de uma conversa, como se estrutura o texto citado, mostra o envolvimento do heterônimo com suas emoções diante de seu Mestre. Esta atitude de Álvaro de Campos também se lê, diante da morte de seu Mestre, no poema “Mestre, meu mestre querido”. Poema em que Campos assume, diante da morte do Mestre, a sua frustração por não ter aprendido a viver como Alberto Caeiro:

Mestre, meu mestre querido!
Coração do meu corpo intelectual e inteiro!
Vida da origem da minha inspiração!
Mestre, que é feito de ti nesta forma de vida?

Não cuidaste se morrerias, se viverias, nem de ti nem de nada.
Alma abstracta e visual até aos ossos,
Atenção maravilhosa ao mundo exterior sempre múltiplo,
Refúgio das saudades de todos os deuses antigos,

Espírito humano da terra materna,
Flor acima do dilúvio da inteligência subjectiva...

Mestre, meu mestre!
Na angústia sensacionista de todos os dias sentidos,
Na mágoa quotidiana das matemáticas de ser,
Eu, escravo de tudo como um pó de todos os ventos,
Ergo as mãos para ti, que estás longe, tão longe de mim!

Meu mestre e meu guia!
A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou,
Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente,
Natural como um dia mostrando tudo,
Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.
Meu coração não aprendeu nada.
Meu coração não é nada,
Meu coração está perdido.

(PESSOA, 2006, p. 369)

Nesses estágios da leitura sensacionista, apresenta-se cada heterônimo na leitura da obra do Mestre. Ambos recebem a influência flamejante da obra de Caeiro, confirmando a leitura que se atravessa pelo fogo transgressor que se faz presente também nos textos em prosa, pois plenitude da dramatização se apresenta. A partir desta relação de leitura, entende-se que os heterônimos, ao assumirem a obra de Caeiro como única, não buscam reproduzi-la como uma simples cópia. Inserem-se, ao contrário, numa leitura em que o acolhimento das sensações a partir da poesia que cada traz em si mesmo.

Pela leitura plena diante da obra de Alberto Caeiro, reconhecem que este é um sensacionista em estado bruto, por isso reconhecido como Mestre. Os heterônimos, enquanto discípulos, não o copiam, pois, enquanto leitores de Caeiro, seria esta leitura que os deixa na poesia existente neles mesmos. Como discípulos aprendem que a leitura de seu Mestre os abre para a possibilidade de reencontrar uma poesia que, até a presença

de Caeiro, encontrava-se sob uma perturbação das sensações, o que os tornava embaraçados para si mesmos.

Talvez se veja neste drama de leitura de Campos um traço que se possa desenvolver a partir especificamente de Álvaro: quando este afirma a sua incapacidade de não *aprender* como pensa que deveria ter aprendido com os versos de “O guardador de rebanhos”. Talvez não tenha aprendido a “aprendizagem do desaprender” ou tenha feito uma leitura que, mesmo sentindo, inicialmente, o fogo de Caeiro, estivesse sempre preso a si mesmo. Pode ser que sua leitura tenha sido a de um discípulo que lê o mestre numa relação sectária – o que muito se distancia da “aprendizagem do desaprender”.

No entanto, a alteração da leitura de “O guardador de rebanhos” se abre em movimento incessante, pois a apresentação deste drama dá voz ao outro. Assim, a chama que se mantém acesa não poderia enrijecer-se. Alberto Caeiro não se tornou Mestre para fixar o outro nele mesmo. Tornou-se Mestre pela leitura que foi feita pelo ortônimo, Campos e Reis. Caeiro escreve versos que, quando lidos, alteram. Por isso, o vigor de sua poesia é não formar com os outros uma totalidade, pois, se assim fosse, todos eles se tornariam um só. A alteridade no movimento incessante se abre com a voz do outro. A máxima alteridade do Mestre mostra que ele não chega para se apoderar dos leitores.

A poesia dramática de Pessoa traz a separação na sua alteridade como princípio para que a poesia que se escreve esteja também a receber o outro dos heterônimos em sua integridade. Mas esta separação não é aquela que forma um todo em que as diferenças pela sua própria diferença estejam vinculadas, pois, se assim fosse, o outro tornaria comigo um só na diferença. O outro se separa de mim por ser o absolutamente alheio. Por isso, Pessoa diz dessa influência com as seguintes palavras: “nenhum deles se lhe

assemelha absolutamente, embora, na verdade, (...) possa ser vista sua influência em toda a obra deles” (PESSOA, 2005, p.129). A chama de “O guardador de rebanhos” não queima para usurpar o outro, mas o atravessa e, conseqüentemente, abre-o à máxima alteridade. Aos olhos de quem o lê, os versos de Caetano não constituem uma poesia que determine poeticamente o leitor.

Assim, Reis e Campos escrevem poemas dedicados a ele, escrevem também textos em prosa. Observa-se o movimento de leitura que abre a Reis a possibilidade de escrever poesia não se escreve a partir de uma leitura de Caetano a fim de formar com este uma unidade. Em Ricardo Reis, a nudez dos instintos recupera um sentido que se escreve sua poesia “meio epicurista e meio estoico”. Ao ajustar a seu modo o fogo da tranquilidade que sentiu nos versos de seu Mestre, o poeta pagão assume tal procedimento:

Vou então haurir nesses versos imortais a tranquilidade e o repouso. Porque esta obra, fora de ser o que é de inovador, é um repouso e um livramento, um refúgio e uma libertação.

(PESSOA, 2005, p. 113)

Reis encontra a consolação e o refúgio dos males de suas sensações antes dominadas, eliminando a aflição de seus anseios e sua descrença. Observa-se que ele retoma, pela alteração, aquilo que havia nele: o outro que dele se encobriu. Envereda-se por um neoclassicismo pautado em um sensacionismo que se harmoniza não só com a atitude de Caetano, mas também com a sua tendência epicurista e estoica, estabelecendo o

conhecimento como derivado e limitado ao âmbito das sensações. Dessa forma, Reis define o critério basilar para a sua maneira de sentir.

Sabe-se que Reis está numa realidade inclinada para a crença em deuses pagãos, por isso o sensacionismo deste discípulo, por não ser puro como Caeiro segundo a construção sensacionista, difere-se, sobretudo, por aquilo que medeia o modo como ele vê as coisas: seu conceito religioso de mundo, conforme o paganismo. Assim como Caeiro é designado Mestre, este será também designado pagão por eles. No entanto, Caeiro não se define, portanto não se diz Mestre, pagão ou materialista. Ricardo Reis estabelece uma lógica que rege o mundo; o seu materialismo tende a uma necessidade mecânica das coisas, o que, conseqüentemente, dará a Reis uma disciplina relacionada, assim como a de seu Mestre, à atitude de sentir as coisas como elas são. No entanto, esse discípulo tende a coincidir tal atitude a um ideal de medida e de regra clássica. Por esse motivo, entenderá como inadmissível na obra de seu Mestre Caeiro a ausência de modelos formais de poesia.

Sobre o ritmo de “O guardador de rebanhos”, diz que “esse ritmo (...) nasce, na verdade, de uma incompetência de colocar o pensamento em moldes estáveis” (PESSOA, 2005, p. 121). Essa ideia é mais do que aceitável para aquele discípulo que se distingue por acreditar numa lei de ordem material que, naturalmente, só pode ser um determinismo ligado às leis da natureza. A poesia, para um poeta clássico como Reis, deve tornar seus poemas “objetos”, para isso deve também seguir algumas “leis exteriores a si próprios, como a pedra, quando cai, obedece à gravidade” (PESSOA, 2005, p. 121).

Contudo, para que Reis questionasse seu Mestre foi imprescindível a presença deste na vida daquele. Como “o grande revelador da Realidade” (PESSOA, 2005, p. 116),

a importância de Caeiro sobre esse discípulo está na insubmissão a tudo o que se aproxima à esperança e à expectativa. A atenuação dos instintos – como a moral cristã – mostra-se como um grande estorvo que encobre a tendência pagã de Reis, tornando-a uma experiência angustiante. Por isso, os versos Caeiro trazem um efeito que, sendo fogo, queima tudo o que até então o discípulo havia lido. Efeito que o leva a ler Caeiro como Mestre, porque nasce como

(...) o grande Libertador, que nos restitui, cantando, ao nada luminoso que somos; que nos arrancou à morte e à vida, deixando-nos entre as simples coisas, que nada conhecem, em seu decurso, de viver nem de morrer; que nos livrou da esperança e da desesperança, para que nos não consolemos sem razão nem nos entristecemos sem causa; convivas com ele, sem pensar, da necessidade objetiva do Universo.

(PESSOA, 2005, p. 116)

O traço meio epicurista meio estoico de Reis se mostra na sua leitura: a libertação de Caeiro ligada à ausência das paixões, ou ainda, à atitude de não depositar nenhuma finalidade que satisfaça a qualquer inquietação ou desejo. Desse modo, a sensação não deve ser valorada por agitações da alma ou por desejos que corrompem o espírito. Ou seja, o que entra em cena neste heterônimo é dispensar a inquietante configuração de viver entre a esperança e a desesperança, entre a vida e a morte. O que o discípulo Ricardo Reis aprende com Caeiro: não ter crença no futuro, nem desespero com a falta desta crença. Nem consolação, nem tristeza. A restituição “ao nada luminoso que somos” – citado no trecho anterior – se pauta em não pensar nem na ideia de vida nem de morte, nem mesmo pensar no não-pensar. Talvez o que Reis colhe ou acolhe com os olhos da leitura dos

versos de “O guardador de rebanhos” se escreve numa dramatização de leitura em que o gesto de alteração existe nos versos do Mestre. Alteração da poesia que me liberta porque é transformadora. E que, por isso, não me prende a ela como leitor cego. Não seria Reis aquele leitor que mais se aproxima do Mestre? Ou Reis e Campos, ainda que ambos acolham a poesia de Caeiro, são leitores únicos, justamente por serem leitores que exercitam a leitura no vigor que nela há?

A leitura de Reis levaria a exercitar a possibilidade de escrevê-lo como o leitor que diz “sim” à obra, mas este “sim” é o que o levaria a escrever versos a partir da consciência das sensações. O “cunho estético” de Reis não poderia assim escrever-se: numa diferença em que o faz poeta numa dramatização que vai de Reis como um leitor de Caeiro e que, de certa forma, aprendeu a desaprender até aquele que, num exercício sensacionista, não se vê um leitor servil ao Mestre? Entre a leitura de Reis e de Campos, o que se pode falar da leitura? Isto que excede a qualquer definição pelo seu vigor de não se acabar ou de não se definir? Não poderia ser isto a afirmação plena da leitura que lê Caeiro como aquele que me liberta?

Nota-se o mérito dado por Ricardo Reis aos versos do Mestre, sobretudo, no que se refere à placidez diante da vida. Desfaz-se, desse modo, toda a ordem dada e todo o princípio que o aprisionavam. Em seu poema dedicado ao Mestre, observa-se a tranquilidade que se apresenta como a lição mais notável que Ricardo Reis aprendeu com Mestre Caeiro.

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,

Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Lendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

O tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.

(PESSOA, 2006, p. 253)

Reis o acolhe ou é atravessado pela calma que o faz ver. Os olhos de ver se abrem em Reis pelos versos-fogo de Caeiro. O movimento de leitura exposto apresenta a alteridade de abrir aos heterônimos a poesia que se escreverá ao outro deles que se esqueceu e se aprisionou. O fogo de Caeiro se ensaia nesta separação, pois o outro, na verdade da poesia dramática, não se funde a quem o escreve – Fernando Pessoa. A influência, quando há, relaciona-se não a Fernando Pessoa, mas a Alberto Caeiro. Assim é, porque a heteronímia, no gesto de alteridade, acolhe o outro para além de mim mesmo. A influência é uma relação que nesta poesia não significa semelhança, mas transgressão, isto é, o outro que me atravessa numa ação que não se apropria de mim, mas libera o que há de sufocado.

A calma sendo fogo que acolhe de Caeiro se escreve nestes versos que transformam Ricardo Reis. Dão-lhe o “cunho estético”. Uma relação que se mantém em separação, pois o outro não faz comigo um *nós*. Esta junção perderia a dignidade do outro se apresentar, pois ouvi-lo nesta separação absoluta assume a impossibilidade de qualquer posse. O sensacionismo escreve esta poesia que abre o outro às suas próprias sensações, não o aprisionando à sensação de Caeiro, como talvez se possa imaginar por ter sido ele

designado o fundador do movimento. Ao contrário, é fundador ou Mestre justamente por libertar e não aprisionar seus leitores. Mestre que queima os acidentais, ou ainda, até mesmo o acidental que estivesse ligado a mim mesmo como Mestre. Mesmo a leitura que tenta dizer Mestre teria dificuldades para classificar Caeiro como Mestre no sentido convencional, pois não teria como definir aquele que apenas escreveu versos, já que para ele não há definição. Caeiro: Mestre sem ser Mestre. Ou ainda, Mestre, pois se distancia daquele que submete o leitor ao que ensina. Mestre, porque se aproxima do que ensina a aprender a desaprender.

Mestre assim como se ouve dramaticamente o que Pessoa diz: “Aparecera em mim o meu Mestre”. Está em mim e não está em mim. Está em mim e está no outro. Ou ainda, em mim e para além de mim. Mestre que chama por não chamar, mas porque é chama. O fogo da evocação de liberar a leitura que aprende a desaprender. A leitura que libera os outros a escrever versos. Quem os escreve não são discípulos como se compreende. Discípulos que não discípulos. São gerados porque não são gerados ao ler Caeiro, sendo este um Mestre para além do Pai ou do Senhor. Quem o lê não o escraviza, por isso muito menos se escraviza, porque ninguém se apresenta senhor de si nem do outro. O que se libera é a leitura de aprender a desaprender. Se são discípulos, assim o são, pois escrevem versos que os libertam das submissões antes da leitura. Leitura que os queima. Pelos versos de “O guardador de rebanhos”, o leitor se abrirá pelo fogo e pelo vigor destes versos.

Essa alteridade sob a influência do Mestre se difere da de Caeiro, lembrando-se de que esta é a máxima alteridade por não regressar; não se tem um “eu” como referente. É fogo aceso por ser o absolutamente outro. Reis, diferentemente, tem um “eu” para

regressar, assim como o ortônimo. Estes dois apresentam dramas diferentes, mas que se aproximam, porque apresentam um outro relacionado a mim. Desta alteridade Caeiro se distingue, já que ele vibra no fogo de ser o absolutamente alheio.

A chama na aparição que é Caeiro surge na concretude do fogo que se mostra na leitura que libera o outro, escrevendo-se nos versos-fogo de “O guardador de rebanhos”. O fogo caeiriano não converte por vias do desejo que poderia transformar os dois em um ser. Podendo ser referenciado ao amor conjugal ou fraternal, transformar o outro em mim ou vice-versa recai na vontade de identificar o alheio ao *meu* desejo. Nesta fusão, apodera-se do outro, logo não há alteridade. A separação na verdade do drama pessoano se torna tão urgente que se ela desaparecesse não teria, pelo menos para a leitura que se faz neste estudo, a alteridade absoluta de Caeiro. Os versos-fogo surgem não na conversão, mas na alteração, ou seja, na dramatização de deixar o outro escrever a pessoa que nela havia.

ALBERTO CAEIRO: O POETA-PASTOR

Ao ler os versos de “O guardador de rebanhos”, lê-se cada poema como uma fagulha. Cada poema escrito estala por ser fogo que queima o que está para além das sensações, eliminando sempre o *a mais*. Quando se leem os versos, ouve-se o estalo, pois nisto está o desaprender. Toda a calma destes versos se movimenta em calor. O sossego deste fogo se relaciona à leitura de versos. A sua calma que, por queimar, apresenta para esta leitura seu sossego e, concomitantemente, seu efeito libertador.

Os versos que são centelhas se escrevem e não se reduzem a uma simples negação. Fogo de um poema que queima o acidental não por negação, mas por questionamento. Não que isto o leve a uma resposta definitiva, pois são versos que vivem na incessante questão dela mesma apresentada nas sensações. Sendo assim, também está para além de uma explicação que se vai expondo enquanto os versos discorrem. As sensações se movimentam. E, o que se pode ler como mera negação, nesta leitura apresenta-se como questionamento que se movimenta por sensação. Os primeiros versos:

Eu nunca guardei rebanhos
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.

(PESSOA, p. 23, 2001)

O “nunca” não nega o pastor. Mas o inclui na sensação de ser pastor. Caeiro não é pastor, mas assim o sente. Não é pastor e o é, por assim sentir. Sentir é ser. Sentir-se pastor não é a sua negação, é o fogo de sê-lo, pois assim as sensações seguem e olham. Seguir por sensação é ser pastor. Portanto, não há um *a mais* nas sensações desses primeiros versos. O pastor, como assim o sente, se escreve por sentir. E, se escreve que “nunca” guardou rebanhos, isso não desmente a sua sensação. Ao contrário, afirma o que sente para além da negação.

Esta leitura compreende que em *ser pastor e ser como pastor* não há diferença negativa. Pois, se talvez houvesse, se poderia dizer que Caeiro assim se faz por um caminho que se forma por uma imagem a qual o denominaria *um pastor por metáfora*. A isto, conseqüentemente, se acrescentaria que Caeiro é um pastor que não poderia ser real. No entanto, nesta leitura, que procura se afastar dessas diferenças, Caeiro é pastor por sentir-se. O que se sente é. Tem-se um pastor que assim é por ser como um pastor. E, ainda que haja diferença, esta diferença não o difere de um pastor.

Ser “como” diz a sensação. Sendo imediato, diz as sensações nas sensações, as coisas nas coisas. O “como” se escreve neste movimento tautológico, que o leva às sensações. Não há nelas uma complexidade, pois nada se compõe, nada está com estas sensações. Pois só há elas. Ouve-o verso: “Minha alma é como um pastor”. O sujeito diz alma, mas a ação se escreve no “como”. A alma não age na mediação desta sensação, age no “como”, no sentir-se pastor. Não é a alma que cria o intermédio. Ao contrário, ela se cria no “como”. Não segue por si, a alma segue as sensações, pois estas não estão para além delas. Nenhuma interferência entre a alma de Caeiro e o pastor. Entre este e a sensação da alma de Caeiro há um pastor. O que não exclui ou afasta o pastor. Sentir-se

assim é ser. Quando escreve: “Minha alma é como um pastor”, o poeta escreve a alma em prática de pastoreio.

Pastorar é a sensação de agir, ou melhor, de andar guardando e não guardando, ao mesmo tempo, os rebanhos. Por ser e não ser pastor, a poesia caminha. Cada poema é como um passo dado por Caeiro. E cada passo é uma centelha que exala dos poemas. O caminhar deste poeta-pastor segue. E as sensações não o asseguram de saber o que se passa. Ele passa sentindo e, por assim ser, nada se determina. O poeta que caminha passa em versos. Pastor por seguir. E sentir sempre está “a seguir”. Sentir assim é ser o que caminha a direção sem determinar a direção. Sua direção não dirige a sua poesia. A sensação de pastor está sempre “a seguir”.

Assim o poeta também escreve. Não com a mão que determina. A sua alma-pastor “Conhece o vento e o sol / E anda pela mão das Estações / A seguir e a olhar”. A sua mão é a das Estações, ou seja, não se assegura de determinar o que sente ou o que vê. O sentir-se pastor é andar. Este sentir não o fixa a uma figura de pastor, pois este já está a caminho. Como se poderia determinar o que sempre anda não por *sua* mão, mas pela mão das “Estações”? Quem caminha conhece o vento e o sol. Não tem um caminho traçado pelo pensamento intelectual, mas caminhos que se seguem traçados por sensação. Traço de pastor segue a direção do vento. Se o vento leva ao sul, vai para o sul. Conhecer o vento é caminhar na direção que o leva, o que não fixa uma direção. Ora para o sul, ora para o norte. A sua mão não o assegura de nada, pois ela caminha ao vento.

Da mesma maneira como não assegura que seja pastor, Caeiro altera e se distancia da figura de pastor. Sente diretamente e, por isso, é também muitas coisas. De pastor ao cordeiro ou ao rebanho todo, Caeiro sente. A sua andança como pastor poderia

ser lida nesta transmutação por sensação. Pastor que não é pastor como um pastor, mas como aquele que, por ter a sensação na sensação, é um pastor que pode ser também o rebanho. Ora sendo um ora sendo outro, o poeta se transmuta.

E se desejo às vezes,
 Por imaginar, ser cordeirinho
 (Ou ser o rebanho todo
 Para andar espalhado por toda a encosta
 A ser muita cousa feliz ao mesmo tempo),
 É só porque sinto o que escrevo ao pôr do sol,
 Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz
 E corre um silêncio pela erva fora.

(PESSOA, p. 24, 2001)

O desejo e a imaginação, nesta leitura, não definem a passagem de Caeiro. Não são intermediários determinantes, assim como a alma não poderia ser, pois com a sensação não define nem a si nem o outro. A imaginação também está na sensação de imaginar e, assim, espalha-se pela encosta como rebanho, como cordeirinho ou como pastor. Este passo do poeta queima qualquer definição que não esteja nas suas sensações. Queima o que faria disso um acidental; sentir não é acréscimo ao que já existe. Caeiro não *existe* previamente, ou ainda, antes das sensações. Ser pastor não seria acrescentado a Alberto Caeiro. Por sentir, ora é pastor ora se espalha pela encosta. Poderia ser o acolhimento do que se vê. Mas a sensação não gira em torno do que escreve com uma forma, ou com um estabelecimento do que se segue.

Seguir é ação de sentir. Isto também é escrever. Versos seguem e sentem em “O guardador de rebanhos”. Se ele pode ser o que se vê ou o que se deseja é porque sente.

Versos de pastor, versos andantes. Poeta que nas suas andanças calmamente passa e queima esse accidental. Sinto tudo isso que escrevo. Sinto pastor, sinto rebanho ou cordeiro. Sinto escrever. Pastoreio escrevendo.

Isto que em versos se apresenta se escreve em lusco-fusco. Pastorar em versos segue ao pôr do sol por passar em sensações. Pôr do sol de Caeiro em alteração; alterar-se em pastor *ou* em cordeiro. *Ou* que não é excludente, mas inclusivo na alternância de escrever nesse instante crepuscular. Alteração que vê o outro e assim o sente. No sombreado de espalhar-se, de caminhar e ser o que pode sentir. Nesta alma que não organiza o corpo e que segue a olhar, os versos não pensam uma definição de Alberto Caeiro. Sentir escrever e ser poeta não tem qualquer ambição:

Não tenho ambições nem desejos.
Ser poeta não é uma ambição minha.
É a minha maneira de estar sozinho.

(PESSOA, p. 24, 2001)

Não há desejos. Se houver – como se leu em linhas anteriores -, é porque por assim imaginar sente. A cada passo (em verso ou em poema) de “O guardador de rebanhos” algo se descobre. Como poeta-pastor, ele caminha exercitando a “aprendizagem do desaprender”. Ser por sensação afasta o desejo que poderia estabelecer qualquer definição de Caeiro. Se às vezes houver, é que, por sentir, ele pode ser cordeiro ou rebanho. O desejo, quando há, escreve-se tão diretamente que a sensação não se justifica por ele. “Se desejo às vezes”, é porque sinto. O sentir não preenche um desejo. Aliás, nada nesses versos indica preenchimento. Versos que se escrevem e se sentem ao

pôr do sol. Na poesia crepuscular nada se define seja pelo desejo seja pela sensação. O que se sente não estabiliza. Ao contrário, peregrina.

A poesia deste pastor se escreve no movimento de andar. Escrever quando se anda se sente simultaneamente quando se escreve ao estar sentado. Sentir e sentar se escreve ao andar e escrever. Pastor de versos que escreve ao passar com seu cajado por folhas nas quais, de pé, o pastor passa escrevendo com seu cajado. A tinta que se lança na folha se move em cajado. A mão se move no gesto de caminhar em versos. Não segura porque não assegura que deve ser escrito sentado ou de pé. Mas de pé e sentado, ao mesmo tempo, a poesia do pastor segue atenta a esta mão que lança a tinta, o cajado. Na curva que se faz ao tocar a caneta se sente ao tocar a curva do cajado. Os versos que se escrevem seguem a atenção de caminhar pelas estradas, pelos atalhos, pelas linhas dos versos. Cada linha é um atalho. Cada verso, por sensação, é uma estrada. Estradas que se conhecem não por um saber determinado, mas estradas que se conhecem pela mão das Estações. Sentir que segue com atenção ao que se vê e ao que se sente.

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado não as mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz
E quer fingir que compreende.

(PESSOA, p. 24, 2001)

O papel desta poesia se estende como o chão pelo qual o pastor passa. Papel que se levanta e se senta, pois está no pensamento que caminha sendo o papel em que se escreve. Pois quando se escreve o papel também se apresenta em alternância. Este caminho que se alterna diz “ou” não com o sentido de exclusão como quem deve escolher: devo seguir por este ou por aquele caminho? Pastor que escreve “ou” segue neste outro sendo pastor e não sendo “nunca” um guardador de rebanhos. Ainda, na alteração do “ou” que se senta “a escrever versos” e que escreve “passeando pelos caminhos e pelos atalhos”. Ora isto ora aquilo na *inclusão* das sensações. Mas isto que se altera pela tinta ou pelo cajado é justamente os versos que, conforme diz Caeiro, são “um recorte de mim”. Versos que se escrevem e se veem não como uma totalidade de mim, mas versos que são um “recorte de mim”.

Por ser assim, “ou” e “como” sentem e não aprisionam o poeta a uma definição. Sentir pelo “ou” e pelo “como” altera e faz caminhar o “eu” que escreve “Eu nunca guardei rebanhos, / Mas é como se os guardasse”. O “eu” no “como” sente outro: um pastor. Se sentir é ser, quem assim se diz é um pastor. Pastoreia assim sentindo diretamente na sua andança. Caminha, passando ou passeando pelos atalhos dos versos, das estradas, das linhas. Mais adiante – poema IX – Caeiro já se apresenta “Sou um guardador de rebanhos”. Implícito o “eu” neste verso diz “Sou um guardador de rebanhos”. Assim como diz “Eu nunca guardei rebanhos”, Caeiro diz “Sou um guardador de rebanhos”. Comparando a posição dos poemas – aquele é o primeiro e este o nono – talvez o implícito pronome possa ser lido como uma sensação quem *em caminho assume* plenamente a sensação de pastor. O que não seria uma explicação de sua poesia, mas escrever o *movimento* pelo qual percorrem suas sensações. Questão que não o fixa nesta

figura, mas apresenta o caminhar de suas sensações. O pronome implícito exercita esta leitura a acompanhar o exercício de Caeiro de sentir-se pastor.

Por assim se sentir, caminha com seu rebanho que se vê nos versos, pois eles são suas ideias e seu rebanho. Olha como o pastor olha o seu rebanho. Versos moventes em sensação de pastor. Gesto de escrever que não está para propagar ideias, ou seja, é Mestre que escreve versos que, quando lidos, não submetem o leitor ou as coisas, já que são as sensações são apenas suas. O “eu” do Mestre nesta sensação está para além de disseminar suas ideias para formar um rebanho a partir de seus leitores. Suas ideias são seu rebanho, pois suas ideias são suas sensações. Mestre por escrever sua sensação na sensação, que são suas ideias e seu rebanho. Neste olhar que vê apenas um “recorte de mim”.

O *ou* sente suas ideias e seu rebanho, abrindo a sensação para alternar o rebanho do pastor *ou* o rebanho das ideias *ou* alterna se é Caeiro ou pastor. A alteração pendula neste caminho quando segue “Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias / Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho”. Versos que vão se escrevendo ou se vendo ou se lendo. Movimento que “não compreende o que se diz / e quer fingir que compreende” – versos que chegam a esta leitura como versos que evocam um afastamento de qualquer compreensão desta poesia. Da mesma forma, o que se escreve neste estudo é um exercício não de compreensão, mas um exercício de leitura que também, por sensação, altera-se. Não retém um entendimento, mas segue na alteração de ler sem assegurar a leitura, pois se sente que, quando se lê, se está no *ou* da leitura. Esta leitura *ou* aquela leitura. O que se lê está em alteração ou em dramatização.

Saúdo todos os que me lerem
 Tirando-lhes o chapéu largo
 Quando me veem à minha porta
 Mal a diligência levanta no cimo do outeiro.
 Saúdo-os e desejo-lhes sol,
 E chuva, quando a chuva é precisa,
 E que as suas casas tenham
 Ao pé duma janela aberta
 Uma cadeira predilecta
 Onde se sentem, lendo os meus versos.

(PESSOA, p. 25, 2001)

Estar sentado numa “cadeira predilecta” seria este leitor que não quer compreender, mas caminha, por leitura, neste lugar de estar sentado. Neste lugar que não é propriamente um lugar, pois no *ou* da leitura sente que a leitura se alterna. Com o livro aberto *ou* a janela aberta, altera-se no movimento de olhar pela janela *ou* de ler pelos versos que não compreendem o que se diz. Por sensação, se faz esta leitura.

Caeiro segue escrevendo *ou* vendo com a atenção de quem segue olhando os versos *ou* olhando seu rebanho. Atenção que está nos versos como quem atenta ao rebanho: o papel como pastoreio da poesia de “O guardador de rebanhos”. Mas esta atenção é a de ver e de ouvir sem além do que se vê e do que se ouve. A atenção deste olhar se *movimenta* na nitidez de olhar o que se vê. Na sensação de movimentar este olhar não para além, mas se voltar diretamente para o que se vê. Esse olhar se sente como o girassol. Toda a atenção do *olhar* do girassol pode se sentir para o que ele vê. Girar em direção ao sol é o olhar do girassol que nas minhas sensações é o olhar que giro para uma flor. Voltar-se atentamente para o que se vê. Nada além disso.

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para direita e para esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo comigo
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do mundo...

(PESSOA, p. 26, 2001)

Ele ilumina o que vê e ao mesmo tempo queima o que está acrescentado a este olhar. O girassol que em seu *movimento* gira é também o movimento da poesia do pastor que se *movimenta* pelas estradas. Na sensação de sentir como girassol este olhar de Caeiro segue sem pensar e, assim, não vê repetidamente. O *movimento* do olhar-girassol de Caeiro não explica a sua sensação. O poeta neste olhar vê como um girassol que se volta para o sol sempre que este se abre. Na minha sensação há um pasmo assim, pois como um girassol meu olhar sente: no pasmo que se tem diariamente ao se voltar para o que se vê. Esta sensação não é ver de novo com o *mesmo* olhar. Vejo com o pasmo, pois me sinto nascido a cada instante. Assim, o que se vê não está no olhar que se repete. Não há o *mesmo* olhar, pois se sente nascido a cada momento. Girassol que ao sentir o sol se volta para ele e se abre.

Dizem os versos “E eu sei dar por isso muito bem / Sei ter o pasmo comigo”. Que saber existe nisto que, talvez, pudesse levar a alguém pensar que aqui se refere a um saber em que as coisas se repetem e determinam pelo *mesmo* olhar? Este *mesmo* pode ser

identificado ao olhar daquele que se propõe a conhecer, elaborando um saber em que tudo se estabiliza, buscando organizar ou sistematizar. Olhar que se afasta do pasmo e procura cristalizá-lo, pois repetidas vezes olha e, com isso, elabora um saber em quem a sensação, se houver, normatiza-se, de modo que o que se vê não causa sensação alguma de “eterna novidade do mundo”.

O que Caeiro *sabe* segue pela sensação de ver no espanto de nunca ter visto antes. Nesta sensação não corre o risco de fechar-se a si. Como pastor ou como o *olhar* do girassol, o que Caeiro sabe exala fogo, queimando o pensar deste saber que se constrói por um olhar esquecido dos olhos para pensar em sistemas ou em categorização; esquece-se de ver para olhar por intermédio do que não seja apenas olhar. Ao contrário, o saber que está na sensação de Caeiro questiona e queima. Questiona não para dar um conceito ou uma resolução ao que vê. O questionamento na poesia de Caeiro segue sem precisar, ou ainda, se escreve na questão de sentir – o que, no entardecer de seus poemas, segue transmutando-se na inconstância que nem mesmo o que se sabe por sensação assegura. Caeiro em seu pasmo segue “a eterna novidade do mundo” sabendo que sente. Ao sentir, sabe que, por sensação, nada se institui, porque a sensação na sensação não é relativa ao pensamento ou à razão. Vale ler o poema XLVI:

Deste modo ou daquele modo,
Conforme calha ou não calha,
Podendo às vezes dizer o que penso,
E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,
Vou escrevendo os meus versos sem querer,
Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,
Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse
Como dar-me o sol de fora.

Procuo dizer o que sinto
Sem pensar em que o sinto.
Procuo encostar as palavras à ideia
E não precisar dum corredor
Do pensamento para as palavras.

Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

Procuo despir-me do que aprendi,
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como
um homem,
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.
E assim escrevo, ora bem, ora mal,
Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,
Caindo aqui, levantando-me acolá,
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

Ainda assim, sou alguém.
Sou o Descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.

Isto sinto e isto escrevo
Perfeitamente sabedor e sem que não veja
Que são cinco horas do amanhecer
E que o Sol, que ainda não mostrou a cabeça
Por cima do muro do horizonte,
Ainda assim já se lhe vêem as pontas dos dedos
Agarrando o cimo do muro
Do horizonte cheio de montes baixos.

(PESSOA, p. 84, 2001)

O poema XLVI se apresenta como versos que não resolvem nem estabilizam o que Caeiro sente. Não definem, ainda que por sensação, o que Caeiro escreve. Suas sensações em pastoreio se alternam como um incessante caminhar. E, se seus versos erram, é porque escreve como quem caminha errantemente. Não sente apenas para acertar. Sente na errância de ser pastor. O que assim sente escreve na instabilidade de não assegurar o que diz por *um* modo somente. Nisto erra como quem não procura acertar, pois quem acerta precisa um caminho e o segue a pensar o que pode e o que não pode, o que deve e o que não deve. Seus versos apresentam um *às vezes...às vezes* que tem a ver com a alternância que se falou anteriormente. “Podendo às vezes dizer o que penso, / E outras vezes dizendo-o mal e com misturas”. Valer ressaltar que certo e errado, enquanto oposições, nestes versos não possuem qualquer peso definidor. O *às vezes*, assim como o *ou*, não se reduz a uma mera oposição da “definição”. Esta alternância escreve a poesia que sente e, nisto, segue um saber que queima e que também supera e apresenta a alternância do que se sabe pelas sensações.

A poesia deste pastor erra, pois isto é natural. É errante em versos em que o *ou* perpassa, seguindo “deste modo ou daquele modo”. O que se lê é uma alternância em que as sensações se apresentam de modo que não asseguram sua caminhada. Se é poeta-pastor, como se poderia ter certeza de suas sensações, ou ainda, do que deve sentir senão sentir “deste modo ou daquele modo”? E assim escreve, como poeta-pastor. São versos escritos que não asseguram o que se sente ou o que se pensa.

Os versos são um “recorte de mim”. O que de mim são recortes não diz definitivamente quem sou e o que penso. Escrevo, mas isto não expressa totalmente o que sinto, pois não sinto totalmente. Sinto “deste ou daquele modo”. Não sinto totalmente,

porque eu sinto na alternância. Sentir é também “ou”. Escrevo sem a preocupação de que escrever tenha de ser o que o meu “ser” é. A escrita que se preocupa em dela fazer o meio para que seu conhecimento se expresse, ou ainda, uma escrita que se faz a fim de que seja uma expressão e uma definição do que sinto através do pensamento não vale para “O guardador de rebanhos”. Não estaria aqui também a poesia de fogo? Queima a escrita reguladora. Queima a escrita feita a partir dos cálculos de si. Escrever por sensação passa e não fica na estagnação da expressão certa do que sou. Os versos de “O guardador de rebanhos” são Caeiro. No entanto, os versos não definem o “ser” de Alberto Caeiro.

Escreve “sem querer”. O poeta-pastor escreve em versos e, assim é, pois não possui a vontade de escrever. Escrever em versos é natural. Não é, portanto, um fazer como insiste a tradição de um pensamento que em seu modo de pensar dividido em natural e artificial põe a escrita sempre num lugar artificial por entender a escrita e, conseqüentemente, as palavras como elementos se produzem “fora” da natureza. Caeiro queima este cálculo de entendimento da palavra e dos versos. Escreve “sem querer” pois quando escreve há a sensação de escrever. Ao escrever, não passa por um processo que leva a escrita ao pensamento por reflexão. O poeta-pastor escreve o que sente diretamente. O pensamento não exerce mediação. Que mediação do pensamento poderia existir quando Caeiro diz “Procuro dizer o que sinto / Sem pensar em que o sinto”? Esta atenção de Caeiro em dizer o que sente sem que o pensamento seja o intermédio da sua sensação apresenta a escrita natural de Caeiro e, assim, não nega o pensamento. Ao contrário, vive o pensamento pelas sensações. “E os meus pensamentos são todos sensações”.

Entre o pensamento e a palavra, há isto que se sente diretamente. O que sente se escreve e pensa, ou ainda, o que se “encosta” à ideia se escreve em palavras. Nesta

passagem entre o pensamento e a palavra não há um “corredor” em que as sensações estariam a serviço de comunicar um ao outro, de forma que uma coisa estivesse, por reflexão, ligada à outra. Entre a palavra e o pensamento se sente diretamente. Se por um lado o “corredor” entre o pensamento e as palavras facilita o agrupamento por conexões estreitas entre partes fixadas, por outro o “corredor” também leva a um movimento de passagem de águas que se passa estreitamente. Em Caeiro, ao contrário, há a sensação pura de escrever e de pensar.

No entanto, mesmo afastando a passagem ainda que estreita, Caeiro em sensação pura não assegura que as sensações sejam reguladas por elas, já que nada está para além delas mesmas. Este exercício das sensações sente em plena atenção e nem sempre se põe claramente para que sinta. “Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir”. A alternância – ora sente em clareza, ora em crepúsculo - se apresenta também neste pastor de versos quando passa pelos poemas com o esforço que isso requer. Por isso, a atenção que é dada ao que se sente segue escrevendo e pensando. O fogo de Caeiro se volta sempre com a atenção para esta passagem, ou ainda, esta travessia entre sensação, pensamento e palavra. Segue vagarosamente, pois o pensamento que os homens se puseram a usar se fixou de tal modo que ainda pesa. O fogo de Caeiro atravessa “o rio a nado” com atenção e dificuldade para que não se submeta ao pensar, ou melhor, ao uso do pensar que assim se fixou e escondeu o que se pode sentir. Queima também a tradição deste uso do pensar e que, ao olhar este uso, reconhece seus malefícios e restrições. “O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado / Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar”.

No vagar de suas palavras e de suas sensações, com o passo calmo e lento de um pastor, ele procura, enquanto exercício, queimar as camadas deste ensinamento que se apresenta com o uso do pensar que facilmente pode encaixotar as emoções. Caeiro procura se libertar, não como quem busca para que se ache algo. Mas procura por se esforçar, por dar atenção vagarosa ao que foi ensinado e, ao mesmo tempo, ao desaprender. Vale reler a estrofe:

Procuo despir-me do que aprendi
 Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
 E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
 Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
 Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
 Mas um animal humano que a Natureza produziu.

(PESSOA, p. 84, 2001)

Lança chamas ao seu nome próprio. O nome que não determina quem ele é. Eu não sou Alberto Caeiro, mas um animal humano. Assim ele exercita ser natural por sensação. Talvez o animal humano e a escrita natural possam ser lidos sem estar necessariamente vinculados, por oposição, ao que se julga artificial, como se estivesse separado ou excluído da natureza. O animal humano em Caeiro, nesta leitura, também não entra nos termos de excluir outros animais como se ele fosse o animal humano que *produz*. Arrisco-me a dizer que o animal humano em Caeiro escreve sentindo e pensando simultaneamente. O que escreve assim não *produz*, pois o animal humano é aquele que a Natureza *produz*. Se ele escreve, não escreve porque se julga “homem” a partir de um conceito de homem que *produz*. Se há aquilo que produz – sabe-se deste uso em que o

sentido se refere à produção ou ao trabalho artificial tradicionalmente relacionado ao homem – Caeiro diz que a Natureza o produziu. Mas não a Natureza como ente, como algo que se compreende pelo uso do pensamento, ou ainda, a Natureza como conceito. Se a “Natureza produziu” não é como ente, mas como o animal humano que sente a Natureza. Ele a sente e a escreve por senti-la. “E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como homem, / Mas como quem sente a Natureza, e mais nada”.

Assim escreve naturalmente por sensação. Animal humano escreve por sensação. Escrever por ela se escreve versos naturalmente como um pastor. Sentir-se e escrever como pastor é natural, pois *sentir* altera e *sentir* o outro se escreve sentindo-o. Nisto não há artificialidade, mas passar por esse caminho não é fácil, pois, com dificuldades, caminha e atravessa “rio a nado”, exercitando: “E assim escrevo, ora bem, ora mal, / Ora acertando com o que quero dizer, ora errando / Caindo aqui, levantando-me acolá”. A poesia do pastor caminha sem definir, pois a alternância não garante uma conclusão, nem garante que seja incorrigível.

O caminhar enquanto exercício segue escrevendo por sensação. Sentir a Natureza não é pensá-la e, neste exercício de cada verso ser uma centelha, Caeiro na calma e na chama de seus versos sente a Natureza:

Só a Natureza é divina, e ela não é divina...

Se falo dela como de um ente
É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
Que dá personalidade às cousas,
E impõe nome às cousas.

Mas as cousas não têm nome nem personalidade:

Existem, e o céu é grande a terra larga,
E o nosso coração do tamanho de um punho fechado...

Bendito seja eu por tudo quanto não sei.
É isso tudo que verdadeiramente sou.
Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol.

(PESSOA, p. 63, 2001)

O fogo se volta contra a ideia de Natureza como ente. No primeiro verso, a centelha de falar da natureza usando e queimando o saber elaborado sobre a Natureza como conceito. Lança a afirmação e a negação simultaneamente e escreve: “Só a Natureza é divina, e ela não é divina...”. Usa e não usa a “linguagem dos homens” para falar. A tarefa de Caetano segue vagarosamente, pois atravessa “o rio a nado”. A dificuldade perpassa e, simultaneamente, a sua transgressão. O caminhar pesa, pois desde cedo nos foi ensinado que as coisas são os nomes que lhes atribuímos. Usa os nomes, mas “as cousas não têm nome nem personalidade”.

O poeta sabe, mas não pela linguagem ou pelo nome dado às coisas. A tarefa do que se sabe não se explica por eles. Sobre esse saber não discorre. Sente e escreve no último verso, com o *como*. “Gozo tudo isso como quem sabe que há sol”. O saber que se escreve pela sensação é o saber que também diz “não sei”; sente e escreve *como quem* sabe que existe o sol. As palavras por sensação não são ideias, mas são palavras por sensações; por isso naturais, como são seus versos. A palavra – seja escrita, seja falada – que, convencionalmente, é julgada ser artificial, assim é quando usada para ser artificial, distanciada da natureza. Ou ainda, quando ela se comunica como um meio já instrumentalizado para impor e expor ideias calculadas e reguladas.

Em Caeiro, escrever é natural e seus versos são naturais, portanto. O fogo queimará a poesia que se escreve com esta artificialidade. Em Caeiro o verso é natural, não a prosa. Fala-se em versos, escreve-se em verso - isto é natural. Quando se fala ou se escreve se diz em versos. Como Caeiro não escreveu em prosa, pois esta é artificial, o que se lerá abaixo não é escrito por Caeiro, pois este, como é natural, somente escreveu em versos. O texto que se segue é escrito sem que a reprodução da conversa seja atribuída a qualquer dos heterônimos:

Como ele me disse uma vez: “Só a prosa é que se emenda. O verso nunca se emenda. A prosa é artificial. O verso é que é natural. Nós não falamos em prosa. Falamos em verso. Falamos em verso sem rima nem ritmo. Fazemos pausas nas conversas que na leitura da prosa *se não podem fazer*. Falamos, sim, em verso, em verso natural – isto é, em verso sem rima nem ritmo, com as pausas do nosso fôlego e sentimento.
Os meus versos são naturais porque são feitos assim...
O verso ritmado e rimado é bastardo e ilegítimo”

(PESSOA, p. 203, 2001)

Caeiro liberta a poesia da ideia de que o verso é artificial, ou seja, aquele que se refere ao verso rimado e ritmado. Os versos de “O guardador de rebanhos” não se escrevem desse modo. Falamos e escrevemos em verso. A emenda é a prosa que busca se aperfeiçoar e se corrigir, no ir e vir que se regula, acrescenta e retira. A fala e a escrita são versos e, assim, naturais. Os versos de Caeiro são “feitos assim”. Os versos que se coadunam com o ato de trabalho artístico da prosa são versos feitos por poetas que trabalham, acrescentam, corrigem, modificam, ajustam a uma rima ou a um ritmo. Estes

poetas também são artistas. Artífices de versos. Caetano é poeta, poeta-pastor, mas não um artista. Este *fazer* poético relacionado ao artista não se apresenta em versos naturais. São artificiais “como um carpinteiro nas tábuas” trabalha. Mas isto pode se referir a um arquiteto, a um músico, os quais são artificiais ao retirar e ao ajustar um ritmo a certas medidas, assim como faz a prosa. Versos naturais seguem o fôlego do que fala ou escreve. O pastor-poeta tem um papel que está no seu pensamento e sua sensação segue naturalmente sem precisar de um “corredor” para as palavras. Lança fagulhas a esta fixação ou a este “corredor” do pensamento que se artificializa. Isto se apresenta no poema XXXVI:

E há poetas que são artistas
E trabalham nos seus versos
Como um carpinteiro nas tábuas! ...

Que triste não saber florir!
Ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro
E ver se está bem, e tirar se não está! ...

Quando a única casa artística é a Terra toda
Que varia e está sempre bem e é sempre a mesma.

Penso nisto, não como quem pensa, mas como quem não pensa,
E olho para as flores e sorrio...
Não sei se elas me compreendem
Nem se eu as compreendo a elas,
Mas sei que a verdade está nelas e em mim
E na nossa comum divindade
De nos deixarmos ir e viver pela Terra
E levar ao solo pelas Estações contentes
E deixar que o vento cante para adormecermos,
E não termos sonhos no nosso sono.

(PESSOA, p. 74, 2001)

Atenta e vagarosamente, o pensamento e as palavras se “encostam”. O fogo segue calmamente. A calma e o fogo seguem lado ao lado na poesia de Caeiro. Se o poeta que é artista não sabe florir, é porque seus versos se fecham em construções de inserir e retirar ao fazê-los. O verso de Caeiro é natural como se sente a flor florir. Escrever age no movimento que é natural de escrever. Interessante ler a caminhada de Caeiro e ler como é difícil lidar ou “raspar a tinta com que me pintaram os sentidos”. Na terceira estrofe, Caeiro escreve por meio daquele “pensamento (...) que os homens o fizeram usar”, pois usa “casa artística”, “a Terra toda”. Nesta estrofe, encontram-se expressões de caráter intelectual, ou ainda, marcadas por um uso fixado pelo homem. Mas Caeiro, como se falou anteriormente, diz não estar isento desta linguagem que o faz “encaixotar” as sensações. A sua caminhada perpassa devagar “rio a nado”. O braço que segue com o cajado é também o braço que sente a dificuldade de passar por isso. A isto diz “Penso nisto, não como quem pensa, mas como quem não pensa”. Este verso – que inicia a quarta estrofe – se liga à estrofe anterior. O que se lê é o fogo deste verso que, devagar e atentamente, se afasta do pensamento que precisa de um “corredor”.

Não é por pensamento intelectual que Caeiro se afasta, ao contrário ele se afasta por sensação. Ou ainda, se afasta e, ao mesmo tempo, se aproxima do “Procuo dizer o que sinto / Sem pensar o que sinto”. Penso nisto como quem não pensa. E volta a pensar por sensação e assim pensa como quem não pensa. A sua sensação de pensar é não pensar nisto. Gesto que não garante uma definição do que diz a sua poesia. Caminhar como poeta-pastor escreve passo a passo sem saber *exatamente*, pois o que sente não se sabe senão por sensação – o que é saber sem exatidão. E assim se pensa como quem não pensa.

Neste caminho, lê-se a verdade nesta poesia, pois as sensações são verdadeiras.

Logo, o que se sente é. Em exercício, leem-se novamente os versos:

Ainda assim, sou alguém.
Sou o Descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.

(PESSOA, p. 84, 2001)

E ainda o verso: “Mas sei que a verdade está nelas e em mim” do poema anteriormente lido. Nelas – nas flores – o que apenas se vê está a verdade. Em mim, que sinto, este que vê o que escreve como quem vê o seu rebanho ou as suas ideias. Em mim está a verdade por sentir em mim diretamente o pastor; por sentir a flor diretamente ao ver uma flor. Por sentir há verdade, porque nem mesmo a sensação *regula* a verdade das sensações. No poema XLVI, escreve “Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir”. O saber de sentir não regula as sensações, pois, ainda que eu saiba o que devo sentir, nem sempre consigo sentir. A alternância das sensações exercita. “Ainda assim” Caeiro se escreve descobridor ou argonauta das sensações. Na aventura de escrever suas sensações na alternância de não estar para além de seu sentir e também para além do que ele vê.

São sensações que não ultrapassam a coisa vista nem o que se sente. O que descobre não ultrapassa os sentidos. Nem as sensações. Por um lado, o que se vê não está para além disso: a flor é uma flor. Por outro lado, sentir-se pastor, sendo poeta-pastor não ultrapassa esta sensação: o seu natural de ser pastor por sensação. Mas não é por sentir

que confundirá o sentido de ver e a sensação de escrever como pastor. Ou seja, de ver ou sentir outra coisa quando vê uma flor. Assim diz que traz ao Universo um novo Universo. O novo, assim, traz ao Universo o mais antigo: ele-próprio. Descobre um novo que é o Universo ele-próprio. Ele-próprio é ver apenas; é sentir, ou ainda, saber ou pensar por sensação. É também o fogo de seus versos que queima o pensamento intelectual que em sua prática vai para além das coisas, ou ainda, que em seu saber provoca um novo que impõe sentidos condicionados e manipuladores, criando relações de submissões por saberes controladores.

3.1 Caminho em simplicidade: o que se vê é o que se vê

O Universo ele-próprio de Caeiro traz somente uma ética: a da simplicidade. Pessoa escreve: “Caeiro só tem uma ética: a simplicidade” (PESSOA, p. 131, 2005). Isto se aproxima do Universo ele-próprio, pois ver uma pedra é ver uma pedra e sentir-se pastor é sentir-se um pastor. A simplicidade se exercita nesta sensação imediata vivente naquilo que sente. Não acrescenta, não ultrapassa, não impõe artifícios. O sentido e as sensações seguem na simplicidade. O fogo dos seus versos se lança sobre os excessos. O que se julga simplicidade pelos poetas místicos é lido por Caeiro como artifício.

Li hoje quase duas páginas
Do livro dum poeta místico,
E ri como quem tem chorado muito.

Os poetas místicos são filósofos doentes,
E os filósofos são homens doidos.
Porque os poetas místicos dizem que as flores sentem
E dizem que as pedras têm alma
E que os rios têm êxtases 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 êxtases ao luar,
Os rios seriam homens doentes.

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,
É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.
Graças a Deus que as pedras são só pedras,
E que os rios não são senão rios,
E que as flores são apenas flores.

Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,
Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
E não a compreendo por dentro
Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza.

(PESSOA, p. 64, 2001)

Acrescenta-se ao que se vê uma qualidade que, quando vista atentamente, não pertence à coisa vista. Nisto o que se julga simplicidade se apresenta como artifício. O místico que ultrapassa o que se vê atribuindo a uma coisa um sentimento que lhe é próprio deixa de ser simples e passa ao artificial. Caeiro, por ser natural, sente. Sente-se poeta-pastor. A sua sensação recai nesta sensação. Mas a ela não ultrapassa ao olhar para o rio, pois ver um rio não o leva a sentir nada além de ver um rio. A visão das coisas recai nas coisas.

O que nós vemos das cousas são as cousas.
Por que veríamos nós uma coisa se houvesse outra?
Por que é que ver e ouvir seriam iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?
(...)

(PESSOA, p. 60, 2001)

O fogo de Caeiro queima todo o accidental nesta ética da simplicidade. As coisas nas coisas. A totalidade do pensamento intelectual que pretende alcançar uma compreensão por uma ligação ou composição de elementos perde a simplicidade dos sentidos. Nesta “aprendizagem do desaprender”, há uma simplicidade dada aos sentidos. O que se vê é que Caeiro queima o olhar que não vê o que se vê. Ou ainda, os atributos impostos ao visto. Isto requer uma atenção que não é reguladora por não trazer qualquer exatidão para o que se olha. Queima este olhar que sempre deixa de ver para pensar. Os sentidos que, na tradição intelectual, foram entendidos como ilusão nos leva a ler com Caeiro que o uso dos sentidos por esta tradição é um artifício. Em outras palavras, há uma imposição, portanto, deste ver que não é ver simplesmente, mas um pensar que se ilude por submeter os sentidos ao ilusório. A simplicidade de Caeiro se apresenta no olhar que vê cada coisa como ela é. Não a vê perpassando por um olhar que segue “um corredor” lógico na qual se prioriza a substância em relação aos seus atributos. O que explicaria a coisa pela sua parte substancial, submetendo as suas partes a um todo. Isto parte de um pensamento em que as *qualidades* não podem ser essência. Ou ainda, o accidental submete-se ao essencial de modo que suas qualidades não têm existência própria. Caeiro em atenção olha cada coisa nela mesma. Ver, portanto, não abarca o entendimento no entrelaçamento das partes de um todo. Cada coisa vista nela mesma não acrescenta nada. Este é o natural em Caeiro. Ao ver passar uma borboleta não se vê que uma borboleta tem cor e movimento, como Caeiro escreve no poema XL. Assim como as flores não têm perfumes nem mesmo cor. A simplicidade não compõe o todo nesta relação em que o complexo dá a conjunção de elementos. A simplicidade de ver é a borboleta apenas. Ver

a flor apenas. Assim como ver a cor é ver a cor. Diria assim: vejo uma borboleta, assim como vejo o amarelo na asa da borboleta e também o movimento na borboleta. Coisas distintas e que possuem sua existência. A borboleta, portanto, não é amarela, não é branca, não é negra. O amarelo, o branco e o negro é que existem em uma borboleta. Ver as coisas nas coisas. Assim como uma flor não tem perfume. Mas é o perfume que existe na flor. Sendo assim, não se poderia dizer *Esta flor é perfumada*, pois a existência do perfume não se daria. O odor existe e para tanto se deve ver assim como se diz *O perfume nesta flor*. No que se refere ao movimento se segue a mesma leitura. Não se vê como quem diz *A borboleta se move* ou *a borboleta voa*. Para olhar em simplicidade se vê o movimento nas asas da borboleta ou o voo nas suas asas. Quem a vê apenas vê a borboleta. Quem vê o movimento o vê apenas, não outra coisa. Cada coisa vista se vê nela mesma.

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no universo eu reparo
 Que as borboletas não têm cor nem movimento,
 Assim como as flores não têm perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.

(PESSOA, p. 78, 2001)

Atenção de reparar caminha ao ver em simplicidade. Assim nos leva a ler que quando Caeiro diz da natureza não fala dela como ente, ou ainda, como um todo. O sentido de ver ou de ouvir existe naquilo que se vê ou se ouve. A ideia de conjunto de Natureza não existe. Então, Caeiro-pastor, depois de muito caminhar ou de passar devagar

“rio a nado”, no antepenúltimo poema de “O guardador de rebanhos” com a passagem de mais vagar na simplicidade de um “dia excessivamente nítido” vê em seu incessante exercício que não existe Natureza. A ideia de um todo em que a Natureza se define é, como escreve Caeiro, “uma doença das nossas ideias”. Natureza não existe. Existem “partes sem um todo”. E nela não há Mistério ou Segredo. A natureza por não existir também em relação a ela não existe nenhum “Grande Segredo”. Ver as partes é ver sem pensamento, ou melhor, é ver com as sensações. O que assim é vê montanhas, flores, cor, movimento, rios e pedras. Mas nada que faça disso uma totalidade pela qual se entenda o que é Natureza. Sendo assim, não há Mistério algum. A doença desses homens se baseia nesta regulada busca por algo para além dos sentidos. Diante de saberes complexos e falsos, adoecem cada vez que se distanciam dos sentidos, fixando uma teoria ou mais uma ideia do que possa ser a Natureza. No poema XLVII, um dos últimos passos do poeta-pastor, escreve:

Num dia excessivamente nítido,
 Dia em que dava a vontade de ter trabalhado muito
 Para nele não trabalhar nada,
 Entrevi, como uma estrada por entre as árvores,
 O que talvez seja o Grande Segredo,
 Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam.

Vi que não há Natureza,
 Que a Natureza não existe,
 Que há montes, vales, planícies,
 Que há árvores, flores, ervas,
 Que há rios e pedras,
 Mas que não há um todo a que isso pertença,
 Que um conjunto real e verdadeiro
 É uma doença das nossas ideias.

A Natureza é partes sem um todo.
 Isso é talvez o tal mistério de que falam.

Foi isto o que sem pensar nem parar,
 Acertei que devia ser a verdade
 Que todos andam a achar e que não acham,
 E que só eu, porque a não fui achar, achei

(PESSOA, p. 86, 2001)

A totalidade que se expõe nos nomes também se questiona. O nome que abrange uma coisa no plural, como se fosse uma só coisa, se faz no pensamento. Nos sentidos, por exemplo, cada árvore é uma árvore. Um renque de árvores pensa e nomeia um conjunto. Assim como o plural de árvores que não são coisas, mas nomes que pretendem dar conta de um pensamento ordenador. Este princípio é do pensamento que categoriza e alinha as coisas. Os sentidos não passam por esta experiência, uma vez que cada coisa deixa estar nela mesma. Cada árvore é uma árvore. Os nomes, ao contrário, fundamentam uma identidade. O princípio ordenador, que possui sua maior expressão na razão, aqui se manifesta como um modo de universalizar a singularidade de cada árvore. Os nomes se asseguram ao extinguir a singularidade de cada árvore e assim faz aparecer um conjunto ou *renque* de árvores, a partir de uma ideia de identidade, com o objetivo de ordená-las.

Um renque de árvores lá longe, lá para a encosta.
 Mas o que é um renque de árvores? Há árvores apenas.
 Renque e o plural árvores não são cousas, são nomes.

Tristes das almas humanas, que põem tudo em ordem,
 Que traçam linhas de cousa a cousa,
 Que põem letreiros com nomes nas árvores absolutamente reais,
 E desenham paralelos de latitude e longitude

Sobre a própria terra inocente e mais verde e florida do que isso!

(PESSOA, p. 83, 2001)

Mas antes de Caeiro ver que não há Natureza passou “rio a nado” para que escrevesse seus versos em exercício, sobretudo, dos sentidos. Nestes passos, a atenção deve estar na ilusão que se fez uso dos sentidos pelo pensamento intelectual. A atenção de Caeiro em seu exercício é não se iludir pelo pensamento que submeteu os sentidos, já que estes não violam o que se vê, mas veem ou ouvem em simplicidade. Atento caminha para ver que uma flor é uma flor. Atento ao olhar sem espanto, que o poderia levar a ver em uma pedra um sentimento humano. Atento ao olhar que, ao interrogar, o levaria além do que se ouve. Os sentidos nos sentidos, as sensações nas sensações seguem atentamente em seus versos em um árduo caminho, já que a ele se impôs uma forma de compreender. Este olhar que revestido de crença sempre usurpa a coisa para nela acrescentar outra.

O meu olhar azul como o céu
 É calmo como a água ao sol.
 É assim, azul e calmo,
 Porque não interroga nem se espanta...

Se eu interrogasse e me espantasse
 Não nasciam flores novas nos prados
 Nem mudaria qualquer coisa no sol de modo a ele ficar mais belo.

(Mesmo se nascessem flores novas no prado
 E se o sol mudasse para mais belo,
 Eu sentiria menos flores no prado
 E achava mais feio o sol...

Porque tudo é como é e assim é que é,
E eu aceito, e nem agradeço,
Para não parecer que penso nisso...)

(PESSOA, p. 59, 2001)

O espanto e a interrogação ao que se vê provocam uma ilusão, ou seja, uma crença no olhar. Como do espanto nasce a perplexidade e o artifício de querer entender e solucionar enigmas que o pensamento gera enquanto olha. Deixa-se assim de ver e, conseqüentemente, deixa de ser natural. Perdem-se a calma e o simples. Eles se tornam complexos, ou ainda, se tornam extraordinários. Uma estrela, por exemplo, torna-se uma freira, como escreve Caeiro em um verso supracitado. Este é o caminho da ilusão. São os sentidos para além deles mesmos, de acordo com que a tradição baseada na razão formulou. O espanto leva a interrogações que geram mistérios e compreensões – o que fazem as coisas estarem no Mesmo. Perde-se, assim, aquele pasmo essencial da “eterna novidade do mundo” em que ver uma coisa é sempre ver em novidade.

Nos passos de Caeiro se apresenta a atenção que se deve ter aos sentidos. Estes a qualquer momento – talvez pelo uso dado a eles, talvez pelo árduo exercício de não estar para além deles – Caeiro também apresenta sua experiência com o “a mais” a que podem levar os sentidos. Pelo sentido se pode ter a sensação de que algo é agradável ou desagradável e, conseqüentemente, pode surgir o olhar ou a sensação que se remete a um além do que se sente. Em Caeiro, as sensações estão nas sensações. Pelos sentidos podem surgir sensações que, se ele não estiver atento ou se não estiver na simplicidade, deixam de ser sensações e passam a ser pensamentos. Esse processo de perplexidade deve ser

questionado por ser justamente sua recaída, já que por este processo pode incidir no embotamento das sensações, isto é, no caminho para além dos sentidos.

Como quem num dia de Verão abre a porta de casa
E espreita para o calor dos campos com a cara toda,
Às vezes, de repente, bate-me a Natureza de chapa
Na cara dos meus sentidos,
E eu fico confuso, perturbado, querendo perceber
Não sei bem como nem quê...

Mas quem me mandou a mim querer perceber?
Quem me disse que havia que perceber?

Quando o Verão nos passa pela cara
A mão leve e quente da sua brisa,
Só tinha que sentir agrado porque é brisa
Ou que sentir desagrado porque é quente,
E de qualquer maneira que eu o sinta,
Assim, porque assim o sinto, é que isso é senti-lo...

(PESSOA, p. 58, 2001)

Esta atenção de Caeiro é por sensação. O questionamento se exercita não por explicação da circunstância, mas por Caeiro passar “rio a nado” ao que nos foi assim ensinado. Isto deve ser ressaltado. Por sensação, ele apresenta no “como” de quem sente num dia de verão. Na simples sensação existe ou agrado por ter brisa ou desagrado por ser quente. Deixa de ser assim quando a sensação concede ao pensamento uma posição superior. Neste passo lido acima, na segunda estrofe, questiona-se a perturbação de uma vontade de querer perceber para além das sensações.

É preciso o “olhar azul como o céu” e “calmo como a água ao sol” não apenas para ver diretamente as coisas, mas para queimar os excessos que depositaram no olhar. Cada poema pode ser lido como um passo da andança deste poeta-pastor, eliminando as camadas de sentimentos, de memória, de convenções pessoais.

Caeiro caminha e segue suprimindo tudo isto pelos seus versos que são centelhas. No poema XX, queima as camadas de memória e de história contidos no nome do rio Tejo. Ver este rio não é ver o rio, pois o que se tem é o nome Tejo. Não é um rio, portanto. É o Tejo. Ver isso é ver para além do rio. Já não se vê. Interessante seria o exercício de ver o rio sem que este fosse o Tejo.

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que veem em tudo o que lá não está,
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.

Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

(PESSOA, p. 55/56, 2001)

Caeiro vê um rio, que é o de sua aldeia. Por não possuir um nome se pode ver um rio. O Tejo não é apenas um rio é um nome. Quem o vê está para além de ver um rio, pois vê a memória das naus. Olhos que para ele se voltam estão presos aos caminhos das riquezas. Artifício que acrescenta ao rio uma outra coisa que não ele. Isto é pensamento, pois ao vê-lo nos leva a pensar. Não possui o *natural* de um rio. Por isso, não se pensa diante de um rio sem acontecimentos: o de sua aldeia. Pois ao vê-lo se vê apenas um rio. Nada além dele. Caeiro não diz que é mais belo o rio da sua aldeia, pois o belo é tão acrescentado quanto a memória ao ver o Tejo. No rio de sua aldeia, “Quem está ao pé dele está só ao pé dele”.

Interessante observar como caminham os passos dos poemas de “O guardador de rebanhos”. O que neste poema se diz da beleza do rio será mais adiante posto em questão por Caeiro. O fogo segue nesses passos. A Beleza será contestada por Caeiro no passo do poema XXVI, pois também ultrapassa as sensações.

Às vezes, em dias de luz perfeita e exacta,
Em que as cousas têm toda a realidade que podem ter,
Pergunto a mim próprio devagar
Por que sequer atribuo eu
Beleza às cousas.

Uma flor acaso tem beleza?
Tem beleza acaso um fruto?

Não: têm cor e forma
 E existência apenas.
 A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe
 Que eu dou às coisas em troca do agrado que me dão
 Não significa nada.
 Então porque digo eu das coisas: são belas?

Sim, mesmo a mim, que vivo só de viver,
 Invisíveis, vêm ter comigo as mentiras dos homens
 Perante as coisas,
 Perante as coisas que simplesmente existem.

Que difícil ser próprio e não ver senão o visível!

(PESSOA, p. 60, 2001)

A beleza não está nas sensações, pois não existe, segundo estes versos de Caeiro. A beleza se torna acrescentada no momento em que se dá este nome ao que é agradável. Sendo assim, a beleza nesta leitura afirma o nome do que é invisível. A beleza não se vê, por isso, em Caeiro, ela é questionada. Mais uma vez, ao ler este poema, este estudo se remete aos passos de Caeiro. A andança destes poemas de “O guardador de rebanhos” perpassa cada poema. Neste último, o poeta ainda vê uma flor e nela cor e forma. Lido com o poema XL, que é posterior, o leitor pode ser tentado a ver incoerências. Mas, sem querer dar uma coerência, esta leitura lembra que as sensações não possuem coerência ou incoerência. Lembra apenas que Caeiro, como ele mesmo diz, levanta e cai, ora acerta ora erra em incessante exercício. Segundo o poema XXVI, a flor tem cor e forma. A cor, de certa forma, ainda não possui existência própria, independente da flor. No entanto, Caeiro, na sua caminhada, escreve no poema XL, a cor existe nas asas da borboleta e que esta não tem cor, pois é borboleta apenas.

Caeiro em seus poemas escreve passando e olhando com calma e atenção. O poeta-pastor escreve enquanto caminha. Aprende a desaprender o olhar no gesto do esforço de eliminar as camadas de pensamento intelectual. A sua simplicidade está em ver. Esta leitura que, reconhecendo a dificuldade de aprender a desaprender, ouve a urgência de exercitar a ver uma coisa nela mesma, ou ainda, poder ver uma árvore sem ter a imagem de árvore. Ver uma árvore sem ter no pensamento o nome de sua espécie. Vê-la sem ter no pensamento o nome árvore.

Considerações finais

Esta leitura de “O guardador de rebanhos” se permite a acompanhar cada poema como um caminhar em que se lê uma *descoberta* de Caeiro – “Sou Descobridor da Natureza”. Cada poema retira o véu imposto pelo pensamento intelectual dos homens. Cada poema se escreve na calma e exige, portanto, o mesmo para sua leitura. Esta calma não se restringe à tranquilidade, mas se estende ao fogo que se lança destes versos. Cada centelha é um passo que vai retirando as camadas de significação dada pelos homens. Esta tarefa do poeta, como aqui é lida, torna-se uma caminhada de extrema dificuldade e esforço, dado que o olhar deve assumir uma vigilância permanente.

Como pastor que cuida e observa seu rebanho, Caeiro escreve a olhar o seu rebanho/seu poema. Os seus versos se escrevem com atenção, assim como seu olhar se volta para coisas com atenção. Vigilante de que as coisas estão nas coisas, de que as sensações estão nas sensações. Vigia como uma sentinela não para dominar, mas para guardar aos olhos e às sensações cada coisa como ela é. Cada passo-verso deste poema pode ser lido como o olhar do poeta que se volta para cada coisa. Dessa maneira, como um pastor, Caeiro se dirige para o outro em sua integridade. Como um guia, abriga e protege as coisas nelas mesmas; guarda-as como o pastor guarda seu rebanho. Vigia-o para proteger, o que se faz no questionamento que lhe é necessário para descobrir das coisas o que pensamento escondeu. Por isso, descobre e queima as camadas do *além* inseridas nelas.

Guardião das coisas, Caeiro não as esconde, retendo na clausura da lembrança ou do pensamento, pois seu olhar apenas as vê, ouve e sente. Guardar não é ocultar; guardar é ação de andar e olhar o que está sendo visto. A vigília pelo seu rebanho atua guardando em sua retina atentamente as coisas em sua forma. Com os olhos de ver, o poeta segue mirando o direto do olhar sobre as coisas. Eis o guardador de rebanhos que, ao passar pelos caminhos e atalhos, escreve como quem olha e guarda em seus sentidos apenas o que está visível. Sua poesia é sentida como o pastorear pelos caminhos.

O ato de escrever versos – andando – transforma cada verso seu em sensação. Cada palavra por ele escrita é uma sensação. “É tudo o que se sente diretamente traz palavras suas” (PESSOA, p. 185, 2001), escreveu Caeiro em um fragmento. Diferentemente da ideia do nome, a palavra em Caeiro é uma sensação sua. No papel em que Caeiro escreve seus versos, encontra-se o movimento de sua escrita que é andar-escrever na sensação de pastor, por isso é pastor. Cada verso, cada palavra apresenta uma trilha pela qual percorrem as mãos ou os pés do poeta. Isso é natural nesta poesia. Versos que não são representados, mas são sentidos, pois é neste movimento que se guia o corpo do poeta em cada linha do verso do poema. Linha pela qual caminha escrevendo ou olhando, descendo ou subindo, acertando ou errando, olhando para frente, para os lados e para trás.

Olhar é parar e passar diante das coisas, pois, se cada coisa está nela mesma, a atenção deve se voltar para isso. O que não quer dizer que, ao olhar de novo, este surge em repetição. Ao contrário, sempre que se olha há um pasmo como se fosse novo nas sensações, pois assim é. Caeiro escreve e assim é lido por Pessoa, Reis e Campos. De

todas estas questões provém a denominação de Mestre – a maneira pela qual acolherão esses leitores-discípulos.

Caeiro é aquele que, na dramatização, age sem definir, pois nem mesmo ele é definível. Surge para Pessoa como Mestre também. E quem o lê se transforma, pois ensina a desaprender. Ensina a caminhar, a dar passos – não idênticos aos dele – mas passos que os libertam do uso que os homens fizeram das coisas pelo pensamento. Por isso, este estudo de forma alguma pretende encerrar uma leitura da obra de Fernando Pessoa. O poema de Caeiro – “O guardador de rebanhos” – aqui nada mais é do que um exercício de leitura, pois é com a leitura dos versos feita diretamente é que existe a aprendizagem do desaprender.

Dela não surge teoria alguma, pois o olhar que sente no poema está sempre na sensação. Por isso, esta leitura segue em exercício. Assim como diz Caeiro, a leitura às vezes acerta, às vezes erra. A leitura ora se levanta ora cai. Mas a persistência de ler continua – não para chegar a uma conclusão – mas para escrever e ler em incessante aprendizagem do desaprender.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2012.

AUSTIN, J. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

_____. *Sentido e Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

_____. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. *Estudo introdutório*. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Primeira poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo, 2007.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães editores, 1997.

_____. *Ensaio escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1992.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'água, 1999.

_____. *Metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'água, s/d.

GULLAR, Ferreira. *Fernando Pessoa a razão poética*. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 nov.1996.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2005.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LÉVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998. (Coleção Travessia do Século)

_____. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

_____. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa – Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

_____. *Pessoa revisitado: Leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

_____. *Poesia e metafísica*. Camões, Antero, Pessoa. Lisboa: Gradiva, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1958.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da Leitura: sete ensaios de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *A Procura da Verdade Oculta - Textos filosóficos e esotéricos*. Fernando Pessoa. (Prefácio, organização e notas de António Quadros.) Mem Martins: Publ. Europa-América, 1989.

_____. *A língua portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Crítica – ensaios, artigos e entrevistas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Cartas astrológicas*. Lisboa: Bertrand Editora, 2011.

_____. *Correspondência. 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

- _____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- _____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- _____. *Poesia, 1902-1917*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- _____. *Poesia, 1918-1930*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- _____. *Poesia, 1931-1935 e não datada*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- _____. *Poesia / Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- _____. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- _____. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- _____. *Poesia completa de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- _____. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- _____. *Pessoa por conhecer*. Textos para um Novo Mapa. Lisboa: Estampa, 1990.
- _____. *Pessoa inédito*. Lisboa: Livros horizonte, 1993.
- _____. *Ricardo Reis – Prosa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. *Sensacionismo e outros ismos*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Série Maior, volume X. Lisboa: INCM, 2009.

_____. *Teatro do êxtase*. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Teoria da heteronímia*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Ensaios de Ezra Pound. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C^a Heterónima* (estudos coligidos 1940-1978). Lisboa: Edições 70, 1984.

SILVA, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Álvaro de Campos - O desempregado da campanha das Índias*. Revista LETRAS, Santa Maria, n. 10/11. Disponível em: http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r10_r11/artigo%205.pdf

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa: História de uma geração*. Lisboa: Bertrand, 1980.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERDE, Cesário. *Todos os poemas*. Organização, introdução, e bibliografia de Jorge Fernandes da Silveira. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Vol. VII. Erichim: Edelbra, RS, 1998.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.