

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

Emília Passos de Oliveira Bezerra

**SENSIBILIDADE E RAZÃO EM *O GUARDADOR DE REBANHOS*, DE ALBERTO
CAEIRO, E *A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM, NUMA SÉRIE DE CARTAS*,
DE FRIEDRICH SCHILLER:
o (re)nascimento do Homem estético**

Belo Horizonte

2016

Emília Passos de Oliveira Bezerra

**SENSIBILIDADE E RAZÃO EM *O GUARDADOR DE REBANHOS*, DE ALBERTO
CAEIRO, E A *EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM*, NUMA SÉRIE DE CARTAS,
DE FRIEDRICH SCHILLER:
o (re)nascimento do Homem estético**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais para exame de defesa submetido à banca examinadora como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Audemaro Taranto Goulart

Belo Horizonte

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

B574s Bezerra, Emília Passos de Oliveira
Sensibilidade e razão em *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, e *A educação estética do homem, numa série de cartas*, de Friedrich Schiller: o (re)nascimento do homem estético / Emília Passos de Oliveira Bezerra. Belo Horizonte, 2016.
141 f.

Orientador: Audemaro Taranto Goulart
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura e filosofia. 2. Estética. 3. Sensibilidade (Traço da personalidade). 4. Razão. 5. Pessoa, Fernando, 1888-1935. *O guardador de rebanhos* – Crítica e interpretação. 6. Schiller, Friedrich, 1759-1805. *A educação estética do homem, numa série de cartas* – Crítica e interpretação. I. Goulart, Audemaro Taranto. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.091

Emília Passos de Oliveira Bezerra

**SENSIBILIDADE E RAZÃO EM *O GUARDADOR DE REBANHOS*, DE ALBERTO
CAEIRO, E *A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM, NUMA SÉRIE DE CARTAS*,
DE FRIEDRICH SCHILLER:
o (re)nascimento do Homem estético**

Tese apresentada ao Programa de pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais para exame de defesa submetido à banca examinadora como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Alexandre Veloso de Abreu – PUC Minas

João Nogueira Pereira – PUC Minas

Paulo Sérgio Malheiros dos Santos – UEMG

Marcelo Peloggio - UFC

Audemaro Taranto Goulart - Orientador

Belo Horizonte, 19 de fevereiro de 2016.

*A Deus – Pai Celestial, por ser a minha inspiração vital e colocar tudo em
marcha.*

Ao Padre Nivaldo Passos Maia (In memoriam).

Aos meus netos, Cléo e Dominic, construtores da neocivilização.

AGRADECIMENTOS

Queremos registrar nosso profundo reconhecimento pela colaboração de pessoas e entidades, dentre as quais destacamos:

- Professor Audemaro Taranto Goulart, a quem renovamos nossa admiração e grande estima;
- Coordenação e Professores e Secretárias da Área de Pós-Graduação em Literaturas Portuguesa e Brasileira da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais;
- Professores examinadores: Alexandre Veloso de Abreu, João Nogueira Pereira, Paulo Sérgio Malheiros dos Santos e Marcelo Peloggio;
- CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior, que financiou a Bolsa PDSE em parceria com a Universidade de Lisboa / Portugal;
- Professor Paulo Borges, Co-orientador dos estudos realizados na Universidade de Lisboa, a quem renovamos nossa admiração e grande estima.

Queremos ainda externar nosso carinhoso agradecimento:

- Meu companheiro e amigo, Fernando José Oliveira Bezerra; meus filhos, Gabriel Passos e Antônio Vitor Passos, grandes incentivadores dos nossos propósitos.
- Meus pais, Deliamar José de Oliveira (*In memoriam*) e Nelma Aparecida Passos de Oliveira; meus irmãos, Luiz Henrique Passos, Antônio Welerson Passos e Cláudio Passos, pela calorosa proteção;

- Meu irmão Vicente Soares pela fraterna amizade e pelo empréstimo de parte do acervo bibliográfico pesquisado, disponibilizado por sua biblioteca pessoal;
- Família Bezerra, pelo caloroso apoio; em especial, à Verena Kael pela disponibilização de parte da bibliografia pesquisada;

- Ana Maria Soares, Maria Abadia Soares, Jeane Petrillo, Cândida Passos, Magda Pina, Vera Lúcia, Diego Petrillo, Milena, Maria Cristina, Marina Passos, Monique Petrillo, Thiago, pela fraterna amizade;

- Assunção Sousa, pela fraterna amizade e companheirismo durante a realização do nosso curso em Belo Horizonte e durante nossa estadia em Lisboa / Portugal.



***Não são as semelhanças,
mas as diferenças que se assemelham.***
(LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 83).

Advertência:

→ **Utilizamos as seguintes abreviaturas às referências aos livros de Fernando Pessoa:**

1. *Obra em Prosa*: OP;
2. *Obra Poética de Fernando Pessoa*: OPFP;
3. *Poemas de Alberto Caeiro*: PAC.

→ **Utilizamos a seguinte abreviatura à referência ao livro de Friedrich Schiller:**

1. *Educação Estética do Homem, numa série de cartas*: EEH.
2. *Cartas sobre Cultura Estética e Liberdade*: CCEL.

RESUMO

Esta tese investiga a obra poética *O Guardador de Rebanhos* (2006a), de Alberto Caeiro luz de *A Educação Estética do Homem, numa série de Cartas*, de Friedrich Schiller. Leva em consideração a importante e histórica relação dialógica que há entre Literatura e Filosofia. Adota como recorte temático os elementos “Sensibilidade e Razão”, elegendo-os como aspectos norteadores à grande questão que orienta a pesquisa: qual o caminho para o (re)nascimento do Homem Estético? Utiliza também para a análise os escritos em prosa deixados por Fernando Pessoa no que diz respeito à composição do Sensacionismo – movimento primordial que justifica o recorte temático. Por amparo metodológico de abordagem, serve-se dos métodos descritivo, analítico e interpretativo, aliados ao estilístico e ao comparativista.

Palavras-chave: Literatura. Filosofia. Estética. Sensibilidade. Razão.

ABSTRACT

This paper looks into the poetic work, *The Keeper of Herds*, (*O Guardador de Rebanhos*), by Alberto Caeiro, according to the work *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters* (*A Educação Estética do Homem, numa série de Cartas*), by Friedrich Schiller. It takes into account the important and historical dialogical relationship between literature and philosophy. It focus on “Reason and Sensibility”, choosing these elements as guiding points to the big question that conducts the research: what is the way to the (re) birth of the Aesthetic Man? It also takes into account the written prose left by Fernando Pessoa regarding the composition of the *Sensationism* - the primordial movement that justifies the main focus. For methodological support of approach it uses descriptive, analytical and interpretative methods, combined with the stylistic and comparative methods.

Keywords: Literature. Philosophy. Aesthetics. Sensitivity. Reason.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
2 TÓPICOS PARA UMA HERMENÊUTICA – LITERATURA E FILOSOFIA	17
2.1 Ratio e Sensibilitas: caminhos à educação estética do homem	19
3 FERNANDO PESSOA E FRIEDRICH SCHILLER: OS POETAS-PENSADORES	27
3.1 Fernando Pessoa: o poeta-pensador	27
3.2 Friedrich Schiller: o poeta-pensador	36
4 ALBERTO CAEIRO E FRIEDRICH SCHILLER: FILHOS DO <i>HELENISMO</i>.....	47
5 O <i>GUARDADOR DE REBANHOS</i> – A LÍRICA MODERNA DE CAEIRO À LUZ DA EDUCAÇÃO ESTÉTICA DE SCHILLER	57
5.1 “E a Natureza é bela e antiga”	63
5.2 “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...”	76
5.3 “As coisas não têm significação:têm existência”	84
5.4 “Aos meus versos que partem para a humanidade”	99
6 A <i>MIM ENSINOU-ME TUDO</i>: O (RE)NASCIMENTO DO HOMEM ESTÉTICO... 	105
7 O HOMEM ESTÉTICO – DESDOBRAMENTOS PRESENTES.....	114
CONCLUSÃO	13633
REFERÊNCIAS.....	136

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Fernando Pessoa e Friedrich Schiller foram essencialmente poetas, no entanto, também excursionaram pela Filosofia, pela Crítica Literária, pelos estudos históricos, sociológicos e estéticos.

Pessoa viveu o auge da sua produção literária e intelectual em Lisboa, nos anos de 1912 a 1935, ano de sua morte. Em 1934, foi-lhe atribuído o prêmio, de segunda categoria, pela publicação daquela que era, então, sua única obra, *Mensagem*, do Secretariado de Propaganda Nacional, intitulado “Antero de Quental”.

Fernando Pessoa é o tipo de escritor que possui o mérito dos grandes gênios. Sua biografia, sua arte e sua obra são cativantes.

Sua presença sobrevive com força por toda a Baixa da cidade de Lisboa. O baú repleto de papéis soltos, sua vida secreta, dedicada única e exclusivamente à poesia, sua estranha e reservada identidade confidenciada nas inúmeras cartas e seu temperamento *gauche*, tudo isso o transformou numa personagem vestida de preto, sentada à mesa de um café, junto aos poucos companheiros e absorto sempre entre papéis.

Do homem ao poeta, o jogo escolhido é o da disposição sistemática pelos contrários, da imaginação pensada sensivelmente. A inteligência dialética faz desse poeta um tipo humano singular: frágil, realista, sonhador, lúcido, vulnerável e, por fim, incógnito.

O seu caso heteronímico é um caso de pura ascese, desdobra a vida num “drama em gente” e desvela a alma humana tomando, a princípio, como objeto, sua pátria, seus reis, seus heróis, seus símbolos, sua raça, mas que, posteriormente, todos eles adentram o ilimitado, fazendo-nos experimentar os frutos humanos da dor e da alegria, da solidão e da companhia, da matéria e do espírito, da razão e da sensação. Nisso e por isso, interpretar sua obra exige uma vivência carnal com a literatura ou como bem definiu Barthes – exige uma “vontade de fruição”:

O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas. [...] Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2013, p. 20).

Eis o que o corpus *O Guardador de Rebanhos* (2006a), do heterônimo Alberto Caeiro, potencializa em nós leitores: uma grande e nova proposta de relação com a linguagem e com as coisas ao redor. O mestre Alberto Caeiro coloca-nos em “estado de perda” e desconforto porque, uma vez adormecidos no leito histórico, cultural e psicológico, insistimos em nos mantermos enrolados no aconchegante lençol dos valores, dos gostos e das lembranças racionais. Mas Caeiro sacode o lençol e força o ajuste de retomar nossa existência perdida em sensibilidade, obrigando-nos a desconstruir alicerces sedimentados por uma razão especulativa, reduzida e distante da vida.

Friedrich Schiller nasceu em 1759 na Alemanha, foi poeta assim como Fernando Pessoa. Viveu o agitado século XVIII que marcou politicamente a Europa. A Revolução Francesa trouxe aos espíritos da época o desejo de liberdade política. Com Schiller não foi diferente, idealizou o caráter libertador tomando a arte como suporte para a estabilidade da sociedade.

O corpus *A Educação Estética do Homem, numa série de cartas* (1990) é resultado das inúmeras cartas (reflexões) que Schiller manteve com o príncipe Augustenburg. Os ideais iluministas impuseram ao espírito humano a razão como condição à unidade moral, abdicando em segundo plano a sensibilidade. Diante dessa realidade, Schiller se empenha em trilhar um caminho capaz de superar a divisão entre razão e sensibilidade. O “homem humano”, o “homem pleno” é movido por impulsos: impulso sensível, impulso formal e impulso lúdico. Pelo impulso sensível, a natureza humana é percebida por suas impressões sensíveis; pelo impulso formal, a natureza humana é percebida por suas impressões racionais; pelo impulso lúdico, essas duas impressões são equilibradas, surgindo disso o “homem estético” em que a força da imaginação e do entendimento, do espírito e da matéria é potencializada.

Nosso trabalho marca um encontro entre Fernando Pessoa/Alberto Caeiro e Friedrich Schiller. Pelo discurso poético, Caeiro consagra a realidade para além da palavra, acorda-nos para os seus significados relativos por causa da sua natureza irreduzível, revelando-nos o nascimento de uma linguagem que mesmo fundada num conjunto de objetos, de coisas e de circunstâncias alimentadas pela sociedade, outorga a ela novo sentido; pelo discurso filosófico, Schiller se torna o educador que credita ao homem a responsabilidade de aliar sensibilidade e razão e de honrar sua

natureza livre, tornando-se criador de cultura (*paideia*), superando a oposição entre espírito especulativo e espírito sensitivo.

Para tal, utilizamo-nos dos corpora O *Guardador de Rebanhos* (2006a), de Alberto Caeiro – o heterônimo-Mestre de Fernando Pessoa, e *A Educação Estética do Homem, numa série de cartas* (1990), de Friedrich Schiller. No estudo sobre a literatura produzida por Fernando Pessoa, utilizamo-nos mais precisamente das seguintes obras: *Fernando Pessoa, Obra em Prosa*, com Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli (1976) e *Obra Poética de Fernando Pessoa: Poemas de Alberto Caeiro* (2006b) / *Obra Poética III: Odes de Ricardo Reis* (1995a) / *Obra Poética IV: Poemas de Álvaro de Campos*, com Organização, Introdução e Notas de Antônio Quadros (2005b). Com referência ao estudo sobre Friedrich Schiller utilizamo-nos de: *Schiller e a Cultura Estética*, de Ricardo Barbosa (2004), *Cultura Estética e Liberdade*, com tradução e organização também de Ricardo Barbosa (2014). Por amparo metodológico de abordagem, servimo-nos dos métodos descritivo, analítico e interpretativo, aliados ao estilístico e ao comparativista.

A pesquisa compõe-se de sete capítulos, sendo Capítulo 1 - Considerações iniciais. O conjunto de idéias apresentadas orbita em torno dos elementos “sensibilidade” e “razão”, eleitos pela pesquisa como norteadores da grande questão – qual o caminho para o (re)nascimento do Homem estético? No entanto, a pesquisa não se deteve na definição histórica do conceito de “Estética” nem fundamentalmente nas categorias que a compõem como o Trágico, o Sublime, o Gracioso, o Humorístico etc. A princípio, considerou-se o termo “Estética” como a ciência do Belo, para só posteriormente adaptá-la ao projeto de educação dado por Schiller e ao projeto poético dado por Caeiro.

No Capítulo dois traçamos uma possível hermenêutica capaz de trazer à cena a relação dialógica entre Literatura e Filosofia. Nascidas da mesma fonte, pensamento reflexivo, as duas áreas de conhecimento potencializam a formação de discursos. Por um lado, a Literatura viabiliza a criação verbal atrelada à fantasia e ao imaginário; por outro lado, a Filosofia pertence ao entendimento racional da realidade. A despeito de todas as querelas históricas que tentaram sistematizá-las, desvinculando sua relação e hierarquizando-as, Poesia (Literatura) e Filosofia são criações verbais que nos incitam a reflexão.

Inicialmente, os elementos norteadores, no subcapítulo “*Ratio e Sensibilitas: caminhos à educação estética do homem*”, foram apresentados tendo como

fundamentação os estudos de Aristóteles, em *Metafísica – Livro I e II* (1984), de Hannah Arendt, em *A vida do espírito* (2000), de Alexander Baumgarten, em *Estética* (1993) e da original perspectiva dos estudos sobre sensibilidade e razão realizada pelo filósofo espanhol Xavier Zubiri (1898-1983), nos apresentada pelo artigo “Sensibilidade e Razão”, do Prof. João Nogueira Pereira (2010), a fim de apresentar os elementos norteadores

No Capítulo três – intitulado “Fernando Pessoa e Friedrich Schiller: os poetas-pensadores”, preocupamo-nos em situar historicamente os autores, delineando a estreita relação que ambos – poetas – mantiveram com a Filosofia.

No subcapítulo “Fernando Pessoa: o poeta-pensador”, Fernando Pessoa é apresentado como um poeta que traz pela heteronímia sua originalíssima poesia, mas também como um grande pensador, estudioso e leitor de Filosofia, de Arte, de História, de Estética, de Psiquiatria etc.; criador da Revista Orpheu, do Movimento Sensacionista e de uma “metafísica” própria. Nesse subcapítulo, apresentamos os princípios fundamentais do Sensacionismo que alicerçam a poética heteronímica de Caeiro, Campos e Reis. Além disso, mostramos a trajetória literária do poeta e sua ativa participação no que diz respeito à literatura produzida em Portugal, entre os anos de 1912 a 1935.

O mesmo se dá com Schiller, no subcapítulo “Friedrich Schiller: o poeta-pensador”. De forma sucinta, apresentamos o poeta e dramaturgo alemão, sua produção poética e teatral bem como seu projeto teórico-filosófico de educação estética. Para tal, utilizamo-nos da obra em questão – *A Educação estética do homem, numa série de cartas* -, algumas considerações de estudo da tese *Entre a razão e a sensibilidade: a estética pós-kantiana e o problema da cisão entre o sensível e o supra-sensível*, de Vladimir Menezes Vieira (2009) e os estudos de Ricardo Barbosa. Nesse subcapítulo, mostramos como Schiller constrói seus conceitos a respeito da sensibilidade e da razão, do belo e da arte, da dignidade e da graça, da liberdade, do homem sensível e do homem ético.

No capítulo quatro – “Alberto Caeiro e Friedrich Schiller: filhos do *helenismo*” – apresentamos os autores atentando para o peculiar aspecto que os une: ambos conferem valor à antiguidade grega.

Fernando Pessoa relata o aparecimento de Alberto Caeiro já como “o Mestre”; possuindo uma gênese panteísta e neopagã. Os discípulos Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Antônio Mora reconhecem no mestre a reconstrução integral da essência

grega, em que a calma lúcida está somada à organicidade ética e à unidade artística. Buscamos nos estudos deixados por Pessoa – *Obras em prosa* (1976) - as premissas teóricas que alicerçam o estreito vínculo da obra de Caeiro à cultura helênica.

Schiller em sua especificidade discursiva também vai buscar a universalidade grega inspirada, principalmente, nos estudos realizados por seu contemporâneo – Johann Joachin Winckelmann (1717-1768). O espírito grego deu a Schiller o suporte para a compreensão das forças espirituais: “Naqueles dias do belo despertar das forças espirituais, os sentidos e o espírito não tinham ainda domínios rigorosamente separados [...]” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 40).

No capítulo cinco – “*O Guardador de Rebanhos* – a lírica moderna de Caeiro à luz da Educação Estética de Schiller”, debruçamo-nos sobre a obra, metodologicamente, amparados pelas abordagens já mencionadas. Tentamos perseguir os rastros dessa poética tão original. Primeiro configurando-a como uma lírica moderna, a partir disso, poema a poema, buscamos compreender como sua estrutura liga-se aos instrumentos temáticos: sensibilidade e razão.

A poética caeiriana manifesta na sensação do mundo, evadida das palavras especializadas, impõe-se como autoconhecimento. Em nossa leitura, consideramos que a construção de *O Guardador de Rebanhos* (2006a) apóia-se em quatro elementos norteadores, sendo eles: a Natureza, as sensações, a existência e o fazer poético, os quais são analisados também em subcapítulos.

O fundamental convite de Caeiro é o de restituir o homem sensível, o mesmo preconizado por Schiller, no que se refere ao impulso sensível; para tal, Caeiro toma tais elementos como necessários à apreensão do que é belo; nisso, sua “poesiosofia” é a de ensinar a “ver” as coisas na sua integridade. Ao longo dos poemas, o que se apresenta como uma veemente rejeição ao pensamento, na verdade, é estratégia poética para apresentar uma “metafísica” própria, que se despe da carga racionalista apresentando uma nova relação com a linguagem, antes abafada pela significação convencional. O que também, ao seu modo, preconiza Schiller ao tratar do impulso formal.

No capítulo seis, intitulado “*A mim ensinou-me tudo: o (re)nascimento do homem estético*” estabelecemos uma leitura do poema VIII. Nele o poeta privilegia a figura de Jesus Cristo não como figura mística, mas renascida como Menino-Deus. Tendo esse aspecto como condição, lemos a infância apresentada como a infinita

possibilidade de renascimento do homem estético, capaz de potencializar o ser humano como sujeito criador, que age com equilíbrio sobre as potencialidades sensíveis e racionais. A Eterna Criança vem restituir o divino e o humano tomando como lição não a dogmática religião, mas a simplicidade quotidiana da vida, com nítida característica neopagã.

No capítulo sete, intitulado “O Homem Estético – desdobramentos presentes”- tentamos confirmar a importância do equilíbrio entre sensibilidade e razão, potencialidades fundamentais para o (re)nascimento de uma humanidade que vislumbre sentir e pensar a realidade presente e futura a partir de uma experiência revigorada tanto emocional, cultural como socialmente, pois, uma vez atingido isso, esse homem estético, de mãos dadas com a arte, estará pronto para fundar uma proposta existencial singular, em que a convivência humana seja autêntica; que a Natureza, por exemplo, não seja mais despojada/subjugada de sua importância e significado, bem como o conceito de ambientalismo seja teórico e praticamente redimensionado, e que a liberdade não represente uma bandeira política, presa pelos grilhões dos sistemas segregadores, ao contrário, possa conduzir o homem à sua condição universal.

No capítulo oito – “Conclusão” - solidificamos nosso compromisso de trazer como contribuição acadêmica uma leitura sobre o objeto *O Guardador de Rebanhos* (2006a), considerando-o como um projeto poético de Fernando Pessoa, firmado pelos preceitos da estética sensacionista, cujos elementos norteadores – sensibilidade e razão – puderam também ser lidos, dentro da obra poética, alegoricamente pela proposta da educação estética schilleriana.

2 TÓPICOS PARA UMA HERMENÊUTICA – LITERATURA E FILOSOFIA

A ciência procura compreender uma coisa por meio das outras. [...] A arte procura reproduzir sem interpretar. (PESSOA, 1988, p. 42).

A palavra hermenêutica vem do verbo grego *hermeneuein* e do substantivo *hermeneia*, geralmente traduzidos por *interpretar* ou interpretação, e remete-nos ao deus mensageiro Hermes, daí a derivação das palavras.

O ciclo hermenêutico é análogo ao da própria vida, pois as relações entre o todo e as partes e a natureza intersubjetiva da obra do espírito é-nos apresentada como objeto, cabendo a nós, leitores, a sistematização das análises, as quais passam por nossas intenções, encaminhando-se para os aspectos contextuais, habitados no espaço da realidade e que têm o poder de sobrepor-se ao momento histórico porque exerce um fascínio permanente.

A filosofia e a literatura, independentes das eras históricas, colocam problemas humanos fundamentais, incitando-nos à reflexão. Ambas são indissociáveis da linguagem e da sua dimensão expressiva. Mas, diretamente, é possível uma delimitação entre literatura e filosofia? A prática discursiva filosófica não é a prática discursiva literária, no entanto, uma aponta para a outra. Não podemos em absoluto considerar uma resposta pronta no que diz respeito à relação entre os dois discursos uma vez que encarnam perspectivas abertas.

A relação entre essas duas áreas de conhecimento é antiga. Platão foi o primeiro pensador a tratar o literário com reserva. Na sua obra *A República* (1997), insiste em excluir a poesia por considerá-la de influência infame; por ser uma atividade mimética, ocupa-se de construir cópias enganosas e ilusórias, desviando o homem da verdade, daí ser inferior à Filosofia. Posteriormente, com Aristóteles, o gesto é de valorização e aproximação:

[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer [...]. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. (ARISTÓTELES, 1990, p. 28).

O poeta trabalha essencialmente com a linguagem metaforizada, daí a infinita possibilidade de enunciar “verdades gerais”. A concepção do “gênio criador” literário, primado pelos românticos, por exemplo, foi rompida desde o século XIX e, principalmente, no século XX. Nesse especial momento, a busca foi pela palavra

exata, no entanto, não se abandonaria completamente a concepção que se deve fazer rumo ao interior do sujeito, em regra, aos mecanismos psíquicos. O campo da psicologia tem contribuído significativamente para o esclarecimento, por exemplo, de conceitos como “estado de devaneio” e “estado criativo”. Esclarece-nos o Prof. Audemaro Taranto Goulart, em seu artigo, “Poética e Gênese Literária”:

Há nomes ilustres, no terreno da psicologia, que se preocuparam com o estudo das formas inarticuladas, procurando demonstrar sua importância e, principalmente, sua influência na criação artística. Citem-se, por exemplo, os nomes de William James, L. Varendonck e Anton Ehrenzweig, que insistem em mostrar como determinados estados de supressão de ideias conscientes, como o devaneio – um estado de imperturbável serenidade -, têm uma inequívoca semelhança com os estados criativos. [...] Segundo os autores, no estado criativo, a exemplo do que ocorre no devaneio, as funções da mente profunda são estimuladas. Existe uma diferença entre eles, no sentido de que o devaneio é inerte, contornado pela tranquilidade, sem a perturbação de um movimento que quer dar forma às sensações que estão em curso, enquanto o estado criativo passa por um processo turbulento em que se faz presente uma tensão que procura enfiar numa forma mais articulada a visão criativa inarticulada, tornando-a, pois, uma ideia formatada e concluída. (GOULART, 1998, p. 38).

Ao lado da busca pela gênese artística, coloca-se a participação do leitor/espectador, como sendo aquele capaz de atestar o criativo. A dimensão estética não se faz sozinha, o leitor atento mergulha no que Barthes vai chamar de “mitologia pessoal e secreta do autor” (BARTHES, 1978, p. 124), reconhecendo nisso o tom, o *ethos* do texto e que, nesse momento, transforma-se em “escritura”: “Colocada no âmago da problemática literária, que só começa com ela, a escritura portanto é, essencialmente, a moral da forma, a escolha da área social no seio do qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem.” (BARTHES, 1978, p. 125). Lugar de convergência entre a inspiração e a efetiva criação, infundidas pela forma simbólica. Sintetiza Santiago Kovadloff, em *O silêncio primordial*:

Ponto de encontro entre o arrebatamento que liberta e a compreensão que organiza: a metáfora. E se no instante da inspiração o silêncio primordial se deixa ouvir, nas horas de trabalho se manifesta o destino experimentado, em termos de interpretação criadora, por este pronunciamento em si mesmo inconcebível. [...] Bastará um único vocábulo – inspiração – para expressar essa prodigiosa transgressão espiritual que, pelo menos de forma transitória, fica um término aos vínculos rotineiros que estabelecemos com os seres e as coisas? Talvez essa transgressão seja possível em virtude do mesmo poder que impulsiona o homem a recair, periodicamente, no costume, no hábito. E é que o homem tampouco se afasta do habitual para sempre, já que isso equivaleria à conquista de um ideal filosófico irrealizável: o de viver sem suposições. (KOVADLOFF, 2003, p. 32).

A trajetória da palavra bifurca-se entre o domínio do literal e a presença do incognoscível. Na literatura, a trama poética impera entre a experiência do real e a experiência do extraordinário. É a linguagem arrastando o silêncio encoberto da lógica e do costume, rumo à revelação epifânica. No entanto, essa revelação só ocorre na entrega silenciosa e – seja do autor, seja do leitor – total ao poema que é fruto da palavra plena, conclui Santiago Kovadloff:

Cabe, por isso, reconhecer que o âmbito da poesia é um dos âmbitos onde o homem alcança a palavra que melhor lhe corresponde como ser transitivo. A seu modo, o poema plasma a trilha do homem errante, perambulando sem pausa a favor e à mercê do real. Justamente, se o trânsito de um silêncio a outro sobrevém, é porque o homem não parece capaz de situar sua idiossincrasia em nenhum extremo. “Tudo leva a crer” – acredita André Breton – “que existe um momento do espírito no qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de notar-se contraditoriamente”. Este é o momento em que o espírito alcança sua melhor complexidade. (KOVADLOFF, 2003, p. 37).

Literatura e filosofia ancoradas pela linguagem e como instrumentos dessa complexidade não nascem do vazio, ao contrário, compartilham discursos vivos que confirmam a humanidade do homem, sempre mergulhada em potencialidades, sejam elas sentidas ou racionalizadas, ou melhor, simultaneamente sentidas e racionalizadas.

2.1 Ratio e Sensibilitas: caminhos à educação estética do Homem

[...] ora a emoção não está ligada à razão, mas a imaginação aproxima-se, sendo de perto uma combinação de emoção e razão, tendo o caráter não rígido da emoção (a mildness), e a frieza da razão. (PESSOA, 1988, p. 65).

Razão e sensibilidade dizem respeito à condição humana. Filósofos, artistas, religiosos debruçar-se-ão eternamente sobre esses temas. Na linguagem poética quanto na linguagem filosófica, movimento delas é livre porque busca quebrar o cotidiano para compreendê-lo, busca ampliar as noções sobre o real perseguindo verdades.

Seria exaustivo trilhar as inúmeras reflexões acerca delas ao longo do processo histórico; nesse sentido, restringimo-nos em considerar quatro momentos: o primeiro, na antiguidade, trazendo para a pesquisa algumas considerações de Aristóteles, em sua obra *Metafísica*; o segundo, no século XVIII, de Kant e algumas sintéticas considerações encontradas na obra *O pensamento vivo de Kant* (1961);

em terceiro, já na modernidade, também com algumas considerações de Hannah Arendt, em *A vida do Espírito* (2000); além desses, trazemos Alexander G. Baumgarten, em *Estética* (1993), com alguma consideração sobre sensibilidade, por fim, também na modernidade, algumas conclusões realizadas pelo filósofo espanhol Xavier Zubiri, apresentadas pelo artigo intitulado “Sensibilidade e Razão”, de João Nogueira Pereira (2010).

Sabemos da grande relevância filosófica de todos os pensadores escolhidos, no entanto, é imprescindível deixar claro que nos servimos somente de uma pequena parte do arcabouço teórico de cada um, uma vez que a pesquisa tem como objetivo primordial estabelecer um possível diálogo entre o pensamento\poética de Fernando Pessoa\Alberto Caeiro e o de Friedrich Schiller no que diz respeito aos elementos delimitados.

Aristóteles, em *Metafísica*, no Livro I, já no início declarou:

Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até de sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, assim dizer, a vista ao demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre. (ARISTÓTELES, 1984, p. 11)

Aristóteles fundou com essa afirmativa o pensamento ocidental – “ver equivale a conhecer”. Portanto, o desejo de conhecer nos é natural. O conhecimento para o filósofo possui graus – a sensação é um deles. A memória é outro, sendo nossa capacidade de aprender resultado dela; depois temos a experiência, mas que sozinha não chega a conhecer a causa das coisas, pois sabe o “que”, mas não o “por que”. Segundo o pensador: “a ciência e a arte vêm aos homens por intermédio da experiência [...], [...] a experiência é conhecimento dos singulares, e a arte dos universais.” (ARISTÓTELES, 1984, p. 11). Explicita melhor a passagem:

Por isso nós pensamos que os mestres-de-obra, em todas as coisas, são mais apreciáveis que os operários, pois conhecem as causas do que se fez, enquanto estes, à semelhança de certos seres inanimados, agem, mas sem saberem o que fazem, tal como o fogo (quando) queima. [...] Não são, portanto, mais sábios os [mestres] por terem aptidão prática, mas pelo fato de possuírem a teoria e conhecerem as causas. Em geral, a possibilidade de ensinar é indício de saber; por isso nós consideramos mais ciência a arte do que a experiência, porque [os homens de arte] podem ensinar e os outros não. (ARISTÓTELES, 1984, p. 12).

A sabedoria não busca a utilidade, não se subordina a ela. O longo trajeto “revolucionário” da vida abortou a humanidade da condição positiva com o ócio, ócio no sentido de: “Estar aliviado de trabalho manual e de cuidados materiais e, portanto, usufruir condições que permitam o exercício da atividade intelectual, ou teórica, sem a preocupação de obter o que é essencial à vida de cada dia.” (ARISTÓTELES, 1984, p.12).

A modernidade, o que sobreveio a ela, a pós-modernidade e o que acontece na contemporaneidade conduziram irremediavelmente a humanidade às condições da vida prática, negligenciando outras potencialidades humanas, erguendo ao patamar de importância as percepções racionais em detrimento das sensíveis. Aspecto que Aristóteles refutou: “Enfim, os sensíveis como os poderíamos conhecer sem termos deles a sensação.” (ARISTÓTELES, 1984, p. 35). Conclui a nota explicativa: “Equivale a dizer que não podem conhecer-se as coisas sensíveis somente pela inteligência; se assim fosse, a percepção sensível seria inútil.” (ARISTÓTELES, 1984, p. 35). Perseguir a verdade humana é natural. Independente das eras, ainda se busca delinear a natureza do nosso processo de sentir e pensar.

Já Kant no século XVIII também buscou explicar a natureza do saber e concluiu: “Descobri que muitos dos princípios que consideramos objetivos são, na realidade, subjetivos, isto é, só abrangem condições sob as quais concebemos ou compreendemos o objeto.” (KANT, 1961, p. 20). Essa conclusão encontrada em *O pensamento vivo de Kant* (1961) iniciou o que se chamou de “juízo da razão”. Kant criou a sua *filosofia transcendental*, termo que não só se liga aos objetos como à nossa maneira de conhecê-los. Assim explicou:

O nosso idealismo transcendental, pelo contrário, concede a realidade possível dos objetos da intuição externa, tais como são percebidos no espaço e do mesmo modo todas as modificações no tempo, tais como são representadas pelo sentido interno. [...]

Os objetos da experiência, portanto, *não se dão nunca por si mesmos*, mas só pela nossa experiência e não tem existência fora dela. [...]

Nada, em realidade, nos é dado, além da percepção e do progresso empírico desse ponto de partida a outras percepções possíveis. Porque, em si mesmos os fenômenos, como simples representações, só são reais na percepção, que por sua vez não é mais que a realidade de uma representação empírica, isto é, aparência fenomenal. Chamar um fenômeno de coisa real, antes de percebê-lo, significa que no progresso da experiência devemos travar conhecimento com ele, ou então não significa coisa alguma. Porque, sem dúvida, seria possível dizer de uma coisa em si que ela existe em si mesma, sem referência aos nossos sentidos e possível experiência. Mas aqui nos referimos, todavia, a um simples fenômeno no espaço e no tempo, mas fenômeno de nossa sensibilidade, nada mais. Daí o que existe neles não ser coisa alguma em si mesma, mas consistir de

puras representações que, a não ser que nos sejam dadas (na percepção), não existem em parte alguma. (KANT, 1961, p. 96).

Eis então a síntese kantiana: tudo é a representação de uma experiência subjetiva, em que tempo e espaço são meras formas de nossa sensibilidade e que ele também chama de *intuições*. As *intuições* da sensibilidade se ajustam aos conceitos do pensamento; para Kant, o conhecimento está condicionado pelas formas de sentir e de pensar; quer essas formas sejam as da sensibilidade, quer sejam as do entendimento. Assim, o conhecimento é produto da elaboração do nosso próprio espírito, dos dados da experiência sensível: as *intuições*.

Hannah Arendt, em *A vida do espírito*, precisamente na primeira parte da obra, assim como Kant, debruçou-se sobre a complexa faculdade humana de sentir e de pensar. A filósofa parte da curiosa sentença que Cícero atribuiu a Catão:

Este costumava dizer que “nunca um homem está mais ativo do que quando nada faz, nunca está menos só do que quando a sós consigo mesmo”. Supondo que Catão esteja certo, as questões que se apresentam são óbvias: o que estamos “fazendo” quando nada fazemos a não ser pensar? Onde estamos quando, sempre rodeados por outros homens, não estamos com ninguém, mas apenas em nossa própria companhia? (ARENDR, 2000, p. 8).

A atividade do pensamento - “as aparências do ego pensante” (ARENDR, 2000, p. 39) está inevitavelmente presa ao eu-existo:

Embora tudo o que apareça seja percebido na modalidade do parece-me, e, assim, seja passível de erro e ilusão, a aparência como tal traz consigo uma indicação prévia da realidade. Todas as experiências sensoriais são normalmente acompanhadas, ainda que de forma silenciosa, pela sensação adicional de realidade, e isto a despeito do fato de que nenhum de nossos sentidos tomados de modo isolado, e nenhum objeto sensível, retirado de seu contexto possa produzir aquela sensação. (Portanto, a arte que transforma objetos sensíveis em coisas-pensamento retira-os, antes de mais nada, de seu contexto com o propósito de des-realizá-los e, assim, prepará-los para sua nova e diferente função). (ARENDR, 2000, p. 39).

Assim, segundo Arendt, a “sensação” de realidade é dotada pelos sentidos (distintos uns dos outros), pelo contexto estabelecido por cada objeto e sua singularidade de significado. O pensamento penetra o mundo das aparências porque nossa sede de conhecimento, dada por nosso aparelho sensorial, deriva da nossa curiosidade frente ao mundo.

Imerso na aparência – por fato da vida cotidiana – o homem se pergunta: “como pode alguma coisa ou alguém, inclusive eu mesmo, simplesmente aparecer e

o que faz com que apareça desta e não de outra forma?” (ARENDDT, 2000, p. 21). As aparências nunca revelam o que se encontra atrás delas, nem tampouco o que as ocultam: “nenhuma coisa, nenhum lado de uma coisa mostra-se sem que ativamente oculte as demais.” (ARENDDT, 2000, p. 21), ou seja, as coisas em suas formas exteriores, ou como aparecem, não implicam simplesmente na predominância da receptividade dos nossos sentidos.

Hannah Arendt – pautada pelas descobertas do zoólogo e biólogo suíço Adolf Portmann – concluiu que os padrões comuns de julgamento, firmados até então, são ilusões, pois não é possível afirmar convictamente que nossa “vida interior” seja mais relevante do que a que aparece exteriormente. Presos à vida psíquica e espiritual, o discurso que utilizamos “nunca é a própria experiência, mas o que ‘pensamos’ dela quando sobre ela refletimos.” (ARENDDT, 2000, p. 26). Nesse sentido, pensamentos, ideias, sentimentos e emoções encontram dificuldades no mundo das aparências, pois qualquer manifestação vem sempre como uma decisão particular sobre o que deve aparecer. E o que vemos do mundo depende das nossas perspectivas particulares que mudam segundo posição, auxílio de instrumentos e implementos e, mais precisamente, segundo nossa imaginação. Assim, a realidade é sempre uma “semblância”:

A semblância [*dokos*, de *dokeimoi*], disse Xenófanes, está “inscrita em todas as coisas”, de tal modo que “não há nem haverá nenhum homem que conheça claramente os deuses e tudo sobre o que falo; pois mesmo que alguém tentasse dizer o que aparece em sua realidade total, ele próprio não conseguiria.” (ARENDDT, 2000, p. 31).

No entanto, há a distinção entre aparências autênticas e aparências inautênticas, semblâncias autênticas e inautênticas. Aparências autênticas como o movimento do Sol não cederão a qualquer informação, pois essa é a aparência inevitável para qualquer pessoa. A experiência da atividade do pensamento conduz à nossa própria noção de espiritualidade; em termos psicológicos, sua principal característica é a rapidez, veloz porque é imaterial. As coisas/objetos implicam um sujeito intencional, nesse sentido, as aparências são emissões para receptores; o fato é que as aparências sempre exigem espectadores, daí implicam reconhecimento.

O conhecimento sempre busca a verdade, mas ela nos aparece na medida em que somos forçados pela natureza sensitiva. Alexander G Baumgarten, na obra

Estética – A lógica da arte e do poema – no capítulo I – “Psicologia empírica” – concluiu que a sensibilidade integra nossa faculdade de sentir, seja como “estado de alma”, sentido interno, como “estado de corpo”, sentido externo. Pelo estado externo, as faculdades do olfato, da visão, do tato, da audição e do paladar são capazes de coordenar as nossas sensações de forma clara ou obscura, a partir sempre de um lugar, que Baumgarten chamou de “ponto sensível”:

[§538] Quanto mais objetos da sensação são insignificantes e estão afastados do ponto sensível, tanto mais sua sensação é obscura e fraca; quanto mais este ponto sensível é forte e claro, tanto mais os objetos da sensação são importantes e estão próximos do ponto sensível. (BAUMGARTEN, 1993, p. 66)

Os sentidos abrem caminho para a percepção das identidades e diferenças das coisas desenvolvendo assim o discernimento que tanto pode ser sensível quanto intelectual. No entanto, são as forças da nossa alma - talentos e aptidões – que nos permitirão exercitar as faculdades para representar o mundo e que, segundo Baumgarten, podem ser aprendidas pela “ciência do conhecimento sensitivo” – a “Estética”. Baumgarten disse que não existe perfeição sem ordem. O esteta bem sucedido possui a disposição natural da alma para pensar de modo belo e pensar belamente exige talento refinado – os sentidos externos percebem as mudanças e os efeitos das outras faculdades com o sentido interno e com profunda consciência.

Os estudos sobre “Sensibilidade e Razão” atravessam a história do pensamento. O pensador espanhol Xavier Zubiri (1898-1983) trouxe à temática uma original perspectiva. Quem nos apresenta essa visão é João Nogueira Pereira, com seu ensaio *Sensibilidade e razão*. Vejamos:

Os sentidos têm uma importância muito mais profunda do que de uma simples sensação. No livro *Sobre La esencia*, é possível detectar uma concepção da unicidade da ação dos sentidos e da inteligência. “A sensibilidade é, com certeza, somente ‘sensibilidade-de’ o racional, e este, por sua vez, é, somente ‘racionalidade-de’ a sensibilidade” (ZUBIRI, 1985b, p. 292). Os sentidos e a inteligência formam a inteligência sentente. (PEREIRA, 2010, p. 131).

O estudo considera que a “inteligência sentente” é a índole unitária entre o sentir e o “inteligir” – esse se traduz por “entender” - ou seja - “Inteligir é ter a realidade da coisa apreendida diante da nossa inteligência.” (PEREIRA, 2010, p. 134). Tal concepção é aplicável somente ao homem, porque somente ele apreende

a realidade como algo “real conhecido”, ou seja, “é estar presente na impressão da realidade” (PEREIRA, 2010, p. 134). As duas potências humanas – sentir e inteligir – constituem “uma única faculdade de conhecimento.” (PEREIRA, 2010, p. 137). Tal concepção vai contra a corrente clássica e dualista de se considerar que o ato de sentir e o ato de inteligir sejam faculdades separadas; na verdade, o que há de distintas nelas é a potência:

No caso do conhecimento, as duas potências constituem os dois momentos de uma só faculdade e de um só ato. Como potências, o sentir e o ‘inteligir’ são essencialmente distintos. A inteligência, como potência, é essencialmente irreduzível ao puro sentir. Igualmente, o puro sentir, como potência, jamais pode produzir o ato de impressão de realidade. A unidade das duas potências forma uma faculdade, isto é, a inteligência sentente. A unidade da impressão de realidade é a unidade do ato de uma única faculdade, contrariamente à tese de Kant, segundo a qual as duas potências, isto é, sensação e intelecção, se referiam a um mesmo objeto (ZUBIRI, 1991, p. 91). Esta concepção de uma única faculdade é a única concepção científica do fato da impressão de realidade. (PEREIRA, 2010, p. 138).

A contribuição de Zubiri, sem dúvida, porta uma peculiar concepção científica acerca da nossa capacidade de sentir e saber. A sensibilidade humana não se restringe ao puro sentir, mas como ato peculiar também da inteligência, ou seja:

[...] o sentir humano é um sentir já intrinsecamente intelectual e, assim, a inteligência, através da impressão, tem acesso à realidade.[...] Para Zubiri, que é também realista, este único mundo real é conhecido em um único ato. Não se trata de um ato da sensibilidade e um outro ato da inteligência diante de um mesmo objeto. É um mesmo objeto conhecido em um mesmo e único ato: a intelecção sentente. (PEREIRA, 2010, p. 140).

A filosofia e a literatura possibilitam que esse ato de “intelecção sentente” perfaça a misteriosa convergência entre o real e o imaginário. Ideias, palavras e formas – tudo como instrumento da linguagem que busca penetrar a essência do Universo. Muitos foram os caminhos para a apreensão disso – desde as redundâncias metafísicas às percepções diretas do pensamento, passando pelas influências morais e subjetivas. Mas, é pelo cultivo simultâneo da sensibilidade e da razão que o homem tem na Arte a condição para o aperfeiçoamento da conduta humana. Nossa ação frente ao universo é sempre de decodificá-lo, o desejo de representar a realidade conduz-nos a transformá-la sempre num fragmento do nosso olhar.

Assim, tais áreas de conhecimento como da filosofia e da literatura tentam superar a distância entre palavra e objeto, tentativa, diríamos, espiralada porque se

move continuamente, assim como a própria vida quando busca compreender a realidade, a si mesma e ao outro por perspectivas novas.

Fernando Pessoa e Friedrich Schiller vasculharam os porões da sensibilidade e da razão buscando compreendê-las como algo que evidencia e legitima nossa condição humana. Mas, ambos foram poetas e, por essa gênese particular, fortaleceram outra busca - a de que pela Arte adentramos a imortalidade. Pessoa assim sintetiza: “- Só a Arte é útil. Crenças, exércitos, impérios, atitudes – tudo isso passa. Só a arte fica, por isso só a arte vê-se, porque dura.” (PESSOA, OP, 1976, p. 104); e Schiller: “[...] mas como o caráter pode enobrecer-se sob a influência de uma constituição bárbara? [...] Cheguei ao ponto a que se dirigiam todas as minhas considerações precedentes. Este instrumento são as belas-artes; essas fontes nascem em seus modelos imortais.” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 53).

A busca humana é a da criação e da renovação. Não existem fronteiras para o que o homem propõe, porque objetivamente trata-se de apreender a realidade e a si mesmo não pura e exclusivamente pelas atividades intelectuais, mas de abrir-se às atividades imaginativas, da intuição e da fruição. Aqui, em específico, referimo-nos às atividades manifestadas pela arte da palavra.

Na língua grega a palavra “conhecer” é derivada da palavra “ver”. Ver é *idein*, conhecer é *eidenai*, ou seja, ter visto. Ver é conhecer. Essa vertente grega traduz o modo de ser ocidental. O convite de Alberto Caeiro – o Mestre-camponês – e o de Friedrich Schiller – o poeta-filósofo - é o de desenvolvermos nossa visão, reaprendermos a “ver” – ou seja, “conhecer”. Para tal, conduzem-nos de volta ao berço primordial – a Natureza - fonte capaz de estruturar nossas capacidades sensitivas, imaginativas, intuitivas e intelectivas até então perdidas pelos processos civilizacionais. Tudo fala: Sol, Lua, montanhas, estrelas, flores, rios, mares – assim, é preciso *ver/conhecer* as mensagens de uma teia de relações vivas e que, por muito tempo, foram abafadas pelos discursos de uma linguagem formalizada e fria.

3 FERNANDO PESSOA E FRIEDRICH SCHILLER: OS POETAS-PENSADORES

O homem de gênio é um intuitivo que se serve da sua inteligência para exprimir a sua intuição. (PESSOA, 1988, p. 64).

Fernando Pessoa e Friedrich Schiller exercitaram o saber filosófico e o saber poético em paralelo. Tanto no terreno filosófico quanto no poético, a arte/imaginação sustentou e enfeixou as suas possibilidades sensitivas e racionais.

3.1 Fernando Pessoa: o poeta-pensador

Um néscio não vê a mesma árvore que vê um sábio. (BLAKE apud PESSOA, 1988, p. 67).

Fernando Pessoa significativamente, ele-mesmo, nos diz: “Sentir é criar”. Entrar no mundo pessoano é embarcar numa nau de sensações – fascínio e medo se misturam, um arrasta o outro e sabemos, temos consciência, que precisamos de humildade. Fernando Pessoa assim se definiu: “Era eu um poeta estimulado pela filosofia e não um filósofo com faculdades poéticas. Gostava de admirar a beleza das coisas, descobrir o imperceptível, através do diminuto, a alma poética do Universo.” (PESSOA, OP, 1976, p. 36). E conseguiu mesmo descobrir.

A sua experiência existencial se dá por essa constante transmutação de tudo. Alquímico do ser e do existir, símbolo de unidade e diversidade, vivencia a poesia material e sensivelmente. O seu espírito, em profundidade, projeta a condição do homem moderno que busca captar os variados elementos da vida e do mundo, como bem teorizou Baudelaire: “Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes.” (BAUDELAIRE, 1988, p. 167).

Ele é o homem da modernidade e, de mãos dadas com a história, busca compreendê-la extraíndo dela o sabor “eterno do transitório”, como colocou Baudelaire:

O que se permite chamar de Modernidade é o conteúdo poético encontrado no histórico, a extração do eterno no transitório, afirma Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*: ‘A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável’. (BEZERRA, 2007, p. 36).

Com consciência plena do presente histórico, Fernando Pessoa busca traduzir um *ethos* de pura interrogativa e aventureira negação. Negação ao homem massificado e automatizado. O surgimento do Sensacionismo pode ser lido como uma reação à obtenção do desenvolvimento de um “estilo de vida” adotado pela sociedade, culminado pelos valores esvaziados de uma identidade cultural cedida ao *entertainment*, resultando num estado social juvenil, da percepção arruinada pelo “estilo de vida” idólatra e hedonista moderno. Por percepção, Fernando Pessoa nos deixou o seguinte apontamento em sua prosa:

O fenômeno de perceber (*percipere*) resulta, ao mesmo tempo, ativo e passivo no indivíduo. O mero fato de sentir é criador no sentido de que sentir é imaginar, de que o universo das minhas sensações é a criação das minhas sensações. Mas o mero fato de sentir passividade no sentido de que não é um fenômeno da nossa vontade. Isto é, como indivíduo, sou passivo quando sinto; como meio sou ativo. (PESSOA, OP, 1976, p. 557).

Outros apontamentos confirmam que as sensações são o *leitmotiv* da arte pessoana. Em Caeiro – o heterônimo-Mestre, a sensação das coisas deve ser entendida (aparentemente) tal como é, sem elementos do pensamento convencional.

Os dramas humanos são postos por Fernando Pessoa em heteronímia – Caeiro, Reis, Campos, Soares etc. Mas, o que parece despersonalização é potência imaginativa. O contorno das imagens poéticas produz agitação aos sentidos e limite físico ao pensamento – fronteiras movediças entre o verbo abstrato e a potência lógica. Caeiro encarna a sensibilidade natural de existir. O seu “estilo de vida” pela via poética é o sensacionista que visa exprimir em intensidade e diversidade o maior número de sensações. Linguagem essa que também penetra a realidade e se comunica na imagem pela beleza.

Assim, Fernando Pessoa é um composto de “eus” poéticos, mas ao lado desses poetas encontra-se uma personalidade dedicada à exposição crítica sobre pensamento, arte e literatura. Pessoa ao longo de trinta anos – de 1905 a 1935, ano de sua morte, lê, estuda e escreve prosa e poesia, continuamente, num esforço que tem como premissa estar “atento à importância misteriosa de existir.” (PESSOA, OP, 1976, p. 55).

Pessoa deixou-nos uma extensa prosa crítica, no entanto, delimitamo-nos a trilhar os seus estudos acerca da sensibilidade e da razão. Tal tema encontra-se espalhado em relatos, em cartas, em anotações e em ensaios. No capítulo “Ideias

Estéticas – da Arte e da Literatura” (PESSOA, OP, 1976, p. 218), ele começa dizendo-nos que a arte atende a critérios específicos de composição, a leis ideológicas, ao “instinto intelectual” (PESSOA, OP, 1976, p. 222). A invenção artística possui valor absoluto e tem por finalidade elevar. Mas essa elevação não se confunde, por exemplo, com a elevação filosófica que tem no conhecimento sua morada; Pessoa explica que tipo de elevação a arte sustenta: “A finalidade da arte é a elevação do homem *por meio da beleza*.” (PESSOA, OP, 1976, p. 227).

No ensaio “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, o poeta-teórico dá voz a Álvaro de Campos, este reflete que a estética aristotélica pretende que a beleza seja o fim da arte; no entanto, Pessoa/Campos amplia essa ideia formulando uma estética baseada na beleza ajustada à *força*. Vejamos:

A arte, pra mim, é, *como toda a atividade*, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida. Ora a força vital é dupla, de integração e de desintegração – anabolismo e catabolismo, como dizem os fisiologistas. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte. Como estas forças essencialmente se opõem e se equilibram para haver, e enquanto há, vida, a vida é uma ação acompanhada automática e intrinsecamente da reação correspondente. E é no automatismo da reação que reside o fenômeno da vida. (PESSOA, OP, 1976, p. 241).

Pois bem, o equilíbrio de ação e reação em arte é-nos dado pela sensibilidade:

Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir – sem o que seria ciência ou propaganda, - baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a *vida* da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a ação e a reação que fazem a arte de viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se, lhe dão vida. Se a força da integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria *de fora da vida*; não se trataria de uma reação automática ou natural, mas de uma reação mecânica ou artificial. (PESSOA, OP, 1976, p. 241).

A arte aristotélica subordina a inteligência à sensibilidade –“nada chega à inteligência sem antes passar pelos sentidos.” (PEREIRA, 2010, p. 140) - a fim de torná-la humana e universal, acessível e agradável e assim poder *captar* os outros; já o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim se tornar “*um foco emissor abstrato sensível*” (PESSOA, OP, 1976, p. 244) capaz de forçar os outros a sentir o que ele sentiu, dominando-os pela força inexplicável, comparada a mesma força de um

fundador de religiões que converte dogmática e absurdamente almas alheias na substância da sua doutrina.

Tal concepção compreende que a ideia de beleza assenta-se à de força. Confirma Pessoa/Campos:

A minha teoria estética baseia-se – ao contrário da aristotélica, que assenta na ideia de beleza – na ideia de força. Ora a ideia de beleza pode ser uma força. Quando a “ideia” de beleza seja uma “ideia” de sensibilidade, uma *emoção* e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento, essa “ideia” de beleza é uma força. Só quando é uma simples ideia *intelectual* de beleza é que não é uma força. (PESSOA, 1976, OP, p. 245).

Pessoa acredita que só a verdadeira sensibilidade cria, porque verdadeiramente emite, uma vez que não é “no conteúdo da sensibilidade que está a arte, ou a falta dela: é no uso que se faz desse conteúdo”(PESSOA, OP. 1976, p.246). Assim, a arte é configurada a partir de dois elementos: um material e um formal.

Em outro ensaio intitulado “Estética”, com data [dat.1925?] e possível autoria do Pessoa ortônimo, ele compreende, no entanto, que a sensibilidade sozinha não produz arte:

A só sensibilidade, porém, não gera a arte; e tão somente a sua condição, como o desejo o é do propósito. Há mister que ao que a sensibilidade ministra se junte o que o entendimento lhe nega. Assim se estabelece um equilíbrio; e o *equilíbrio entre subjetividade da emoção e a objetividade do entendimento*, que, como emoção e entendimento, e como subjetiva e objetivo, se entropõem, e por isso, conjugando-se, se equilibram. (PESSOA, OP, 1976, p.253)

Essa sensibilidade particular já contém em seu interior o entendimento como fusão e conjugação, o que impreterivelmente também nos leva à conceituação estética de Schiller no que diz respeito aos conceitos de “impulso sensível” e “impulso formal”, assim como coloca o pensador Zubiri sobre a “inteligência sentente”.

O aperfeiçoamento humano é uma busca constante; pela arte, esse aperfeiçoamento pode ser temporário, constante ou permanente. Segundo Fernando Pessoa, a arte que busca distrair e entreter conduz-nos a um aperfeiçoamento temporário, nesse tipo de arte – arte inferior - a tendência é esquecermo-nos de nós, são elas: a dança, o canto, a representação; ao aperfeiçoamento constante, surge a presença constante de estímulos exteriores, sendo a pintura, a escultura, a

arquitetura; ao aperfeiçoamento permanente, o homem tornar-se-á mais perfeito e a abstração surge como o mais elevado elemento da evolução cerebral que, a um só tempo, opera sensibilidade e razão de forma profunda, nesse são as chamadas artes superiores abstratas – a música e a literatura e ainda a filosofia. No entanto, reforça o poeta-pensador:

Assim, porém, como qualquer das artes superiores pode descer ao nível da ínfima, quando se dê o fito que naturalmente convém àquela, assim também as inferiores e as concretas podem, em certo modo, alçar-se ao da suprema. Assim é que toda arte, seja qual for seu lugar natural, deve tender para abstração das artes maiores. (PESSOA, OP, 1976, p. 254).

Mas, a literatura manifesta sem dúvida a completa realização dos seguintes elementos: a ordenação lógica, o conhecimento objetivo da matéria que ela informa e a excedência do pensamento abstrato, aspectos que se dividem em prosa e poesia:

A arte que vive primordialmente do sentido direto da palavra chamar-se-á propriamente prosa, sem mais nada; a que vive primordialmente dos sentidos indiretos da palavra – do que a palavra contém, não do que simplesmente diz – chamar-se-á convenientemente literatura; a que vive primordialmente da projeção de tudo isso no ritmo, com propriedade se chamará poesia. (PESSOA, OP, 1976, p. 262).

Assim, aprofundando a importância da sensibilidade na constituição artística, Pessoa em carta a Adolfo Rocha (verdadeiro nome do poeta Miguel Torga) diz que a sensibilidade é condição básica de toda arte, sendo ela pessoal e intransmissível. Para que a sensibilidade individual chegue ao outro é preciso decompô-la, sem deixar de atingir o individual deve ser suscetível de generalidade. O artista que atinge isso é chamado de artista espontâneo – “um homem que intelectualiza a sua sensibilidade só o bastante para ela ser aceitável pela sensibilidade alheia.” (PESSOA, OP, 1976, p. 359).

Fernando Pessoa viveu seu tempo, viveu a realidade cultural, social e política portuguesa. Nesse sentido, escreveu muitos textos de intervenção cultural e ética, por ele mesmo publicado ou divulgado. Sua participação crítica ou teórica frente à sua sociedade teve como alimento os movimentos culturais a que aderiu, lançou ou ajudou a lançar, dentre eles: o da Renascença Portuguesa, os do Orpheu, do Modernismo e do Sensacionismo, o da Revista Athena. Especialmente, o Sensacionismo nos interessa como objeto de análise.

Imerso no seu tempo histórico, de frente para as novas concepções artísticas eclodidas na Europa, Fernando Pessoa faz uma longa reflexão a respeito da literatura produzida em Portugal. Escreve dois artigos em 1912, um de caráter social (“A nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada”) e outro de caráter psicológico (“A nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico”); neles busca descrever a consciência literária produzida em seu país. Considera que o movimento literário representativo e peculiar da geração literária portuguesa não havia tomado consciência de si, uma vez que ainda estava em formação. No entanto, o formato social tanto quanto o psicológico das correntes procedem não só das correntes sociais de épocas sublimes da nação como das grandes épocas criadoras das grandes nações da qual era filha. A poesia portuguesa mostrava sua “alma”, seu arcabouço espiritual atendendo às seguintes características – vaga, sutil e complexa. Não havia ainda atingindo o grau máximo da objetividade, no entanto, possuía plasticidade e imaginação e caminhava para o seu auge:

A nossa poesia caminha para o seu auge: o grande Poeta proximamente vindouro, que encarnará esse auge, realizará o máximo equilíbrio da subjetividade e da objetividade. Super-Camões lhe chamamos, e lhe chamaremos, ainda que a comparação implícita, por muito que pareça favorecer, antes amesquinhe o seu gênio, que será, não de *grau superior*, mas mesmo de *ordem* ao do nosso ainda-primeiro poeta. (PESSOA, OP, 1976, p. 385).

Fernando Pessoa será a encarnação do Super-Camões. A literatura portuguesa terá um novo filho ilustre, capaz de criar “a verdadeira arte moderna”, “a arte cosmopolita” inaugurada pela Revista Orpheu. Vejamos a passagem:

Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países existem, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa, e existem todas na Europa. Basta qualquer país europeu – mesmo aquele país de Alcântara – para ter ali toda a terra em comprimido. E se chamo a isto *europeu*, e não americano, por exemplo, é que é a Europa, e não a América, a *fons et origo* deste tipo civilizacional, a região civilizada que dá o tipo e a direção a todo mundo.

Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitanismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa [...] (PESSOA, OP, 1995, p. 67).

Complementando a idéia acima, no artigo “Sensacionismo, forma de arte moderna”, o poeta explica que a “atitude literária sensacionista” é uma forma de arte aberta, em que cada sensação é expressa de forma diferente, e como aspecto criativo, deve haver harmonia entre o todo e as partes, deve estar adequada à competência e à expressão do seu criador e deve ter fim social. Sobre o aspecto social, o Sensacionismo está imerso na época civilizacional moderna, em que de um lado, a facilidade das comunicações tornou-se fácil, a flutuação das populações, as viagens, a ação e a relação comercial e industrial é intensa e, de outro lado, está o enfraquecimento do senso moral, o amor ao luxo, o individualismo excessivo e a crescente separação de classes, tudo isso caracterizando o modo de vida. Mas, ao lado disso, é preciso compreender a intenção do poeta em lançar uma estética que dê a essa mentalidade moderna um novo sentido, contrária à sua fragmentação e à sua reificação. Assim, ele coloca: “A finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana. Seu critério é aceitação geral (ou semigerai), mais cedo ou mais tarde, pois é esta a prova de que, na realidade, ela tende a aumentar a autoconsciência nos homens” (PESSOA, OP, 1976, p.441).

Diferente dos movimentos literários precedentes, o Sensacionismo não reivindica o monopólio do sentimento estético verdadeiro, diante disso estabelece três princípios centrais:

Há no sensacionismo três princípios centrais. O **primeiro** é que a arte é, em grau supremo, construção e que a maior arte é aquela capaz de visualizar e criar todos organizados, de que as partes componentes se adequam *vitalmente* a seus lugares, o grande princípio que Aristóteles enunciou quando disse que o poema era um “animal”. O **segundo** é que sendo toda arte composta de partes, cada uma dessas partes deve ser perfeita em si mesma; assim como o primeiro foi o princípio clássico da unidade e perfeição estrutural, este é o princípio romântico dos “trechos elevados” no que contêm de verdade, e excluindo o erro que faz tudo isto, sem atender ao princípio clássico mais elevado, que o todo é maior do que a parte. O **terceiro** princípio do sensacionismo como estética, é que, cada pequeno fragmento que constrói a parte do todo deveria ser perfeito em si mesmo; este é o princípio em que insistem exageradamente todos aqueles artistas entre os quais se contam os simbolistas, que, temperamentalmente incapazes de criar nem grandes todos organizados, nem mesmo (como os românticos) longos trechos eloquentes, põem a sua atividade na casca de ovo (casca de noz) de produzirem belos versos isolados ou muitos curtos poemas líricos perfeitos. Isto é realmente belo, quando é belo; mas é perigoso cair na impressão de que seja algo senão o aspecto mais baixo da arte. (PESSOA, OP, 1976, p. 445).

Pois bem, a “filosofia artística” apresentada parece mesmo abrir-se aos variados sistemas e escolas de arte e, com a aceitação universal do que é o belo,

apresenta originalidade própria. Tal originalidade é minuciosamente explícita no artigo “Conteúdo de cada sensação”, com provável data de 1916:

- a) Sensação do universo exterior.
 - b) Sensação do objeto de que se toma conhecimento naquele momento.
 - c) Ideias objetivas ao mesmo tempo associadas.
 - d) Ideias subjetivas ao mesmo tempo associadas (estado de espírito naquele momento).
 - e) O temperamento e a base mental do ser perceptivo.
 - f) O fenômeno abstrato da consciência.
- (PESSOA, OP, 1976, p. 447).

O estudo detalhado do sistema sensacionista revela que “a base de toda a arte é a sensação” (PESSOA, OP, 1976, p. 448). No entanto, cada sensação para atingir a emoção artística tem de ser intelectualizada, daí decomposta pela análise instintiva, pelo acréscimo de outro elemento e pelo propósito de falseá-la para dela tirar efeito definido. A consciência de uma sensação já dá poder estético a ela. Se a arte é a tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente, o elemento propulsor disso é a abstração em movimento, pois a arte é dinâmica.

No “Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas” (PESSOA, OP, 1976, p. 450), Fernando Pessoa revela que os sensacionistas portugueses são originais e interessantes, porque são cosmopolitas e universais. A universalidade portuguesa indica sua “magnífica superioridade” (PESSOA, OP, 1976, p. 451), uma vez que traz como índole a força para despersonalizar-se, possuindo amor às novidades e às mudanças. A estética sensacionista não atingiu o auge do reconhecimento comparado ao futurismo e outros ismos porque não se originou nos “admitidos centros de cultura europeia” (PESSOA, OP, 1976, p. 454). No entanto, o crítico reafirma convictamente a importância do movimento sensacionista no artigo publicado na revista Exílio, em 1916: “Sintético assim, o Sensacionismo triunfou” (PESSOA, OP, 1976, p. 76), resumindo-o de forma genial, como arte e como estética:

- que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa uma e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo como às outras que lhe são anexas, e em que o todo existe sinteticamente em cada uma das partes, e na ligação dessas partes umas às outras. Compreenda isto até à inconsistência. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e compreendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as gramáticas. Reduza a pó todas as coerências, todas as decências e todas as convicções. Feita sua aquela, a única regra de arte, pode desvairar à vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá

exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades, que ele nunca tomará a de o tornar um mau poeta. O resto é literatura portuguesa. (PESSOA, OP, 1976, p. 78).

Nisso firma-se o sólido campo poético de Fernando Pessoa. Confirma Mendo Castro Henriques: “Com os programas sensacionistas, Fernando Pessoa atingira uma capacidade de reestruturar a experiência contida na sensação e de a comunicar segundo os recursos da imaginação, tocando de perto o sentimento de artifício, ilusão e sonho.” (HENRIQUES, 1989, p. 86). Essa experiência pode ser explicada como a poética da completude.

Não podemos deixar de mencionar a magnífica obra *Mensagem*. Essa preciosidade, por muito tempo, esteve circunscrita apenas a leituras que reduziam seu enorme valor simbólico ao restrito campo historiográfico de Portugal. Mas, Fernando Pessoa foi um poeta-pensador e sabia que o terreno da poesia é amplo, pois seu modo discursivo firma-se numa teia de mensagens infinitamente subjacentes.

Pessoa proclama como missão portuguesa “criar o supra-Portugal de amanhã”, a Pátria Portuguesa é instrumento para criação de uma nova civilização, assentada em novo paradigma que ele define como “transcendentalismo panteísta”:

O transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas; matéria e espírito são para ele reais e irrealis ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente. Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso, pois, que a essência do universo é a contradição – a irrealização do Real, que é a mesma coisa que a realização do Irreal -, uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve. Dizer que a matéria é material e o espírito espiritual não é falso; mas é mais verdade dizer que a matéria é espiritual e o espírito material. E assim, complexa e indefinidamente [...] (PESSOA, OP, 1976, p. 393).

Essa visão-sentimento do mundo está firmada numa consciência neocivilizacional e vigilante que, na obra *Mensagem*, o poeta apresenta a princípio, poema a poema, pelas figuras, mitos, símbolos e acontecimentos estritamente portugueses, mas que, numa outra possibilidade hermenêutica, transcendem o muro do patriotismo da nação para atingir o cosmopolitismo universal. Essa perspectiva de entendimento encontramos-la no livro escrito por Paulo Borges – *É a Hora! A mensagem da Mensagem de Fernando Pessoa*:

Creemos que, para além do sujeito-Pessoa ou do sujeito-Portugal, o verdadeiro e mais fundo mensageiro desta obra é precisamente essa *mens* que Pessoa assumiu no seu título – *Mens ag(itat mol)em* -, essa mente ou espírito que a tudo e a todos impele, move e comove para o despertar, libertação, salvação ou redenção universais e que o livro consagra como a força central que age na História dos humanos e do mundo, visando irromper através do sono e ilusão que a dominam e transmutá-la no advento de uma Vida mais plena, consciente e autêntica. A *Mensagem* não é senão o envio dessa *mens*, a unção verbal desse espírito *trans*-humano, *trans*-pessoal e universal, cifrada na linguagem mítica, simbólica e histórico-cultural portuguesa e lusófona, a da comunidade mais imediata do poeta-mediador, com o intuito de promover a sua autotranscensão universalista. (BORGES, 2013, p. 343).

Os Castellos, as Quinas, a Coroa, Vasco da Gama, o Mar Portuguez, D. Sebastião, Ulysses, Antônio Vieira e demais personagens figuram o esplendoroso caminho que leva à grande protagonista de a *Mensagem* – a consciência – àquela que vive e supera os contrários, pois que deseja:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo. (PESSOA, 2015a).

O poeta-pensador firma por seus heterônimos não somente sua poética e sua filosofia, mas, principalmente, sua metafísica, esclarece-nos Álvaro de Campos:

A metafísica pode ser uma atividade científica, mas também pode ser uma atividade artística. Como atividade científica, virtual que seja, procura *conhecer*; como atividade artística, procura *sentir*. O campo da metafísica é o abstrato e o absoluto. Ora o abstrato e absoluto podem ser sentidos, e não só pensados, pela simples razão de que tudo pode ser, e é, sentido. (PESSOA, OP, 1976, p. 563).

Eis a proposta sensacionista, firmada na consciência integral e comum a tudo quanto foi produzido de essencial pelas grandes civilizações como a da Grécia e Roma, sendo a sua regra uma só: ser a síntese de tudo.

3.2 Friedrich Schiller: o poeta-pensador

Toda a Arte é o resultado da colaboração entre sentir e pensar; não só na acepção de que, ao construir uma obra de arte, a razão trabalha elementos fornecidos pelo sentimento, mas também – e é isto que agora nos preocupa – no sentido de o próprio sentimento com que a razão assim trabalha, e que é a matéria a que a razão impõe determinada forma, ser um gênero especial de sentimento – um sentimento dentro do qual o pensamento colabora. (PESSOA, 1988, p. 75).

O poeta e dramaturgo Johann Christoph Friedrich von Schiller nasceu a 1º de novembro de 1757, em Marbach, Alemanha, e faleceu a 9 de maio de 1802, em Weimar, Alemanha. Uma existência de 45 anos.

Recebeu a formação médica militar em 1780, mas seu interesse residia na literatura – na escrita de peças teatrais e poesia. O tema da liberdade alimentou sua imaginação poética, desde o início. Inicia sua carreira de autor teatral com a peça *Os salteadores*, sendo aclamado pelo público. Segue com sua produção artística escrevendo *Canção do Sino*, o drama *Dom Carlos* e a trilogia *Wallenstein*.

Em 1789, Schiller é convidado a ensinar História na Universidade de Jena, desde então, seu interesse pela estética ampliou-se. A leitura de Kant, Baumgarten, Mendelssohn, Hume, Lessing, dentre outros, tornou-se obrigatória para suas aulas. A partir da década de 1790, Schiller se dedica à escrita de vários artigos publicados na *Neue Thalia*, periódico criado para acolher suas pesquisas. Nesse periódico publica “Sobre graça e dignidade”, “Do sublime” que, posteriormente, acabou dividindo-se em três textos: “Do sublime” com as primeiras 42 páginas; “Sobre o patético”, as 55 páginas restantes, e “Sobre o sublime”, artigo inédito. Logo após junto de Goethe funda um novo periódico, o *Die Horen*, nesse destacam-se os dois artigos de grande fôlego: “Sobre a educação estética do homem em uma série de cartas” e “Sobre poesia ingênua e sentimental”.

Mas em 1791 a saúde de Schiller foi fortemente afetada pela tuberculose. Nesse momento, o Príncipe Friedrich Christian Von Augustenburg e o Conde Schimmelmann ofereceram a ele três anos de pensão, garantindo-lhe segurança financeira.

Os artigos sobre estética revelam o esforço, portanto, do poeta em reunir elementos que seriam fundamentais em seu projeto teórico-filosófico de educação estética. Assim, ele busca tratar a concepção de estética como algo sensível-racional, na natureza humana, ou seja, os elementos, belo e sublime, seriam complementares no processo de educação estética. Vieira explica em detalhes. Vejamos:

Sob tal perspectiva, belo e sublime são compreendidos como dois elementos complementares e indispensáveis para o processo de educação estética que levaria o homem a realizar de modo pleno sua destinação, superando a cisão entre suas duas naturezas – sensível e racional – de que os comportamentos bárbaros e selvagens do século XVIII davam testemunho. O contato com os objetos do primeiro tipo ensinaria a reconhecer a liberdade natural, que tem lugar quando as inclinações

sensíveis se harmonizam às leis da razão. E o cultivo do segundo, a afirmar a nossa liberdade moral quando este não é o caso. (VIEIRA, 2009, p.15).

Estudiosos consideram tais artigos de suma importância para o que viria posteriormente – *A Educação estética do homem, numa série de cartas*. Essa obra tratará da correspondência que manteve com Augustenburg, e assim registra na primeira carta: “Permitireis que vos exponha numa série de cartas os resultados das minhas investigações sobre o belo e a arte” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 23). O esforço para atingir a ação moralmente bela que garanta a plenitude humana encontra-se no desenvolvimento das forças vitais (sensíveis e racionais) como totalidade. Sensibilidade e razão em harmonia levam à liberdade e a experiência do belo e da arte é caminho para atingir isso. Vejamos seu testemunho:

Como se sabe, atua-se sobre o caráter pela *retificação dos conceitos* e pela *purificação dos sentimentos*. Daquela se ocupa a cultura *filosófica*, desta, preferencialmente a cultura *estética*. O esclarecimento dos conceitos não pode consegui-lo sozinho, pois da cabeça ao coração há ainda um amplo caminho e a maior parte dos homens é de longe determinada por sensações para o agir. Mas o coração apenas é um guia igualmente inseguro e a mais delicada sensibilidade (*Empfindsamkeit*) torna-se apenas uma presa mais fácil da exaltação (*Schwärmerei*) quando um entendimento lúcido não a conduz. A saúde da cabeça terá pois de reunir-se com a pureza da vontade, se o caráter deve chamar-se perfeito.

A necessidade mais urgente da nossa época parece-me ser o enobrecimento dos sentimentos e a purificação do entendimento. Não nos falta tanto em relação ao conhecimento da verdade e do direito quanto em relação à eficácia deste conhecimento para a determinação da vontade, não nos falta tanta *luz* quanto *calor*, tanta cultura filosófica quanto estética. Considero esta última como o mais eficaz instrumento da formação do caráter e, ao mesmo tempo, como aquele que deve ser mantido inteiramente independente da situação política e, portanto, mesmo sem a ajuda do Estado. (SCHILLER, CCEL, 2009, p. 79).

Para compreendermos a experiência da beleza colocada por Schiller, utilizamo-nos da dissertação de Mestrado - *A ideia de beleza moral em Schiller*, de Sidney Antônio Surdi Júnior (2010). O pesquisador explicita bem o conteúdo das cartas 18 e 19, quando Schiller dá ao colega Körner um exemplo prático a respeito do conceito de *ação bela*:

Schiller conta ao amigo uma parábola, segundo o qual haveria um homem que fora roubado, agredido e deixado sem roupas em uma estrada; por ali passaram cinco homens e cinco foram as maneiras de agir. Uns ajudaram-no apenas por interesse sem qualquer piedade; outros por dever, mas a contragosto; apenas o quinto e último, logo que viu o homem necessitado, despojou-se de seus pertences e se dispôs a ajudá-lo. (SURDI JÚNIOR, 2010, p. 38).

Assim, Schiller dirá: “portanto, uma ação moral só seria uma ação bela se parecesse um efeito da natureza produzido espontaneamente” (SURDI JÚNIOR, 2010, p. 38). O conceito de *ação bela* será amplamente discutido no ensaio *Sobre a Graça e a Dignidade*. Nele Schiller registra que o homem é dotado de capacidade para ser sua própria causa absoluta e que a beleza humana não pode ser confiada somente à natureza, mas, parte dela decorre da vontade do sujeito. Assim, pela ação humana, o homem expressa a ordenação moral de sua alma, essa pode despertar nele o sentimento de beleza, portanto, de *graça*.

Friedrich Schiller vivenciou os comportamentos bárbaros e selvagens do século XVIII. Diante de tal realidade, a sua “educação estética” trata cuidadosa e equilibradamente desses dois elementos ora mencionados. O conceito de beleza se atinge mediante o equilíbrio desses dois elementos:

Sua cultura consistirá, pois, no seguinte; primeiro: proporcionar à faculdade receptiva os mais multifacetados contatos com o mundo e levar ao máximo a passividade do sentimento; segundo: conquistar para a faculdade determinante a máxima independência com relação à receptiva e ativar ao extremo a atividade da razão. Quando as duas qualidades se unificam, o homem conjuga a máxima plenitude de existência à máxima independência e liberdade, abarcando o mundo em lugar de nele perder-se e submetendo a infinita multiplicidade dos fenômenos à unidade de sua razão. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 71-72).

A sensibilidade não deve predominar sobre a razão, nem a razão predominar sobre a sensibilidade, daí a importância da educação estética que domina a experiência racional enriquecendo a experiência sensível. Schiller compreende a arte como forma sensível que aspira ao ideal de uma unidade mediada com a natureza.

A Educação estética do homem, numa série de cartas (1990) foi escrita entre os anos de 1791 a 1793 e suas ideias partem das reflexões de Kant. No entanto, enquanto a visão de totalidade humana concebida por Kant previa que a moralidade estava fundada no *dever* racional sob qualquer circunstância, Schiller vai além, pois acredita que o *dever* é um exercício de *disposição natural* e não de *imposição*. Esse aspecto, Schiller busca no *helenismo*. Para Schiller, os gregos se caracterizavam como homens nobres. Neles a sensibilidade não era estranha à especulação racional, e a qualidade de beleza e graça poderia ser adquirida e desenvolvida, mediante a *educação*, em que a *natureza* pudesse se tornar refinada no sujeito. Assim, ele coloca textualmente:

As leis da arte não estão fundadas nas formas mutáveis de um gosto de época contingente e com frequência totalmente degenerado, e sim no necessário e no eterno da natureza humana, nas leis originárias do espírito. Da parte divina do nosso ser, do éter eternamente puro da humanidade ideal derrama a límpida fonte da beleza, não contaminada pelo espírito da época que efervesce sob ela em turvos turbilhões. Por isso a arte também pode caminhar em meio a um século bárbaro e indigno pura como um ser celestial, tão logo ela permaneça recordando-se apenas de sua elevada origem e não se rebaixe a si mesma a escrava de intenções e necessidades inferiores. Assim caminha ainda agora o espírito *grego*, em seus poucos resíduos, pela noite de nossa época nórdica, e sua vibração elétrica desperta muitas almas aparentadas para o sentimento de sua grandeza. Mas, para que a arte não encontre a infelicidade de naufragar na imitação do espírito da época, que ela deve elevar a si, tem de ter *ideais* que lhe apresentem constantemente a imagem do sumo belo; por mais profundamente que a época possa se aviltar, ela terá de se pôr em segurança, mediante um *código de leis* próprio, diante tanto do despotismo de um gosto local e unilateral como da anarquia de um gosto tornado selvagem (da barbárie). Ela possui ideais em parte já nos modelos imortais que o gênio grego e o gênio de alguns inovadores dele aparentados deram à luz, e que, eternamente inalcançados, sobreviverão a toda mudança do gosto da moda. (SCHILLER, CCEL, 2009, p. 83).

Schiller entende que o homem estético estabelece uma relação estética de si com o mundo pela condição gratuita e desinteressada. A faculdade do conhecimento é livre, entrega-se à contemplação sem a preocupação conceitual porque é pela organização formal do objeto e não pelo seu conteúdo que é possível exercitar o prazer. O equilíbrio entre natureza e mente humana operada pelos mecanismos perceptivos alcança a pura sensibilidade.

A convicção que ele nos apresenta ao longo das suas cartas é a do enobrecimento humano, a estética é formadora desse enobrecimento porque auxilia a sensibilidade no domínio da razão, domando as emoções e os impulsos sofridos pela ruptura do homem com a natureza ao redor e a natureza interior.

Do homem sensível e do homem ético, nasce o homem livre, sem a coerção de um pelo outro. A estética de Schiller traduz-se no ato de criar o belo, por meio da obra de arte. Nesse sentido, a ação moral relaciona-se à criação artística. O homem é o suporte da sociedade e o Estado deve sim ser regido pela lei, no entanto, deve respeitar a subjetividade das inclinações individuais.

O homem sensível, criador da cultura, torna-se mais humano na medida em que sua razão é enobrecida pelos sentimentos, ou seja, quando se supera a cisão entre as duas naturezas – sensível e racional - humanas. Assim, Schiller vai além de

Kant quando esse considera que a vida moral deve ser conduzida única e exclusivamente pela razão; Schiller entende que o sentimento pode ser educado para a beleza e o cultivo da arte liberta o homem da selvageria:

A beleza é certamente obra da livre contemplação, e com ela penetramos o mundo das ideias – mas sem deixar, note-se bem, o mundo sensível, como ocorre no conhecimento da verdade.[...] Enquanto ainda é um selvagem, o homem frui apenas com os sentidos do sentimento, aos quais os sentidos da aparência apenas servem nesse período. Ou ele não se eleva ao ver ou não se satisfaz com o mesmo. Tão logo comece a fruir com o olho e o ver alcance para ele um valor autônomo, ele é á também esteticamente livre, e o impulso lúdico se desenvolve. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 131-135).

O impulso lúdico é desenvolvido quando o homem toma posse da *beleza* como “visão”, ou seja, quando ele assume um alto grau de autonomia espiritual que, por sua vez, não se dá sem uma formação. O impulso estético, portanto, deve ser compreendido como atividade formadora do sujeito.

No século XVIII, o artista vive a experiência de uma vida nova em que o sentimento revolucionário se traduz em explosivas convulsões em todos os níveis – pessoal, social e político. O mundo da transição é regido pela profunda dicotomia de uma vida que ainda não é moderna por inteiro, mas que pode conduzir o homem ao erro e à injustiça:

Toda melhoria política deve partir do enobrecimento do caráter – mas como o caráter pode enobrecer-se sob a influência de uma constituição bárbara? Para esse fim seria preciso encontrar instrumento que o Estado não fornece, e abrir fontes que se conservem limpas e puras apesar de toda a corrupção política. Cheguei ao ponto a que se dirigiam todas as minhas considerações precedentes. Este instrumento são as belas-artes; estas fontes nascem em seus modelos imortais. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 53).

Schiller deixou-nos uma fecunda defesa da autonomia da arte e do artista, como autor de uma influente teoria da arte moderna e porque foi fundamentalmente um poeta dotado para a reflexão filosófica. Ricardo Barbosa como grande estudioso de Schiller assim nos esclarece:

Schiller entendeu a consideração estética como uma atitude na qual, em função do desinteresse que a constitui, emprestamos nosso poder de autodeterminação aos objetos e os vemos como sujeitos, ou seja, como se fossem seres dotados do poder de autodeterminação – portanto, como seres autônomos, livres. Por isso Schiller definiu a beleza como a liberdade no fenômeno – ou na aparência. Assim, a natureza do objeto a ser figurado pelo artista é a sua natureza esteticamente concebida. Uma obra de arte bem concebida seria aquela na qual a forma dominou inteiramente a matéria – vemos o cavalo, e não o mármore -, e de tal modo que nela a

subjetividade do artista também desapareça – vemos o cavalo, e não, por assim dizer, a mão do escultor. (BARBOSA, 2011, p. 206).

O poeta-pensador busca determinar de que forma sensibilidade/sentimento e razão se reúnem, sem se anularem mutuamente, originando a liberdade:

O impulso sensível desperta com a experiência da vida (pelo começar do indivíduo) e o racional com a experiência da lei (pelo começar da personalidade), e somente agora, após os dois terem-se tornado existentes, está erigida a sua humanidade. Até que isso aconteça tudo nele se faz segundo a lei da necessidade: agora, porém, é abandonado pela mão da *natureza*, e passa a ser questão sua afirmar a humanidade que ela estruturara e revelara nele. Pois tão logo os dois impulsos fundamentais e opostos ajam nele, perdem ambos seu constrangimento, a oposição de suas necessidades dá origem à *liberdade*. (SCHILLER, EEH, 1990, p.103).

Essa colocação de Schiller pode ser aproximada da noção psicanalítica que explica o surgimento do sujeito. Assim, enquanto o ser que encontra na mãe a realidade de seu mundo – diga-se, a mãe é o todo que a criança conhece – o indivíduo vai evoluir, passar pelo processo edípico em cuja finalização ele se descobre sujeito. Isso significa que a evolução do indivíduo para o sujeito se dá no momento em que o ser tem acesso ao simbólico, ou seja, no momento em que ele se dá conta de que há uma relação que ele estabelece com o outro, seja este outro os integrantes da família – pai, mãe e ele (filho) – seja o grande Outro que é o mundo social. Desse modo, ele aprende a simbolizar, o que significa que aprende a usar a linguagem, a nomear as coisas, a compreender e a fazer-se compreender. Este é, portanto, o grande momento da entrada do sujeito no mundo social, em que ele aprende, inclusive, a reconhecer o que o cerca e a tomar distância desses elementos que constituem a realidade. Aprendida a lei do pai, no estágio do Édipo, levado que o ser é a respeitar essa lei, é automática a sua condição de sujeito que aprende a respeitar as leis que integram o mundo social, o mundo da cultura. Pode-se ver, então, nessa formulação, a proximidade da condição do indivíduo com o impulso sensível, aquele que “desperta com a experiência da vida”, e a correlação que também pode ser estabelecida entre o impulso racional que se dá “com a experiência da lei”. Essa existência conjunta dos dois impulsos leva, na acepção de Schiller, à fundação da humanidade no ser. Como se vê, a constituição do indivíduo e, posteriormente, sua condição de sujeito, estão intimamente associadas aos impulsos que o constituem e lhe dão a dimensão maior da existência, requisito necessário para se atingir o que Schiller denomina de “estado estético”. Estágio

intermediário em que sensibilidade e razão são ativas. Explica detalhadamente em nota de rodapé:

Todas as coisas que de algum modo possam ocorrer no fenômeno são pensáveis sob quatro relações diferentes. Uma coisa pode referir-se imediatamente a nosso estado sensível (nossa existência e bem-estar): esta é a sua índole *física*. Ela pode, também, referir-se a nosso entendimento, possibilitando-nos conhecimento: esta é sua índole *lógica*. Ela pode, ainda, referir-se a nossa vontade e ser considerada como objeto de escolha para um ser racional: esta é sua índole *moral*. Ou, finalmente, ela pode referir-se ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma dentre elas: esta é sua índole *estética*. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 107).

Neste sentido, podemos concluir que a beleza não tem finalidade intelectual ou moral; a humanidade é devolvida ao homem quando reside nele a liberdade. Vejamos a passagem:

Pela cultura estética, portanto, permanecem inteiramente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, à medida que estes só podem depender dele mesmo, e nada mais se alcançou senão o fato de que, a partir de agora, tornou-se-lhe possível *pela natureza* fazer de si mesmo o que quiser – de que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve ser. (SCHILLER, EEH, 1990, p.110).

O valor e a dignidade de um homem dependem exclusivamente dele, no entanto, é possível (re)conhecer a sensibilidade como formadora de um novo homem/cidadão.

Para Schiller, a arte é o caminho seguro na formação humana do novo homem. Ela é primada pelo esforço do artista em comunicar (a forma) a partir da técnica (a matéria). A forma expressa o sentimento espontâneo; a técnica, a força racional. A fusão cuidadosa dos dois elementos conflui à experiência estética: “A beleza liga os estados opostos de sensação e pensamento, e ainda assim não há meio-termo entre os dois. A certeza daquilo é dada pela experiência; a disto, imediatamente pela razão” (SCHILLER, 1990, p. 95). A arte é espaço singular de sensibilidade e razão.

Ver, ouvir, sentir a aparência oculta do mundo é-nos dada pelo artista que porta as sensações aos pensamentos; pelo jogo do equilíbrio, sensibilidade e razão, simultaneamente, harmonizam-se, mas também conduzem à dialética superação delas. Trata-se do humano jogo das formas sensíveis e racionais, de tal maneira que:

O homem, entretanto, pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou

como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza, mas continua escravo de seu escravo por um modo frequentemente mais desprezível que o do selvagem. O homem cultivado faz da natureza uma amiga e honra sua liberdade, na medida em que apenas põe rédeas a seu arbítrio. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 33).

Schiller entende que a transição do homem natural ao homem estético passa necessariamente pelas “rédeas a seu arbítrio”. O impulso sensível diz respeito ao homem natural, confinado à realidade temporal e multiforme, ou seja, à existência física manifesta na sensação do mundo; o impulso formal, por sua vez, reclama à ordenação do mundo e das sensações, por isso é racional. Qual, portanto, o critério de equilíbrio entre tais impulsos? A vida racional calçou a sensibilidade, dissolvendo a genuína expressão humana. O equilíbrio adequado dos dois aspectos se efetiva mediante o impulso lúdico, objeto da beleza que, por sua vez, é de ordem espiritual e se apresenta como *jogo estético* na convergência do subjetivo com o objetivo, do sentimento com a forma

Na última carta, *Carta XXVII*, Schiller conclui dizendo-nos que somente pela Beleza “fruímos a um tempo como indivíduo e como espécie, isto é, como *representantes* da espécie” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 144), e continua: “No reino da aparência estética, portanto, realiza-se o Ideal de igualdade” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 144) bem como o “*caráter sociável*”. A Beleza é forma porque a contemplamos e é vida porque a sentimos.

O memorável poema “Ode à Alegria” busca traduzir esse ideal solidário de igualdade, celebrando não só os valores “sociáveis” de superação às opressões, mas de amor e de fraternidade humana. Assim canta:

Ode à Alegria

Oh amigos, mudemos de tom!
Entoemos algo mais prazeroso
E mais alegre!

Alegria, formosa centelha divina,
Filha do Elíseo,
Ébrios de fogo entramos
Em teu santuário celeste!
Tua magia volta a unir
O que o costume rigorosamente dividiu.
Todos os homens se irmanam
Ali onde teu doce voo se detém.

Quem já conseguiu o maior tesouro
De ser o amigo de um amigo,

Quem já conquistou uma mulher amável
 Rejubile-se conosco!
 Sim, mesmo se alguém conquistar apenas uma alma,
 Uma única em todo o mundo.
 Mas aquele que falhou nisso
 Que fique chorando sozinho!

Alegria bebem todos os seres
 No seio da Natureza:
 Todos os bons, todos os maus,
 Seguem seu rastro de rosas.
 Ela nos deu beijos e vinho e
 Um amigo leal até a morte;
 Deu força para a vida aos mais humildes
 E ao querubim que se ergue diante de Deus!

Alegremente, como seus sóis corram
 Através do esplêndido espaço celeste
 Se expressem, irmãos, em seus caminhos,
 Alegremente como o herói diante da vitória.

Alegria, formosa centelha divina,
 Filha do Elíseo,
 Ébrios de fogo entramos
 Em teu santuário celeste!
 Abracem-se milhões!
 Enviem este beijo para todo o mundo!
 Irmãos, além do céu estrelado
 Mora um Pai Amado.
 Milhões se deprimem diante Dele?
 Mundo, você percebe seu Criador?
 Procure-o mais acima do céu estrelado!
 Sobre as estrelas onde Ele mora. (SCHILLER, 2015).

Este ideal cantado pelo belíssimo poema de Schiller maravilhou também Beethoven (1770/1827) que ainda na sua juventude muitas vezes pensou em musicá-lo completamente. A união e o amor entre os homens como algo divino trouxe ao mundo a Nona Sinfonia. Esclarece-nos o Prof. Paulo Sérgio Malheiros Santos:

Para a nona sinfonia, selecionou algumas estrofes relativas ao ideal humanitário de fraternidade, ao amor e à fé. Incapaz de conviver com seus próximos, o compositor busca uma solução para o seu desejo de amar, juntando-se a toda a humanidade em uma utopia estética, na qual a arte substitui a religião no sentido de “religar” os membros de uma sociedade. (SANTOS, 2012, p. 12).

A imagem criada pelos versos e a impetuosa sinfonia – a despeito de toda violência, egoísmo e insensibilidade que a humanidade engendrou ao longo dos processos civilizacionais – restituem-nos à peculiar condição humana de que pela criação e pela arte renascemos. Os significativos dias em que Schiller debruçou-se sobre suas reflexões e estudos e Beethoven vencendo seus fantasmas (espancado

na infância pelo pai bêbado e violento) confirmam que tudo não foi em vão. Pela arte, seus ideais atravessam o tempo e atingem incessantemente almas.

4 ALBERTO CAEIRO E FRIEDRICH SCHILLER: FILHOS DO HELENISMO

O politeísmo helênico é o reconhecimento de que os seres são semelhantes a obras de arte, de que toda a criação é do mesmo gênero, e só a diferença enorme que vai de homens para deuses marca a diferença enorme que vai de só poder criar morte e poder criar vida. (PESSOA, 1988, p. 41).

Fernando Pessoa/Alberto Caeiro e Friedrich Schiller estão separados por 123 anos, no entanto, em ambos, a antiguidade grega tem a marca de uma relação estética com o mundo. A “consciência intervalar” que os separa e os une simultaneamente está inscrita nos modos de existência da antiga civilização, na percepção humana operada pelas circunstâncias naturais bem como pelas circunstâncias histórico-culturais da antiga Grécia.

Alberto Caeiro, em *O Guardador de Rebanhos*, vem-nos mostrar um olhar estético sobre o mundo que é efetivamente obra do seu espírito poético. Paul Valéry (1991) chama isso de “fruto de uma experiência individual”: “Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir” (VALÉRY, 1991, p. 193). Corrobora Jean-Paul Sartre, em *O que é Literatura?*: “É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem” (SARTRE, 1989, p. 37). Concretamente, Fernando Pessoa estabelece um plano poético para a sua “experiência individual”, para a sua “obra do espírito”.

Fernando Pessoa ao tratar da gênese dos heterônimos assim coloca:

[...] Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. (PESSOA, OP, 1976, p. 96).

Ivo Castro ao realizar um estudo crítico acerca de *O manuscrito de O Guardador de Rebanhos* – edição fac-similada conta-nos o que encontrou:

[...] várias dezenas de rascunhos e cópias inéditas, enchendo o envelope 67 do Espólio, provando que os poemas tinham sido escritos (e por vezes reescritos e emendados) em momentos descontraídos, mas todos anteriores ao manuscrito de que até então me ocupara. (CASTRO, 1986, p.12)

O trabalho de Ivo Castro reconstitui a gênese do texto, que ele divide em “gênese de cada poema e gênese de cada ciclo” (CASTRO, 1986, p. 14). O famoso dia “triumfal” faz parte dos escritos em conjunto – talvez vinte dos trinta; todos os outros “sujeitos a numerosas revisões e reescritos e dificilmente compostos nas circunstâncias cênicas descritas por Pessoa.” (CASTRO, 1986, p. 14). Verificam-se também as datas fictícias de nascimento (1889/1914) e morte (1915) de Alberto Caeiro, uma vez que aparecem poemas datados de 1915, 1917, 1918, 1919, 1920 e de 1930, ou seja, Caeiro já morto escrevera poemas. Mas, tudo isso não deixa de lado a importância de se considerar Alberto Caeiro uma revelação. Como confessa Fernando Pessoa, por uma reação, diríamos da sua “inteligência sentente”, estabelece Caeiro como o “Mestre”: “Alberto Caeiro, porém, como eu o concebi, é assim: assim tem, pois ele que escrever, quer eu queira quer não, quer eu pense como ele ou não.” (PESSOA, OP, 1976, p. 87).

A experiência individual que Caeiro nos apresenta é a do *ver*, como nos diz João Gaspar Simões: “serena face realista de Alberto Caeiro.” (SIMÕES apud MOISÉS, 2001, p. 46). Panteisticamente fundido ao universo, Caeiro encarna bem a definição dada por Fernando Pessoa, no pequeno texto intitulado *Prolegômenos Ao estudo das Religiões*:

Uma corrente literária não passa de uma metafísica. Uma metafísica é um modo de sentir as coisas – esse modo de sentir as coisas pode, segundo o temperamento do indivíduo, tomar um caráter religioso. [...] Mas o pensamento panteísta não passa de uma forma mais intensa de sentir o universo. As metafísicas têm gradação; são modos mais ou menos intensos, mais ou menos lúcidos, de sentir o Universo. [...] O que cumpre ao neopagão é fazer isto tudo conscientemente. Ele admite todas as metafísicas como aceitáveis, exatamente como o pagão aceitava todos os deuses na larga capacidade do seu panteão. Ele não procura unificar numa metafísica as suas ideias filosóficas, mas realizar um ecletismo que não procura saber a verdade, por crer que todas as filosofias são igualmente verdadeiras. O neopagão convencer-se-á de que, escrevendo, realiza o seu sentimento da Natureza. Segundo a intensidade desse sentimento, uma ou outra deve ser a metafísica, em que ele assenta. Certas horas da Natureza pedem uma metafísica diversa da que outras exigem. (PESSOA, OP, 1976, p. 543).

O neopaganismo de Caeiro poeticamente assim se apresenta - “*Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo... \ Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer, \ Porque eu sou do tamanho do que vejo \ E não do tamanho da minha altura.*” (PESSOA, PAC, 2006b, p.103) – ou seja, o modo como vê\ sente as coisas revela a sua metafísica, que se pode também traduzir pelo

conceito de “holístico” – *hólos* do grego que significa inteiro, tendência de sintetizar unidades em totalidades – aspecto próprio do Universo.

Caeiro quer revelar “uma beleza superior” e por isso convida-nos a um mergulho sensitivo, por um refinamento lógico, que incide não sobre as coisas, mas sobre a experiência das coisas. Nesse sentido, seu axioma “*que as coisas sejam realmente o que parecem ser.*” (PESSOA, PAC, 2006b, p.122) encerra um meta-discurso que tem por objetivo prolongar sensações sobre as coisas, mas sempre como ele as vê - eis a sua metafísica. Reflete sobre isso, José Gil, em *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações*:

Na realidade, Caeiro não nos diz nunca *o que é a coisa, qual a sua forma ou a sua cor*; diz-nos que a coisa é *apenas* a coisa, que a forma é apenas a forma. A forma da asa da borboleta, essa não a conheceremos – o que interessa a Caeiro é *dizer* que essa asa é apenas aquilo que dela vemos. Como se, quanto ao resto, ele remetesse implicitamente para a experiência e já não para as palavras – não existindo estas, de fato, mesmo na sua função nominativa, senão quando inseridas num meta-discurso. [...] Caeiro recusa o enxertar do pensamento na sensação: *é a reflexão do olhar que anula o pensamento*. Já não preciso de descrever aquilo que vejo, basta dizer que o vejo (ou seja: que não faço mais do que vê-lo). O meta-discurso negativo é acompanhado por uma reflexão sobre si próprio: entre os dois, vem colocar-se a “ilusão” do discurso positivo de Caeiro sobre a Natureza. Há efetivamente ilusão, porque a positividade deste discurso (o sol é o sol) não incide sobre as coisas em si próprias, mas sobre a experiência das coisas. (GIL, [198-], p.123-124).

Sua poesia “anti-reflexiva” dissimula a “aparência de uma ausência de metafísica”, no dizer de José Gil, porque quer esvaziar a consciência da interioridade das coisas, para no lugar dela ter a emoção de si ver vendo a coisa, o que paradoxalmente nos faz crer numa proposta de “educação estética” com nova postura existencial, visto que a existência se converte numa criação artística contínua, renovada pela transparência das coisas em si mesmas e em seu vir a ser: “Sua poesia é “sensacionista”. Sua base é a substituição do pensamento pela sensação, não só como uma base de inspiração – o que é compreensível – mas como meio de expressão, se podemos assim dizer.” (PESSOA, OP, 1976, p. 129).

Dois discípulos foram dados a Caeiro: Ricardo Reis e Álvaro de Campos, e um continuador filosófico: Antônio Mora. Fernando Pessoa assim os descreve:

Este Alberto Caeiro teve dois discípulos e um continuador filosófico. Os dois discípulos, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, seguiram caminhos diferentes; tendo o primeiro intensificado e tornado artisticamente ortodoxo o paganismo descoberto por Caeiro, e o segundo, baseando-se em outra parte da obra de Caeiro, desenvolvido um sistema inteiramente diferente, e

baseado inteiramente nas sensações. O continuador filosófico, Antônio Mora (os nomes são tão inevitáveis, tão impostos de fora como as personalidades), tem um ou dois livros a escrever, onde provará completamente a verdade, metafísica e prática, do paganismo. (PESSOA, OP, 1976, p. 83).

A Reis é dada pela família de Caeiro o encargo de prefaciá-la coleção de poemas do Mestre. Para Reis, Caeiro é “mais grego que os próprios gregos [...] mais pagão que o paganismo.” (PESSOA, OP, 1976, p. 111-125). O paganismo de Caeiro, segundo Reis, envolve uma reconstrução integral da essência do paganismo nem mesmo vivenciado pelos próprios gregos e romanos. Sua obra “fala por si, com a voz que lhe é própria, e naquela linguagem em que se forma na mente; quem não entende não pode entender, e não há, pois, que explicar-lhe. É como fazer compreender alguém um idioma que ele não fala.” (PESSOA, OP, 1976, p. 115). A Caeiro foi dada a visão das coisas na sua simplicidade, com olhos postos à alma antiga, à beleza construtiva dos poemas, rigorosamente unificados por um pensamento que não só os coordena como os concatena; pelo alto dom dos Deuses, Caeiro atinge a inteligência e a sensibilidade do pagão, confessa Reis:

Nestas horas turvas a única fonte de consolação para a minha alma tem sido o manuscrito, que sempre me acompanha, de *O Guardador de Rebanhos*. Ele tem toda a simplicidade, toda a grandeza, toda a posse das cousas que os antigos tinham; mas, escrito já em oposição aos tempos modernos que o viram nascer, dá-nos já como bálsamo o que nos outros era só frescura; e onde os outros nos alegravam mal, como crianças inexperatas, este nos consola e acarinha como velhos prudentes e habituados a desculpar a vida. (PESSOA, OP, 1976, p.127).

O neo-paganismo de Caeiro nasce diretamente da terra, naturalista, pois nos ensina a ver a Natureza como plural, pura imanência, demasiadamente humana.

Álvaro de Campos relata no texto “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” que conheceu Caeiro por intermédio de um primo que morava no Ribatejo. No longo texto, Campos o descreve fisicamente e conta a impressão que lhe causou a primeira conversa:

Foi durante a nossa primeira conversa... Como foi não sei, e ele disse: “Está aqui um rapaz Ricardo Reis que há de gostar de conhecer: ele é muito diferente de si.” E depois acrescentou, “tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe.”

Esta frase, dita como se fosse um axioma da terra, seduziu-me com um abalo, como o de todas as primeiras posses, que me entrou nos alicerces da alma. Mas, ao contrário da sedução material, o efeito em mim foi de receber de repente, em todas as minhas sensações, uma virgindade que não tinha tido [...] O meu mestre Caeiro não era um pagão: era o paganismo. (PESSOA, 1997, p.214)

Antônio Mora, o continuador filosófico de Caeiro, como bem colocou Fernando Pessoa, deixou-nos inúmeras reflexões sobre o paganismo. Como exemplo, cita Píndaro: “A raça dos deuses e dos homens é uma só.” (PESSOA, OP, 1976, p. 172). Tal afirmativa busca estabelecer qual a religião que mais aproxima os homens da Natureza, que mais diretamente age sobre eles, que mais diretamente os pode influenciar quanto às leis naturais e que mais pode estimular e dirigir as atividades sociais do espírito humano, e com facilidade demonstra que essa religião é a pagã. Por ela, a realidade se mostra plural e humana, a natureza divina não é anti-humana, mas antes, “super-humana”; bem como a religião pagã é política, pois visa ao universalismo. Assim, resume:

Assim a religião pagã se encontra em harmonia com os três pontos naturais em que a humanidade toca – com a própria essência experimental da natureza inteira; com a própria essência da natureza humana; e com a própria essência da natureza humana em marcha (em marcha social), isto é, da natureza humana civilizada, isto é, da civilização. (PESSOA, OP, 1976, p. 175).

Antônio Mora fundamenta-se como “continuador”, respeitando as especificidades discursivas, da “poeto-sofia” de Caeiro, quando, por exemplo, afirma que o paganismo “nasce da terra, da natureza diretamente – que nasce da atribuição a cada objeto da sua realidade verdadeira.” (PESSOA, OP, 1976, p. 176), do mesmo modo, vai dizer Caeiro:

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?
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 116).

Caeiro busca a calma lúcida dos gregos, executa sua obra dentro das regras do equilíbrio artístico, busca o que Antônio Mora afirma: “a arte de quem via sabendo ver.” (PESSOA, OP, 1976, p. 180). A organicidade ética e a noção de unidade artística de Caeiro evocam mesmo a herança pagã, uma vez que essa possuía como fim humano a própria organização da vida humana, da disciplina do ser humano como humano e não sua transcendência. Reis corrobora isso quando diz: “Tem o indivíduo nascer pagão para ser pagão.” (PESSOA, OP, 1976, p. 187),

quer dizer com isso que a inteligência pagã coloca-se no centro da sua sensibilidade, ou seja, “uma organização objetivista da inteligência e da sensibilidade, uma construção dos sentidos e das emoções de tal modo talhada que interprete objetivamente as cousas.” (PESSOA, OP, 1976, p. 187). Premissa fundamentada tanto na sensibilidade quanto no intelecto grego, como bem coloca teoricamente Fernando Pessoa no quinto excerto do texto intitulado como “Impermanência”:

Um intelecto grego é uma sensibilidade moderna. Um intelecto grego: mesmo se supusermos que um intelecto grego não significa um intelecto eterno, ainda assim a disciplina grega do pensamento é a base científica de toda arte. Uma sensibilidade moderna: não podemos estropiar nossas emoções para agradar só [...] Os gregos podiam sentir profundamente, ou fortemente, ou selvagememente, mas sempre sentiam racionalmente. Suas emoções nasciam racionais, mesmo quando nasciam fogosas e violentas. Não só não podemos atingir essa qualidade, mas não devemos; pois, se tivéssemos o intelecto grego e o sentimento grego, seríamos gregos antigos e não europeus modernos. (PESSOA, OP, 1976, p. 506).

Eis o legado grego deixado à civilização ocidental – o seu modo da verdade. Caeiro é o pagão, professou em verso o que Antônio Mora professou filosoficamente sobre a restauração do paganismo:

Tem que nascer da sensibilidade direta das cousas. O fato de que o paganismo existiu já não quer dizer que se possa ir buscá-lo ao passado. O mais que se iria buscar era a forma sem vida, o mero corpo morto do paganismo. Devia, a dar-se o fenômeno verdadeiro do regresso ao paganismo, surgir uma sensibilidade pagã. Nesta altura surgiu Alberto Caeiro. (PESSOA, OP, 1976, p. 201).

Confirma o poeta:

O que nós vemos das coisas são as coisas.
Porque veríamos nós uma coisa se houvesse outra?
Porque é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 115).

Fernando Pessoa professa uma literatura original, e Caeiro “sentido” como o “Mestre” encarna o espírito “universal e eterno”, aquele que só poderia ser comparado ao espírito grego como bem confirma a citação abaixo:

Certas ideias e formas de sensibilidade subjazem em cada período histórico como tal; certos [...] subjazem em cada natureza como tal e distinguem-se de outras naturezas durante o espaço de vida que lhes é dado. Um arte adaptada ao primeiro desses ambientes morre com sua época e a pequena (?) influência sobrevivente de suas ideias típicas. Se essas ideias são

importadas (?) ou civilizacionais (?) mais do que transitórias, a obra terá maior oportunidade de se tornar popular; corresponderá [...] ao caso que estamos discutindo. Uma arte adaptada a um ambiente puramente nacional, como nacional só pela fama sem substância do que se ouviu dizer passará as fronteiras do espaço e só passará as do tempo na proporção em que o instinto nacional que recebeu está próximo daquele instinto humano nato (?) subjacente em todos os tipos de nações e culturas. É por isso que a arte grega está tão arraigada na terra do Tempo; pois a antiga Grécia foi entre todas as nações a única que mais intimamente se adequava às eternas leis da civilização e da cultura. Mesmo nacional: sua arte foi universal e eterna; pois (?) o nacional e o eterno encontraram-se na Grécia. (PESSOA, OP, 1976, p. 504).

Assim como Caeiro, Schiller, na sua especificidade discursiva, possui também uma formação grega, observando e analisando esse povo com devida lucidez. Vejamos:

Naqueles dias do belo despertar das forças espirituais, os sentidos e o espírito não tinham ainda domínios rigorosamente separados; a discórdia não havia incitado ainda a divisão belicosa e a demarcação das fronteiras. A poesia não cortejara a espirituosidade, nem a especulação se rebaixara pelo sofisma. Podiam, se necessário, trocar os seus misteres, pois as duas, cada qual a seu modo, honravam a verdade. Por mais alto que a razão se elevasse, trazia sempre consigo, amorosa, a matéria, e por fina e rente que a cortasse, nunca a mutilava. Embora decompusesse a natureza humana e a projetasse, ampliada em suas partes, em seu magnífico círculo divino, não a dilacerava, mas a mesclava de maneiras diversas, já que em deus algum faltava a humanidade inteira. [...] Por que o indivíduo grego era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno? Porque aquele recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento, que tudo separa. [...] A natureza de pólipos dos Estados gregos, onde cada indivíduo gozava uma vida independente e podia, quando necessário, elevar-se à totalidade, deu lugar a uma engenhosa engrenagem cuja vida mecânica, em sua totalidade, é formada pela composição de infinitas partículas sem vida. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 40-41).

Schiller para escrever *Sobre a Graça e a Dignidade* evoca o mito grego sobre o cinto de Vênus e o tema *Cárites* (deusas que personificam o dom de agradar). A temática grega chega a Schiller em boa parte por influência do pensamento de Winckelmann e pela recepção e formulação dos discursos estéticos proferidos na Alemanha do século XVIII.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) inaugurou um *helenismo* idealizado, tendo nos gregos o apogeu da cultura e da beleza. Também escreveu sobre o conceito de *graça* traduzindo-o na concepção grega como um *presente dos céus*. Os estudos de Winckelmann inauguram uma visão idealizada da Grécia antiga que muito inspirou Schiller. Esclarece-nos Ricardo Barbosa em nota de rodapé:

A recepção da arte antiga vivenciou no século XVIII na Alemanha um novo florescimento. Ela estava sob o signo de uma humanidade originária, perfeita, harmônica que se acreditava realizada na antiguidade grega. Assim, a imagem de Winckemann da cultura grega continha ideais humanísticos de validade aparentemente intemporal – Schiller ocupara-se intensivamente com a literatura grega em 1787-1789. (SCHILLER apud BARBOSA, CCEL, 2009, p. 82).

Imerso num tempo de “crise”, Schiller parece usar uma lente de aumento que dá a ele a visão nítida do homem que vem surgindo: “O homem retrata-se em seus atos, e que figura é esta que se espelha no drama de nossos dias! Aqui, selvageria, mais além, lassidão: os dois extremos da decadência humana, e os dois unidos em um espaço de tempo!” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 35) – e que se contrapõe ao homem grego:

De onde vem esta relação desvantajosa dos indivíduos, a despeito da superioridade do conjunto? Por que o indivíduo grego era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno? Porque aquele recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento que tudo separa. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 40).

Mas, ao mesmo tempo, reconhece que a civilização grega já vivia uma premente e inevitável modificação:

A aparição da humanidade grega foi indiscutivelmente um máximo que não podia perdurar neste nível nem elevar-se mais. Não podia perdurar porque o entendimento, pelo acúmulo que até então realizara, tinha inevitavelmente de ser forçado a separar-se da sensação e da intuição, e de empenhar-se pela distinção do conhecimento; não podia também elevar-se mais porque apenas um certo grau de clareza pode coexistir com uma determinada profusão e calor. Os gregos haviam alcançado tal grau, e caso quisessem prosseguir no sentido de uma formação mais alta deveriam, como nós, abrir mão da totalidade de seu ser e buscar a verdade por rotas separadas. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 43).

As “rotas separadas” levaram ao rompimento de unidade interior da natureza humana; se antes, a natureza do indivíduo grego levava-o a gozar uma vida independente, elevada à totalidade, posteriormente, a engenhosa vida mecânica dos tempos modernos fragmentou o homem, degradando-o a uma vida vulgar e grosseira. Mas, a despeito dessa realidade, Schiller está convencido de que o homem pode distanciar-se disso, apoiando-se na experiência cotidiana, no “gosto cultivado”:

Apóia-se para tanto na experiência cotidiana, que mostra um gosto cultivado quase sempre ligado à clareza do entendimento, à vivacidade do sentimento, à liberalidade e mesmo dignidade na conduta, enquanto o gosto inculto se apresenta de ordinário ligado a atributos opostos. Com a maior firmeza, evocam-se o exemplo da mais ética de todas as nações da Antiguidade, na qual o sentimento de beleza alcançou também sua máxima evolução. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 57).

Mas, qual é o sentido de beleza dado por Schiller? Como e quando é possível julgar belo o homem? Qual o ideal de beleza? Pelo impulso lúdico, confirma o próprio Schiller:

Não errará jamais quem buscar o Ideal de beleza de um homem pela mesma via em que ele satisfaz seu impulso lúdico. Se em seus jogos de Olímpia os povos gregos rejubilam com competições de força, velocidade e flexibilidade sem derramamento de sangue, e com a disputa mais nobre dos talentos, e se o povo romano se deleita com a agonia de um gladiador batido ou de seu adversário líbio, a partir deste único traço é compreensível para nós por que temos de buscar as figuras ideais de uma Vênus, uma Juno, um Apolo não em Roma, mas na Grécia. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 84).

Schiller propõe que o belo nasça do mais elevado ideal de equilíbrio entre realidade e forma. No entanto, isso é mesmo o desafio humano, o desafio da educação estética – detalhadamente descrito em *A Educação estética do homem, numa série de cartas* (1990) – e que tem no *helenismo* o ideal de harmonia entre o mundo da natureza e o da cultura, da sensibilidade e da razão, modelo da noção de beleza à noção de liberdade, ligado à criação artística, ao jogo lúdico e que, nos gregos, aparecia como algo divinizado.

Fernando Pessoa e Friedrich Schiller apoiaram suas propostas estético-poéticas na tradição grega da *poiesis*. Giorgio Agamben, em *O Homem sem conteúdo* (2013) assim nos fala sobre o termo:

[...] Os gregos, a quem devemos quase todas as categorias através das quais julgamos a nós mesmos e a realidade que nos circunda, distinguem, de fato, claramente entre *poiesis* (*poieîn*, pro-duzir, no sentido de agir) e *praxis* (*práttsein*, fazer, no sentido de agir). Enquanto no centro da *praxis* estava, como veremos, a ideia de vontade que se exprime imediatamente na ação, a experiência que estava no centro da *poiesis* era a pro-dução na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra. O caráter essencial da *poiesis* não estava, portanto, no seu aspecto de processo prático, voluntário, mas no seu ser, um modo da verdade, entendida como des-velamento, ἀ-λήθεια. (AGAMBEN, 2013, p. 117-118).

Embora imersos num processo histórico que os infligia à *práxis* – “vontade fazedora de um efeito concreto” (AGAMBEN, 2013, p.117), nossos poetas perseguiram artisticamente esse “modo da verdade, entendida como desvelamento”, portanto, como *poíesis*. Convencidos da necessidade da arte abriram-se ao imponderável, à inspiração criativa como princípio de “produção”, firmando pelas obras a possível unidade entre o mistério do “não ser ao ser” pelo pensamento e pela imagem poética. O resultado disso? Nossa pesquisa lê como a do (re)nascimento do Homem estético. Por que (re)nascimento e não nascimento? Porque este Homem potencialmente tem seu berço na civilização grega que viveu o apogeu do equilíbrio entre sensibilidade e razão.

5 O GUARDADOR DE REBANHOS – A LÍRICA MODERNA DE CAEIRO À LUZ DA EDUCAÇÃO ESTÉTICA DE SCHILLER

O maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho. (PESSOA, 1988, p. 77).

A poética pessoana conduz-nos ao que Harold Bloom fala sobre a desleitura. Em *A Angústica da Influência* (1973), Bloom defende a tese de que a história da poesia se confunde com a das influências poéticas, pois “os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação” (BLOOM apud NITRINI, 1997, p. 146). Em outras palavras, a literatura é feita de um permanente reescrever; algo que funciona como uma silenciosa herança criativa que se estende infinitamente, além do espaço e do tempo, pelo poder da imaginação. Pois bem, Fernando Pessoa nos anos fundamentais da sua formação na África do Sul, em Durban, colônia inglesa, manteve contato com a tradicional poesia anglo-americana. Em suas referências à poesia não faltam menções a Shakespeare, Milton, Wordsworth, Keats, Shelley, Whitman, Browning entre outros. A língua inglesa tornou-se uma importante influência na sua formação; como exemplo é necessário mencionar as personas pessoanas – Charles Robert Anon e Alexander Search, que escreviam em inglês. Em carta a José Osório de Oliveira assim escreve:

Em minha segunda adolescência dominaram meu espírito Shakespeare e Milton, assim como, acessoriamente, aqueles poetas românticos ingleses que são sombras irregulares deles; entre estes foi talvez Shelley aquele com cuja inspiração mais convivi. (PESSOA, OP, 1976, p. 68)

Pela experiência leitora, Fernando Pessoa cria seu projeto poético a partir da “inspiração” de outros poetas, tornando a sua poética ainda mais original. Essa prática da influência na verdade incide numa permanente “correção criativa”. O caráter da sua missão literária se mostra nítido tanto pelos escritos teóricos quanto literários. Ele se reinventa a partir da reinvenção de uma poesia própria e que estabelece uma relação crítica com a tradição.

Hugo Friedrich, em *Estruturas da Lírica Moderna* (1978), diz que uma das características da poesia moderna é a impessoalidade. Em Fernando Pessoa, podemos considerar que a ideia de despersonalização é uma forma de lidar com o lirismo, pois o eu-lírico que, antes representava os sentimentos, apresenta-se agora

como uma inteligência, como resultado de uma atitude deliberada aliada à sensibilidade do poeta.

Pessoa, poeta-crítico, escrevia continuamente – os fragmentos, as notas, os artigos e os ensaios revelam a construção sistemática de uma poesia “pensada”. Para construir sua teoria poética sensacionista, estudou o espírito clássico, o neoclássico, o romântico e o moderno. Especificamente, nos estudos sobre os clássicos e os românticos, ele compreendeu a intrínseca relação\colaboração entre sentimento e pensamento, no sentido de que a razão opera sobre elementos fornecidos pela sensibilidade. Esclarece bem a passagem abaixo:

Toda arte é o resultado de uma colaboração entre sentimento e pensamento; não só no sentido de que a razão opera, na construção da obra de arte, sobre elementos fornecidos pelo sentimento, mas, também, e é isto que agora nos interessa, no sentido de que o próprio sentimento sobre o qual assim opera a razão, e que é a matéria a que a razão dá forma, é um gênero especial de sentimento – um sentimento dentro do qual o pensamento colabora. Ora, o pensamento pode colaborar com o sentimento de três modos. Pode ser a base desse sentimento; pode interpretar esse sentimento; e pode misturar-se diretamente com esse sentimento, de modo a intensificá-lo pela complexidade. (PESSOA, OP, 1976, p. 294).

Um exemplo incontestável do que está exposto acima é o poema “Autopsicografia”. Vejamos:

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

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

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(PESSOA, OP, 1980, p. 104).

O poema escrito pelo ortônimo composto por três estrofes, contendo cada uma quatro versos (quartetos) traz à tona a confissão máxima do discurso pessoano. A começar pelo título – “Autopsicografia” – o poeta, ele-mesmo, descreve sua alma, numa busca do poeta como poeta, numa busca por sua identidade autóctona, confirmada sem dúvida por sua convicção sobre “a construção da obra

de arte” . Tal verdade chega-nos pela imagem inscrita no signo verbal e movida pelo som. A escolha dos vocábulos e a disposição sonora escolhida ampliam o valor simbólico subjacente ao conteúdo. A isso, Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1999), chama de “vontade de significar”, ou seja, o mar de significado é expresso pelo nexos entre som e sentido. A força sonora no final de cada verso, a alternância das sílabas tônicas com as átonas e a repetição dos vocábulos confirmam o conteúdo imerso, aparentemente, em contradições: *Que chega a fingir que é dor \ A dor que deveras sente [...] Na dor lida sentem bem \ Não as duas que ele teve \ Mas só a que eles não têm*. Aparentemente, porque na verdade é uma alternância do processo dialético, próprio da realidade em que toda a percepção de si mesmo vive em movimento. Ajuda-nos a compreender isso, mais uma vez, o estudo de Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1999), quando trabalha a questão da alternância e cita Heráclito: “Aquilo que se obsta conduz à concordância, e das tendências contrárias provém a mais bela harmonia.” (HERÁCLITO apud BOSI, 1999, p. 89). A alternância dos contrários materializa o conteúdo que o poeta deseja expor - *E assim nas calhas da roda \ Gira, a entreter a razão \ esse comboio de corda \ Que se chama coração* - ou seja, as potencialidades racionais e sensíveis buscam o equilíbrio dos contrários, preconizado pela estética sensacionista e, caracteristicamente, pelo poeta-ortônimo; bem como por Schiller ao confirmar que pelo impulso lúdico superamos o dualismo entre sentimento\razão e atingimos nossa índole estética.

A intensa amizade de Fernando Pessoa com Mário de Sá-Carneiro frutificou-se na criação da estética sensacionista; a origem do movimento começa com os dois, no entanto, cada um ao seu modo.

A criação dos heterônimos potencializou o fazer poético do poeta, como ele mesmo conta em entrevista: “[...] É que eu tenho várias maneiras de escrever. Nunca uma” (PESSOA, OP, 1995, p. 126). O poeta-mestre é o pastor de pensamentos que são sensações. A intelecção ocorre como expressão, aspecto fundamental da arte poética moderna, que levantam dados e decompõem elementos, buscando os pormenores a fim de compreender sua estrutura.

Caeiro é o clássico que apreende a realidade pelas sensações, determinada pela complexa consciência do sujeito moderno que se auto-observa pela negação, que desmitifica o absoluto e problematiza o próprio fazer poético ao rejeitar a linguagem e o pensamento – *Nada pensa nada* (PESSOA, PAC, 2006b, p. 120).

Uma crítica irônica e metaliterária à ilusão moderna da poesia como sendo a crise de comunicação.

Caeiro move-se do “eu” para a Natureza a fim de encontrar fora de si uma poesia projetada, portanto, uma lírica moderna. O poeta do campo, do mundo natural rompe com a tradicional lírica clássica e busca o (re)nascimento das coisas – “*O que nós vemos das coisas são as coisas*” (PESSOA, PAC, 2006b, p. 115) - pela impessoalidade. Escreve Hugo Friedrich: “A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal” (FRIEDRICH, 1978, p. 110). O estudo de Friedrich, embora de caráter estruturalista, traz à cena da crítica literária alguns aspectos da lírica moderna que elucidam nosso estudo a respeito da lírica de Caeiro.

Quando Caeiro canta a Natureza e cultua o isolamento das coisas pelas coisas, na verdade quer opor-se ao coletivo; quando Caeiro canta a solidão – “*Vivo no cimo do outeiro \ Numa casa caiada e sozinha, \ E essa é a minha definição*” (PESSOA, PAC, 2006b, p. 118) – essa é uma das forças da sua lírica, porque a solidão é a situação primordial da modernidade, bem como representa o ceticismo desse poeta de estruturar uma identidade humana.

Em Pessoa isso se faz evidente pelas máscaras que o poeta assume. Em Caeiro, para quem “*O essencial é saber ver \ Saber ver sem pensar*” (PESSOA, PAC, 2006b, p. 115) tal atitude funciona como uma reação ao ato de criação literária, marcada pelo dilema da experiência moderna da obscuridade e da ambiguidade. Aprender a “ver” significa dar-se o poder de vagar, de ser lento, para concretamente mergulhar nas circunstâncias e conhecer. Isso nos remete ao que já vimos com Aristóteles quando afirma em *Metafísica*: “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até de sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais.” (ARISTÓTELES, 1984, p. 11).

O Prof. Jacyntho Lins Brandão, docente na Universidade Federal de Minas Gerais, num ensaio em que procura caracterizar a presença, desde sempre, dos gregos em nós, faz interessantes observações, mostrando que “compartilhamos com eles uma mesma cultura, historicamente ininterrupta, que muda através dos séculos, mas mantém sua identidade”. Nesse aspecto, o autor destaca que, por influência mesma dos gregos, cultuamos certa supremacia do visual como uma notória forma de conhecimento, acrescentando:

Para um grego, ver é conhecer – o que o verbo *eidénai*, que significa *saber*, expressa bem, já que nada mais é que um resultativo de *ideîn*, cujo significado é ver. Isso quer dizer que, para os gregos, saber uma coisa é o resultado de *ter visto* essa coisa. Já Homero, na *Ilíada*, declarava que as Musas tudo sabiam porque tinham tudo visto. (BRANDÃO, 2002, p. 29-43).

A voz lírica que aparece em *O Guardador de Rebanhos* (2006a) apresenta a contradição factual da lírica do sec. XX formulada por Valéry: “Uma poesia deve ser uma festa do intelecto” (VALÉRY apud FRIEDRICH, 1978, p. 143) e por A. Breton: “Uma poesia deve ser a derrocada do intelecto.” (BRETON apud FRIEDRICH, 1978, p. 143). Tais contradições constituem a polaridade geral da poesia moderna, comenta Hugo Friedrich:

A poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo de si própria, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos. (FRIEDRICH, 1978, p. 144).

A técnica lírica encontrada em *O Guardador de Rebanhos* (2006a) produz um contexto próprio, em que a linguagem poética busca elevar a linguagem usual a um patamar renascido que conduz à expansão do vácuo, sem limite ou fronteira – “*Saber ver quando se vê, \ E nem pensar quando se vê, \ Nem ver quando se pensa*” (PESSOA, PAC, 2006b, p. 115), demonstrando com isso a natureza da sua dramática poesia, que nasce de uma atitude pensadora, excitada pela força intelectual da experiência, com clara consciência artística. Em suas anotações sobre “Os graus da poesia lírica”, assim escreve:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou refletidamente esse temperamento e essas emoções. [...]

O segundo grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, por mais intelectual ou imaginativo, pode ser mesmo que só por mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, que distingue o poeta do primeiro grau. [...]

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa por despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente, a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. [...]

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mais igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente [...] (PESSOA, OP, 1976, p. 274).

E, por fim, sintetiza em “O poema lírico”:

A composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas no momento da recordação dela. Um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não é, de si, intelectual, que existir intelectualmente. Ora, a existência intelectual de uma emoção é a sua existência na inteligência – isto é, na recordação, única parte da inteligência, propriamente tal, que pode conservar uma emoção. (PESSOA, OP, 1976, p.274-276).

Esses apontamentos teóricos datam de 1928/1930, momento em que a lírica moderna ainda atravessava o processo de “desromantização”. Nesse processo, aparece a despersonalização do sujeito poético e Valéry identifica a poesia como *frabrication*. Cita-o Hugo Friedrich:

Na *Poétique Musicale* de Strawinsky (em paralelismo com a *Introducion à La Poétique* de Valéry), se encontram estas ideias diretrizes: todo trabalho artístico deve acontecer na “luz sem sombras” da poética, ou seja, da consciência do fazer (“desWissensvomMacheu”); o artista é o tipo mais elevado do *homo faber*; seu Deus é Apolo, não Dioniso; sua inspiração é assunto de categoria secundária: em primeiro lugar, está o descobrimento operante que substitui a improvisação pela construção, e a liberdade caótica pelo “reino da limitação artística”, onde apenas a melodia encontra de novo seu sorriso; a poética, em sua última essência, uma “ontologia”. (FRIEDRICH, 1978, p. 165).

Fernando Pessoa que se dizia “atento à importância misteriosa de existir” (PESSOA, OP, 1976, p. 55) utiliza a heteronímia como caminho de “construção” consciente para sua poética. O desdobramento do seu “eu”, Fernando Pessoa, em “eus poéticos” funciona como estratégia disso. Assim, num diligente trabalho, Fernando Pessoa – ele próprio – entrelaça um diálogo entre ele e seus heterônimos e entre os heterônimos entre si.

Caeiro, o Mestre, como já foi mencionado, ganhou imediatamente após seu surgimento dois discípulos. Só sabemos quem é Caeiro por via de Álvaro de Campos e Ricardo Reis – “[...] ao conceito direto das coisas, que caracteriza a sensibilidade de Caeiro [...]” (PESSOA, OP, 1976, p. 108) diz-nos Álvaro de Campos; por Ricardo Reis: “Caeiro, no seu objetivismo total, ou, antes, na sua tendência constante para um objetivismo total, é frequentemente mais grego que os próprios gregos.” (PESSOA, OP, 1976, p. 111). Fernando Pessoa concede aos discípulos a voz analítica acerca da obra de Caeiro. Ricardo Reis retoma em suas várias reflexões a influência do paganismo na obra de Caeiro:

Ao pagão moderno, exilado e casual no meio de uma civilização inimiga, só pode convir uma das duas formas últimas da especulação pagã – ou o estoicismo, ou o epicurismo. Alberto Caeiro não foi nem um nem outro, porque foi o Paganismo Absoluto, sem ramificação ou intenção segunda. Por mim, se em mim posso falar, quero ser ao mesmo tempo epicurista e estóico, certo que estou da inutilidade de toda a ação num mundo em que a ação está em erro, e de todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu. (PESSOA, OP, 1978, p. 114).

Ricardo Reis escreveu treze textos explicativos sobre a obra de Caeiro, e Álvaro de Campos, cinco textos. Fernando Pessoa, ele próprio, deixou-nos um texto titulado como “O processo poético de Alberto Caeiro”:

A utilização da sensibilidade pela inteligência faz-se de três maneiras:
 O processo clássico, que consiste em eliminar da sensação ou emoção tudo que nela é deveras individual, extraindo e expondo tão-somente o que é universal.
 O processo romântico, que consiste em dar a sensação individual tão nítida – ou vivamente, que ela seja aceite, não como cousa inteligível, mas como coisa sensível, pelo leitor, visor ou auditor.
 Um terceiro processo, que consiste em dar a cada emoção ou sensação um prolongamento metafísico ou racional, de sorte que o que nela, tal qual é dada, seja inteligível ganhe inteligibilidade pelo prolongamento explicativo.
 [...] No meu fantasma Alberto Caeiro sirvo-me instintivamente do terceiro processo aqui indicado. Embora pareça espontânea, cada sensação é explicada, embora, para fingir uma personalidade humana, a explicação seja velada na maioria dos casos. (PESSOA, OP, 1976, p. 217).

Eis que a moderna lírica caeiriana se dá pela conjugação entre sensibilidade e razão, ambas traçadas num fino tecido imaginativo.

5.1 “E a Natureza é bela e antiga”

Nenhum poeta tem o direito de fazer versos porque sinta a necessidade de os fazer. Há só a fazer aqueles versos cuja inspiração é perfumada pela imortalidade. (PESSOA, 1988, p. 70).

A obra *O Guardador de Rebanhos* (2006a) como linguagem poética inaugura, ao seu nível máximo, a resistência niilista dos valores impressos pela desvalorização da vida/arte, por isso vem até nós como um convite à restituição do homem sensível, o mesmo homem preconizado por Schiller em *A Educação estética do homem, numa série de cartas* (1990), aquele capaz de retomar a sua totalidade humana pela relação pura e genuína com a vida/arte.

A magia do sensível que Caeiro apresenta-nos passa pela Natureza. Sua imaginação poética busca restituir imagens capazes de definir sua “filosofia”:

ver/olhar o mundo ao redor em sua realidade temporal e multiforme restaurando-o por uma intuição plena. Vejamos parte do poema I:

Eu nunca guardei rebanhos,
 Mas é como se os guardasse.
 Minha alma é como um pastor,
 Conhece o vento e o sol
 E anda pela mão das Estações
 A seguir e a olhar.
 Toda a paz da Natureza sem gente
 Vem sentar-se a meu lado.
 [...]
 Quando me veem a 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 predileta
 Onde se sentem, lendo os meus versos.
 E ao lerem os meus versos pensem
 Que sou qualquer coisa natural –
 Por exemplo, a árvore antiga
 À sombra da qual quando crianças
 Se sentavam com um baque, cansados de brincar,
 E limpavam o suor da testa quente
 Com a manga do bibe riscado.
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 97).

O conjunto das coisas é a Natureza revelada pela figura do pastor – *“Minha alma é como um pastor – e continua: “Conhece o vento e o sol \ E anda pela mão das Estações \ A seguir e a olhar. \ Toda a paz da Natureza sem gente \ Vem sentar-se a meu lado”*. A alma/pastor busca as coisas – vento, sol, Estações e paz da Natureza – como um acontecimento natural, integrado à experiência existencial/sensorial. Adiante a alma/pastor vê-se diante de uma nova realidade: *“Sinto um cajado nas mãos \ E vejo um recorte de mim \ No cimo do outeiro”*. Para que serve um cajado? Para amparo. O eu poético se apresenta recortado, fragmentado, daí precisa de amparo. O amparo é dado pela imagem da Natureza. Os elementos constitutivos da natureza humana são estendidos aos elementos da Natureza física: *“Saúdo-lhes e desejo-lhes sol \ E chuva, quando a chuva é precisa”*. O desejo não é adoração narcísica, o desejo é necessidade natural – “[...] *quando a chuva é precisa.*” A poética caeiriana é alegórica (*Allegoria*, do grego, significa dizer o outro) na medida em que busca mostrar o que o drama moderno esconde. O eu poético recluso *no cimo do outeiro* não pertence à multidão moderna, não faz parte dessa engrenagem chamada de modernidade.

A simplicidade operada pelas coisas ao redor é convite à contemplação no poema X. Vejamos:

Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?

Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,

E que passará depois.
E a ti o que te diz?

Muita cousa mais do que isso.
Fala-me de muitas outras cousas.
De memórias e de saudades
E de cousas que nunca foram.

Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 108).

O poema pulsa para uma dialética da vida – entre sentir as coisas na sua integridade e/ou reduzi-las a uma cadeia de significados outros. A negação das concepções e interpretações – “*Muita cousa mais do que isso [...]*” – é caminho para a sensação plena, atribuindo ao objeto/cousa – “*O vento só fala do vento*” – absoluta autodeterminação. Analogamente, é o que preconiza Schiller como essencial na consideração estética da arte, quando nos fala do juízo estético como sendo livre de interesses cognitivos, pois quando ajuizamos o belo, o objeto deve ser tomado como independente das nossas necessidades e interesses, ideia preconizada, em princípio, por Kant.

Habitando o mundo natural, podemos apreender a beleza da coisa em si. O que é belo deve ser belo por si mesmo, sem a determinação material ou para qual fim, aconselha o poema XIII:

Leve, leve, muito leve,
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
E eu não sei o que penso
Nem procuro sabê-lo.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 109).

A repetição do vocábulo *leve* conduz ao valor sensorial que se pretende, ou seja, aproximar-se da sensação, pura e simplesmente, “negando” o pensamento, a intervenção perceptiva, para que prevaleça a natureza da coisa em si.

A voz poética atenta para a importância dos elementos da Natureza ao mesmo tempo como unidade e diversidade. Vejamos o poema XVII:

No meu prato que mistura de Natureza!
As minhas irmãs as plantas,
As companheiras das fontes, as santas
A quem ninguém reza...

E cortam-nas e vêm à nossa mesa
E nos hotéis os hóspedes ruidosos,
Que chegam com correias tendo mantas
Pedem “Salada”, descuidosos...,

Sem pensar que exigem à Terra-Mãe
A sua frescura e os seus filhos primeiros,
As primeiras verdes palavras que ela tem,
As primeiras cousas vivas e irisantes
Que Noé viu
Quando as águas desceram e o cimo dos montes
Verde e alagado surgiu
E no ar por onde a pomba apareceu
O arco-íris se esbateu...
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 111).

Atendendo à essência das coisas e da relação que os homens mantêm com elas, a voz poética estimula a fisionomia sensível delas pelo concreto da linguagem. Mais uma vez – plantas/fontes/verdes palavras/cousas vivas/águas/montes – a Natureza firma o estilo. Caeiro busca encontrar nesses elementos a natureza de cada coisa, a beleza livre e, por isso, ilimitada. A voz poética reconhece sua relação íntima com a Natureza que apresenta – “*As minhas irmãs plantas*”. O poeta não escolhe a colocação *As plantas minhas irmãs*, quer reforçar o valor delas numa possessão natural e por isso coloca “*As minhas irmãs*” antecedidas a *plantas*. Hotel é lugar de passagem e hóspedes não criam vínculos com nada nem ninguém, por isso não se sensibilizam ao exigirem da *Mãe-Terra* o que ela tem de mais precioso. *Hóspedes* personificam homens sem consciência e de homens sem consciência não se espera nada.

Os “*Hóspedes ruidosos [...] descuidados*” pode ser lido como “o bárbaro” citado por Schiller, que toma sua natureza como “a soberana irrestrita”, excedendo “*As primeiras cousas vivas e irisantes*”, desprezando assim uma possível relação de beleza original, pois entre a “natureza humana” e a “natureza das coisas” parece não haver distâncias. Esclarece Schiller:

O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza, mas continua sendo

escravo de seu escravo por um modo frequentemente mais desprezível que o do selvagem. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 33).

A poética de Caeiro é educação que anima e dá sentido a cada coisa como ela é, ensinando compaixão e simplicidade, aspectos capazes de desencadear algo maior – o olhar humanamente primordial. Vejamos o poema XXXIII:

Pobre das flores nos canteiros dos jardins regulares.
Parecem ter medo da polícia...
Mas tão boas que florescem do mesmo modo
E têm o mesmo sorriso antigo
Que tiveram para o primeiro olhar do primeiro homem
Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente
Para ver se elas falavam...
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 120).

O eu-poético mostra a transitoriedade existencial como um natural processo no poema XXI:

Se eu pudesse trincar a terra toda
E sentir-lhe um paladar,
Seria mais feliz um momento...
Mas eu nem sempre quero ser feliz.
É preciso ser de vez em quando infeliz
Para poder ser natural...

Nem tudo é dias de sol,
E a chuva, quando falta muito, pede-se.
Por isso tomo a infelicidade com a felicidade
Naturalmente, como quem não estranha
Que haja montanhas e planícies
E que haja rochedos e erva...

O que é preciso é ser-se natural e calmo
Na felicidade ou na infelicidade,
Sentir como quem olha,
Pensar como quem anda,
E quando se vai morrer, lembrar-se de que o dia morre,
E que o poente é belo e é bela a noite que fica...
Assim é e assim seja...
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 113).

Sentir um “gosto” é coisa de momento. O paladar é um sentido fugaz, existe numa duração presente e assim devemos enxergar a vida. A felicidade ou a infelicidade é processo natural, por isso o poeta a compara aos dias de sol, à chuva, à existência de montanhas e planícies, a rochedos e erva. Aconselha-nos a assumirmos um cotidiano humanamente *natural e calmo* e a olharmos para a vida/morte como processo elementar que também possui a duração fugaz do gosto,

do dia, da noite, figurada pela escolha de verbos que conduzem a isso: trincar, ser, poder, sentir, pensar, olhar, andar, morrer.

A busca por uma vivência real, por uma sabedoria sem conceituação é também uma busca para o essencial. Vejamos o poema XXIII:

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 que 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, PAC, 2006b, p. 114).

Por muito tempo estivemos mergulhados em racionalismos extremos, buscando transmitir a vida por discursos lógicos. Por muito tempo permitimos que a vida racional interferisse nos sentidos, diminuindo consideravelmente sua importante parcela como potência humana. O poeta quando canta - “*O meu olhar azul como céu \ É calmo como a água ao sol \ [...] \ Porque tudo é como é e assim é que é* – ele presenteia-nos com uma verdade: a de que tudo é uma recordação da nossa vista interior. Corroborar Schiller ao seu modo:

Tão logo a experiência ampliada e o pensamento mais preciso tornaram necessária uma separação mais nítida das ciências, assim como, por outro lado, o mecanismo mais intrincado dos Estados tornou necessária uma delimitação mais rigorosa dos estamentos e dos negócios, rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta funesta separou as suas forças harmoniosas. O entendimento intuitivo e o especulativo dividiram-se em intenções belicosas em campos opostos, cujos limites passaram a vigiar com desconfiança e ciúme, e com a esfera à qual limitou sua atuação, cada um deu a si mesmo um senhor que não raro termina por oprimir as demais potencialidades. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 41).

Pela linguagem poética, Caeiro quer, a princípio, se despistar da carga racionalista – “*Se eu interrogasse e me espantasse [...] \ Não nasciam flores novas nos prados*”; o poeta busca restaurar o que Schiller nos diz: “a unidade interior da natureza humana”. Não quer interrogar nada nem se espantar, quer ensinar o ato de

ver, ou como considera José Gil: “[...] não incide sobre as coisas em si próprias, mas sobre a experiência das coisas.” (GIL, [198-], p.124) porque “*Tudo é como é e assim é que é*”. A experiência conduzida pelas sensações modula nossa relação com o exterior, deixando que esse exterior mostre sua linguagem como um sistema orgânico vivo, como numa teia em que cada parte possua sua significação pela relação que mantém com a outra parte dentro de um sistema.

Nos elementos da Natureza – céu azul e água ao sol - pelo olhar/saber intuitivo na natureza das coisas é possível experimentar a (re)criação sensível de si mesmo, não mais, pura e simplesmente, como animal humano, mas pelo (re)conhecimento do que sempre esteve ali – pelo em si estético, pelo belo que trazemos dentro de nós, pela vista que é a mente mestre, inseparável de tudo. Esse em si estético, ao longo do processo civilizacional, foi abafado pela supremacia do pensamento racional – “*E eu aceito, e nem agradeço, \ Para não parecer que penso nisso [...]*”. Uma supremacia que barrou o sensível, o natural, distanciando o homem dos demais seres/coisas, engessando não só a contemplação do belo, mas sua aplicação.

De outra, mas da mesma forma, o poeta reitera a importância de esse saber/pensamento intuitivo na natureza das coisas para o bem da natureza humana, como bem mostra o poema XXXVIII:

Bendito seja o mesmo sol de outras terras
 Que faz meus irmãos todos os homens
 Porque todos os homens, um momento no dia, o olham como eu,
 E, nesse puro momento
 Todo limpo e sensível
 Regressam lacrimosamente
 E com um suspiro que mal sentem
 Ao homem verdadeiro e primitivo
 Que via o Sol nascer e ainda o não adorava.
 Porque isso é natural – mais natural
 Que adorar o ouro e Deus
 E a arte e a moral...
 (PESSOA, PAC, 2006b, p.122).

Regressar “*Ao homem verdadeiro e primitivo*” não no sentido bárbaro e selvagem, mas ao homem natural, conhecedor de que era parte de um conjunto mais amplo – “*Que via o Sol nascer e ainda não o adorava*” - aliviado – “*E com um suspiro que mal sentem*”, sem adoração, com imaginação potencialmente livre, sem artifício “[...] *mais natural \ Que adorar o ouro e Deus \ E a arte e a moral [...]*”. Schiller, na Carta VI, direciona uma reflexão que toca também nesse ponto: “[...]”

será o espírito capaz de trocar as severas algemas da lógica pelo livre andamento da força poética, de apreender a individualidade das coisas com um sentido fiel e casto? [...] Ainda que o exercício ginástico forme corpos atléticos, somente o jogo livre e regular dos membros desenvolve a beleza.” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 45). O poeta convida-nos a ver o Sol nascer simplesmente, sem levar para esse momento a concepção – “*E, nesse puro momento \ Todo limpo e sensível*” - arraigada do sujeito com o objeto, mas pela tentativa de um “jogo livre” que apreende a beleza de um “Sol” capaz de fazer “*meus irmãos todos os homens*”.

Há um ritmo seguro nos versos de Caeiro. A beleza gráfica e o conteúdo modelado pelo contexto marcam o modo singular da palavra poética caeiriana. Vejamos o poema XL:

Passa uma borboleta 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 o que move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor apenas flor.
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 123).

Eis a filosofia, a “metafísica” de Caeiro: decompor a realidade para apreendê-la na sua singularidade e uma vez atingido isso nos expulsa do paraíso etéreo e conduz-nos ao paraíso terrestre (borboletas, cor, movimento, flores, perfume), similar à ciência que precipita sobre os corpos para compreendê-los. O poeta propõe-nos o mergulho iluminado pela tautologia- “*O perfume é que tem perfume no perfume da flor*”. Na sua objetividade, somos convidados a decompor o mundo por uma nova linguagem. Busca elementos simples da Natureza – borboleta e flor – para dirigir seu intento. Acorda nosso espírito sonâmbulo à beleza da realidade. Assim como o acontecimento mítico que aconteceu há tempos e sempre acontece de novo, o poeta desvela a intrínseca ordem que há em cada coisa: cada elemento existente no Universo possui vida própria, aliás, a expressão melhor é energia própria. O poeta da negação conceitual do pensamento é um *tingidor*, porque “sem querer” pratica a análise das sensações pela negação ou exclusão. É a existência em sua nudez, deslizando pelo rio da origem da realidade em seus limites – “*A cor é que tem cor nas asas da borboleta, \ No movimento da borboleta o movimento é que*

se move”. A teia que prende um fio ao outro se expande a um horizonte que busca a realidade determinada, mas preenchida de sensações múltiplas. Presença potencial da estética sensacionista.

O poeta encerra na figura a sua intuição das coisas lançando-a pela recordação. Re (*cor*) dar a natureza equivale, etimologicamente, repô-la no coração do homem. Nesse sentido, essa poesia exerce o poder educador e humanizador. Como lemos no poema XXVII:

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 que sei.
Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 116).

Caeiro insiste na busca dialética da existência, encerrada na *physis*. Schiller na Carta XIX assim coloca:

[...] nenhuma representação jamais surgiria de uma mera impressão sensível, se não existisse algo *de que* se exclui, se a negação não fosse referida a algo positivo e se da não-posição não surgisse a oposição mediante um estado-de-ação absoluto; essa ação da mente chama-se julgar ou pensar, e seu resultado é o *pensamento*. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 100).

A paradoxal imagem inicial – “Só a natureza é divina, e ela não é divina [...]” – é representação que existe pela negação de uma referenciação positiva. Caeiro, no fundo, sabe que a realidade existencial das coisas é feita de linguagem – “É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens” - uma linguagem que não vive à parte desse mundo animado: “Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol”. E por isso mesmo, deve bendizer: “Bendito seja eu por tudo quanto sei”. Só sabemos de algo por uma “ação da mente” como está dito por Schiller. O verbo saber vem do latim *sapere*, indicativo de “ter sabor”, “conhecer”, e ter conhecimento exige pensamento. Caeiro não nega assim o pensamento, nega sim o uso especulativo do pensamento. A Natureza que é apresentada como um ente sustenta

a infinita possibilidade do ser, pois, assim como o homem, ela é uma porta para a manutenção das relações que são sempre dinâmicas.

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, assim nos faz lembrar: “O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem e, por extensão, o fundamento da poesia.” (BOSI, 1997, p. 141). A linguagem poética revela nossa condição paradoxal de ser, de criar, de nomear. Vejamos o poema XLV:

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, PAC, 2006b, p.125).

Em que se funda a linguagem poética de Caeiro se a todo momento ele nega a nomenclatura das coisas? Ela quer perscrutar a realidade, brincar com as noções acabadas e definidas libertando-as das roupagens acumuladas pela cultura, pela ciência e pelo tempo histórico – “*Sobre a própria terra inocente e mais verde e florida do que isso!*”. Ou seja, não é possível reduzir a existência numa conceituação fechada, porque tudo é movimento; as “*Tristes das almas humanas, que põem ordem em tudo, \ Que traçam linhas de cousa a cousa, \ Que põem letreiros com nomes nas árvores absolutamente reais \ E desenham paralelos de latitude e longitude*”; a humanidade perdida é personificada em seu *cogito*, distanciada das coisas como coisas, pois pôr “*letreiros com nomes nas árvores absolutamente reais*” equivale a transformá-las em instrumentos, como a própria terra categoricamente desenhada em “*paralelos de latitude e longitude*”. As “*Tristes almas humanas*” estão tomadas pelo tempo da servilidade, logo “*põem ordem em tudo*”. A linguagem – berço da espécie humana – é negada como representação, e essa atitude não é gratuita, é estratégia da expressão poética de Caeiro que quer ligá-la à natureza corporal do mundo, ocultada da significação verdadeira e misteriosa pela significação convencional.

E o que se pode considerar como significação verdadeira da linguagem? A poesia moderna é espaço declarado de resistência ao sistema. Não foi diferente com Baudelaire e Poe, por exemplo, e com o nosso Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Leminski e tantos outros. A palavra poética moderna sobrevive em meio hostil e estranho. Fernando Pessoa, ele-mesmo, na verdade cria uma estética própria por meio dos seus heterônimos, o famoso “drama em gente” trata da estética do sensível. Essa estética é o seu modo de existir, um modo que busca o controle do pensamento anterior a ele mesmo e a adequação das sensações num mundo completamente divorciado do seu sentido de origem. Tudo isso significa, alegoricamente, resistência a uma vida reificada.

Encontrar a realidade existencial das coisas nos opostos é rastrear sua infinitude, bem como é necessário um esvaziamento de hábitos sedimentados. Confirma o poema XXVIII:

Li hoje quase duas páginas
Do livro dum poeta místico
[...]
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 flores, se sentissem, não eram flores,
Eram gente;
[...]
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, PAC, 2006b, p. 117).

Para sentir o cotidiano elementar das coisas não são necessárias circunstâncias especiais. A simplicidade que Caeiro nos apresenta exige a aprendizagem de não levar à coisa um olhar carregado de significações interiores e transcendentais – “*Falar da alma das pedras, das flores, dos rios, \ É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos*”. A aprendizagem está em abrir mão das práticas habituais de conceituação e de especulação – “*Por mim, escrevo a prosa dos meus versos \ E fico contente,*” - substituindo-as pelas práticas da naturalidade

existencial – “*Porque sei que compreendo a Natureza por fora; \ E não a compreendo por dentro \ Porque a Natureza não tem dentro; \ Senão não era Natureza*”. Corrobora Schiller:

Enquanto não determinarmos um lugar no espaço não existe espaço para nós; sem o espaço absoluto, contudo, não determinaríamos um lugar. O mesmo dá-se com o tempo. Enquanto não temos o instante não há tempo para nós; sem o tempo eterno, contudo, não teríamos a representação do instante. E somente pela parte que chegamos ao todo, somente pelos limites que chegamos ao ilimitado; por outro lado, é somente pelo todo que chegamos à parte, somente pelo ilimitado chegamos ao limite. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 100).

Caeiro determina o espaço da Natureza/coisas, (re)apresenta-nos seu limite – “*Graças a Deus que as pedras são só pedras, \ E que os rios não são senão rios, \ E que flores são apenas flores*”. Faz o caminho contrário a que tantos poetas da sua geração preconizavam: a do metafisicismo clássico. Profetiza a poética sensacionista, como aquela que traz a consciência da sensação – “*Porque sei que compreendo a Natureza por fora \ Porque a Natureza não tem dentro; \ Senão não era a Natureza*” – animada e sustentada pela paisagem aparentemente não-verbal, mas corporal do mundo, uma paisagem pela qual nos evadimos, tornando-nos inertes. Cuidando desse mesmo modo, o poema VI nos diz:

Pensar em Deus é desobedecer a Deus,

Porque Deus quis que o não conhecêssemos,
 Por isso se nos não mostrou...
 Sejamos simples e calmos,
 Como os regatos e as árvores,
 E Deus amar-nos-á fazendo de nós
 Belos como as árvores e os regatos,
 E dar-nos-á verdor na sua primavera,
 E um rio aonde ir ter quando acabemos! ...
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 103).

O poeta persuade-nos a sermos “*simples e calmos, \ Como os regatos e as árvores*”. E essa é a profundidade primordial da linguagem poética dele, por meio da qual o ritmo poético invoca o caráter sensacionista. Melhor dizendo: a estética sensacionista que tem no mestre Alberto Caeiro a figura do autor-produtor, que suscita, insistentemente, a busca do real como construção, como figuram também os poemas XI e III:

Aquela senhora tem um piano
 Que é agradável, mas não é o correr dos rios

Nem o murmúrio que as árvores fazem...

Para que é preciso ter um piano?
O melhor é ter ouvidos
E amar a Natureza.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 109).

Ao entardecer, debruçado pela janela,
E sabendo de soslaio que há campos em frente,
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.
[...]
Ah! É que rezando a Santa Bárbara
Eu sentia-me ainda mais simples
Do que julgo que sou...
[...]
(Que artifício! Que sabem
As flores, as árvores, os rebanhos,
[...]
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!)
E eu, pensando em tudo isto,
Fiquei outra vez menos feliz...
Fiquei sombrio e adocicado e soturno
Como um dia em que todo o dia a trovoada ameaça
E nem sequer de noite chega...
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 100).

Ele sabe “ver” e “ouvir” as diferenças do mundo, negando sua artificialidade e privilegiando a existência do ente Natureza. Parece menosprezar o objeto “piano” e sua função, mas para acordar a consciência distintiva de outras sensações, como bem propõe o Sensacionismo em que cada sensação leve a outra de forma simultaneamente sentida e intelectualizada. O mesmo se dá no poema XII:

Os pastores de Virgílio tocavam avenas e outras coisas
E cantavam de amor literalmente.
(Depois – eu nunca li Virgílio.
Para que o havia eu de ler?)

Mas os pastores de Virgílio, coitados, são Virgílio,
E a Natureza é bela e antiga.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 109).

Caeiro se utiliza da arte poética para negar o valor da arte como produção, por isso seu ceticismo artístico é dissimulado - artifício poético para organizar, de forma mais natural, as sensações, ou, mais ainda, como diria o próprio Fernando Pessoa: “A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa *interpretação objetivada*

duma impressão subjetiva.” (PESSOA, OP, 1976, p. 219), ou seja, – os pastores de Virgílio são, objetivamente, a impressão subjetiva de Virgílio.

A Natureza é o ente capaz de firmar o campo da objetividade, as coisas fazem-se evidentes na sua particularidade, tudo isso é estratégia que busca capturar o estilo próprio de uma poética que pretende assentar o conhecimento empírico com as coisas que compõem essa Natureza – “A Natureza é partes sem um todo” – em mistério e verdade. Vejamos o poema XLVII:

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 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.
Isto 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, PAC, 2006, p. 126).

Livre das possíveis reflexões que acompanham nossas experiências – “Foi isto o que sem pensar nem parar, \ Acertei que devia ser a verdade.” – o eu poético mostra a imagem lúdica da sua arte: “[...] E que só eu, porque a não fui achar, achei”. A Natureza apresentada e as sensações modeladas ampliam a imagem do mundo pela imagem do poeta - essa que ele traz dentro da sua cabeça, do seu coração, prova do seu gênio, não no sentido romântico do vocábulo, mas moderno porque sabe do seu labor.

5.2 “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...”

A inteligência elabora elementos vindos do exterior, isto é, trabalha sobre dados dos sentidos. (PESSOA, 1988, p. 66).

O concerto dos sentidos é sempre aberto e nossa participação no mundo é feita por nossas sensações, eis a máxima pessoana. Fernando Pessoa deixou em sua prosa um longo estudo acerca da teoria estética sensacionista, sistematizada em “Organização das sensações”. Assim afirma: “Nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações. As ideias são sensações, mas de coisas colocadas no espaço e, por vezes, nem mesmo no tempo” (PESSOA, OP, 1976, p. 441). Essa concepção ontológica da sensação que o poeta coloca amplia-se à concepção ontológica da arte. E assim diz:

A base de toda a arte é a sensação [...] A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem... Assim, a arte tem por assunto, não a realidade, não a emoção, mas a abstração criadora. (PESSOA, OP, 1976, p. 448).

Dentro desse conceito, o convite de Alberto Caeiro parece claro: reaprender pela magia da sensação artístico-estética a sensação poética que, por sua vez, objetiva restituir o homem em sensibilidade e razão. Vejamos o poema II:

O meu olhar é nítido como um girassol.

[...]

É 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 essencial

Que tem uma criança se, ao nascer,

Reparasse que nascera deveras...

Sinto-me nascido a cada momento

Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como um malmequer,

Porque o vejo. Mas não penso nele

Porque pensar é não compreender...

O Mundo não se fez para pensarmos nele

(Pensar é estar doente dos olhos)

Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...

Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,

Mas porque a amo, e amo-a por isso,

Porque quem ama nunca sabe o que ama

Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,

E a única inocência não pensar...

(PESSOA, PAC, 2006b, p. 98).

Caeiro rejeita o uso especulativo do pensamento: “*Porque pensar é não compreender \ [...] \ O mundo não se fez para pensarmos nele \ [...] \ Pensar é estar doente dos olhos*”; busca repousar na ontologia fenomênica do mundo,

considerando tal situação como instrumento à apuração da sensibilidade e da faculdade intuitiva/imaginativa (mas que tem o pensamento como potência). Schiller coloca na Carta VI que

A sensibilidade da mente depende, segundo seu grau, da vivacidade e, segundo sua extensão, da riqueza da imaginação. Ora, o predomínio da faculdade analítica rouba necessariamente a força e o fogo à fantasia, assim como a esfera limitada de objetos diminui-lhe a riqueza. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 43).

No jogo livre e regular da intuição desenvolvemos nossa sensibilidade para a “riqueza da imaginação” – “*E o que vejo a cada momento \ É aquilo que nunca antes eu tinha visto*”, e a “força e o fogo à fantasia” – “*Sei ter o pasmo essencial*” – alimentam nossa natureza criativa – “*Sinto-me nascido a cada momento \ Para a eterna novidade do Mundo*”, resultando tudo isso na consciência desperta da mente.

Fernando Pessoa assim como Friedrich Schiller pensou a filosofia da arte. Fernando Pessoa viveu intensamente o movimento cultural do século XX, empreendeu originalidade à sua arte percorrendo os caminhos explicativos dela. O Sensacionismo foi um movimento de expressão artística da sensação. Era preciso analisar, abstrair, tomar consciência do valor estético da sensação. Para tal era preciso decompor as sensações pela consciência do universo, pelo estado de alma, enfim, decompor para depois ordenar. Isso resultou na formação de blocos de sensações organizadas, mas de forma livre. A estética sensacionista, assim, seria a expressão intensa da maior diversidade de sensações pela linguagem.

Com Schiller não foi diferente. Suas *Cartas* são resultado das suas reflexões acerca da educação estética, concebida como uma abertura do intelecto ao mundo sensível e natural. A razão como vinha sendo operada não conseguia captar o em si do mundo, pois o entendimento racional limitava os objetos dos sentidos. Assim, a busca é pelo “ideal” de harmonia entre o impulso sensível (sensibilidade) e o impulso formal (razão). Teorizou essa possibilidade explicitando que o homem não é exclusivamente razão nem exclusivamente sentimento, sua humanidade não se restringe a mera vida (natureza) nem a mera forma (ideia), mas deve ser “forma viva” – objeto do impulso lúdico (sensibilidade sintonizada com a razão). Explica Schiller na Carta XV:

O objeto do impulso sensível, expresso num conceito geral, chama-se *vida* em seu significado mais amplo; um conceito que significa todo o ser

material e toda a presença imediata nos sentidos. O objeto do impulso formal, expresso num conceito geral, é a *forma*, tanto em significado próprio como figurado; um conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as faculdades de pensamento. O objeto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá ser chamado de *forma viva*, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por *beleza*. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 81).

Tal *beleza*, portanto, deve ser entendida no âmbito do que ele chama de *forma viva*, quando sensibilidade e entendimento – enquanto fenômenos – estão abertos ao jogo lúdico, quando há a convergência do subjetivo com o objetivo, libertando o homem do domínio da natureza exterior.

Fernando Pessoa confirma que Alberto Caeiro é o criador da estética sensacionista: “Caeiro criou, de uma vez para sempre, a poesia da Natureza, a única [?] poesia da Natureza” (PESSOA, OP, 1976, p. 427). E como acrescenta José Gil:

Sabemos que a sensação, para Caeiro, é a sensação real do objeto. [...] Objeto que não destrói o pensamento e a emoção, transformando-os numa outra forma de sentir. E como Caeiro obtém o objeto absoluto? Pela “ciência de ver”, que consiste em tomar em conta, exclusiva e totalmente, a natureza exterior do objeto. (GIL, 2013, p. 60).

Essa “ciência do ver” está assentada no conceito grego de “ideia” – (*eidos* – em grego) que significa visão. Mas também confirma a disposição schilleriana do impulso lúdico, quando propõe uma “outra forma de sentir”. Assim, Caeiro busca atingir a “visão” das coisas e da Natureza, lançando-as por uma linguagem que expresse as coisas em si, mas não as esgota. Fortalece nisso o conceito adâmico de que as coisas possuem linguagem própria e o homem somente denomina. Vejamos a concepção da linguagem adâmica, cujos contornos foram definidos com maior precisão no *Paraíso Perdido*. Esclarece-nos Erick Ramalho:

Idealizada por Milton a partir da Bíblia, bem como a partir do *Crátilo* de Platão, a linguagem adâmica seria, *grosso modo*, uma forma linguística natural – por isso mesmo distinta da linguagem humana posterior, que é convencional – a qual Adão utilizou no Paraíso, para nomear as coisas do mundo conforme apresentadas a ele por Deus. Por sua vez, no verso 277 do segundo livro do épico miltoniano, Eva também se vale dessa linguagem para dar nome às flores pela primeira vez. Em uma instância ideal, tal linguagem seria anterior à cisão entre a palavra e a coisa, ao passo que o nome dado equivaleria àquilo que foi nomeado, de modo a configurar certo aspecto cristalino idealmente anterior à representação e impenetrável à ambiguidade. Contrasta-se, pois, com a dissimulação verbal de Satã, simbolizada na serpente de língua bífida, *ipso facto* dupla, ambígua. Satã, impingea retórica os fins práticos e espúrios de embuste, de escurecimento,

ainda mais intenso da transparência linguística, pelo que a coisa dita e aquilo que se quer dizer distanciam-se na enunciação quando os elementos da realidade aparecem dissociados dos nomes pelos quais se os chama.

[...]

Resultam disso os duplos sentidos, o distanciamento entre a representação e a realidade, enfim, os pressupostos da condição humana e o início da busca pelo conhecimento da ciência nos termos que Milton hauriu de Boécio. É válido o argumento de John Leonard segundo o qual a linguagem adâmica pressupõe conhecimento, visto que a natureza das palavras é a própria natureza das coisas e, logo, conhecer as palavras é aprender a essência da realidade, ao passo que a ilusão da serpente é um meio de substituir o conhecimento pela ignorância. Esta, afinal, torna baça a transparência ideal da linguagem perdida, pois faz com que algo sempre seja mal conhecido ou desconhecido, indícios permanentes, portanto, da ignorância na relação entre o ser humano e a sua própria realidade. E porque Milton mostra-se favorável à figuração imagética de sequências de ações, estes aspectos apresentam decorrências que ultrapassam a linguagem verbal. O poeta põe Satã a exercer uma espécie de retórica de convencimento visual ao manifestar-se ao longo do tempo em formas diversas (Arcanjo, Príncipe dos Demônios, Serpente) de modos nunca amplamente apreensivos, ou seja, por meio de “névoas de engano próprio [*self-deception*] e olvidamento [*forgetfulness*]” similares às que veicula pela fala. (RAMALHO, 2008, p. 71-75).

Caeiro persegue “a natureza das palavras” como tradução para “a natureza das coisas”. O exercício da sensibilidade ora se mostra anestesiado, ora se mostra intensificado, mas sempre a distância, porque é pela distância que se alcança o equilíbrio do olhar sobre o objeto. Fernando Pessoa parte da premissa clássica grega:

A sensação da realidade era direta nos gregos e nos romanos, em toda a ‘antiguidade clássica’. Era imediata. Entre a sensação e o objeto – fosse esse objeto uma coisa do exterior ou um sentimento – não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer estranho ao próprio ato de sentir. (PESSOA, OP, 1976, p. 424).

Podemos ler esse raciocínio no poema IX:

Sou um guardador de rebanhos.
 O rebanho é os meus pensamentos
 E os meus pensamentos são todos sensações.
 Penso com os olhos e com os ouvidos
 E com as mãos e os pés
 E com o nariz e a boca.
 Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
 E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
 Por isso quando num dia de calor
 Me sinto triste de gozá-lo tanto.
 E me deito ao comprido na erva,
 E fecho os olhos quentes,
 Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
 Sei a verdade e sou feliz.
 (PESSOA, PAC, 2006b, p.108).

A poesia encerrada nos versos acima é a poesia de “estar no mundo”. “No poema I, a voz poética inicia dizendo “Eu nunca guardei rebanhos” e, neste IX poema, ela inicia dizendo” *Sou um guardador de rebanhos. \ O rebanho é os meus pensamentos \ E os meus pensamentos são todas sensações*”. Os três versos encerram toda a estética sensacionista: a *performance* estética das sensações \ pensamento. Alegoricamente, é possível que se empreenda a defesa de re(descobrir) o mundo na sua singularidade, em que pelo misterioso espírito poético, sensibilidade e razão re(encontrem), na complexa vida moderna, a realização simultânea dessas potencialidades; e ter a consciência disso equivale estar consciente esteticamente. O que nos remete ao que diz Schiller na Carta VIII:

Não é suficiente, pois, dizer que toda a ilustração do entendimento só merece respeito quando reflui sobre o caráter; ela parte também, em certo sentido, do caráter, pois o caminho para o intelecto precisa ser aberto pelo coração. A formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade premente da época, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento melhorado eficaz para a vida, mas também porque desperta para a própria melhora do conhecimento. (SCHILLER, EEH, 1990. p. 51).

Pela arte recuperamos a plenitude dessa sensibilidade/razão como formação e que “torna o conhecimento melhorado”. A história das sociedades capitalistas foi marcada pelo desencantamento, porque razão e sensibilidade foram engessadas, acreditando que se tratava de faculdades separadas, mas que na verdade podem ser entendidas como uma “inteligência sentente”. A estratégia de Caeiro é trazer à razão engessada não mais o seu jogo lógico e previsível, mas inesperadas combinações – “*Penso com os olhos e com os ouvidos \ E com as mãos e os pés \ E com o nariz e a boca*”. Assim como Schiller: “[...] o intelecto precisa ser aberto pelo coração”, Caeiro propõe-nos essa abertura pela comunhão com a natureza e reciprocidade sensitivo-racional – “*Por isso quando num dia de calor \ Me sinto triste de gozá-lo tanto. \ E me deito ao comprido na erva, \ E fecho os olhos quentes, \ Sinto todo o meu corpo deitado na realidade, \ Sei a verdade e sou feliz*”. São as sensações despertando o senso de realidade que, por sua vez, potencializam o próprio sentir e o próprio pensar unidos.

Caeiro corre contra a corrente do homem político, que sempre quer modificar a aparência do mundo; ele é o poeta, aquele que encerra pela poesia a sua intuição das coisas, do mundo, da vida. A sua *poiésis* é a busca pela unidade universal e humana, no sentido de equivalência. Como podemos observar no poema XIV:

Não me importo com as rimas. Raras vezes
 Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.
 Penso e escrevo como as flores têm cor
 Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me
 Porque me falta a simplicidade divina
 De ser todo só o meu exterior.

Olho e comovo-me,
 Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado,
 E a minha poesia é natural como o levantar-se o vento...
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 110).

O poema nega as convenções porque quer viver a significação livremente – “*Não me importo com as rimas \ Penso e escrevo como as flores têm cor \ Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me \ Porque me falta a simplicidade divina \ De ser todo só o meu exterior*”, e porque também quer mostrar que a consciência dos sentimentos deve unir-se à matéria das coisas – “*Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado*”. Caeiro, sujeito de linguagem, imprime lucidez à prática artística, como bem coloca Leyla Perrone-Moisés, em *Fernando Pessoa, aquém do eu, além do outro*:

[...] Caeiro finca suas recusas; é a busca de um caminho contra a corrente, numa direção diversa da que trouxe Fernando Pessoa, da que nos trouxe, ao que somos: ocidentais acidentados, fraturados entre o objetivismo e o subjetivismo, o intelectualismo e o sentimentalismo, a ciência e a metafísica. Caeiro como Álvaro de Campos – provém das contradições profundas de sermos judeus-gregos, em busca de uma totalidade que ora atribuímos a uma Lei obscura e culpabilizante, ora cremos poder alcançar por nossa clara razão. (MOISÉS, 2001, p. 147).

Resguardando-se das corrupções de sua época, Pessoa/Caeiro não se mostra diferente às concepções de Schiller, quando esse nos diz:

Mas como o artista se resguarda das corrupções de sua época, que o envolvem por todos os lados? Desprezando o seu juízo. Deve elevar os olhos para a sua dignidade e lei, não os baixar para a felicidade e a necessidade. Igualmente livre da atribulação vã, que quer imprimir sua marca no instante fugaz, e do fanatismo impaciente, que ao precário fruto do tempo aplica a medida do incondicionado, deve deixar ao entendimento a esfera que lhe é familiar, a da realidade; deve, entretanto, empenhar-se em engendrar o Ideal a partir da conjugação do possível e do necessário. Deve moldá-lo em ilusão e verdade, nos jogos de sua imaginação e na seriedade de suas ações; deve moldá-lo em todas as formas sensíveis e espirituais, e lançá-lo silenciosamente no tempo infinito. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 54).

A realidade existencial-criadora de Pessoa/Caeiro é corporal e sistêmica, bastando-se a si própria, como mestre de si que possui a ciência “do ver e do sentir”,

ensina o despojamento doentio de uma metafísica etérea, para no lugar dela fundar o concreto da sensação, a metafísica da sensação. Nos “jogos de sua imaginação e na seriedade de suas ações” a que alude Schiller, Caeiro reduplica a linguagem sensitiva, lançando-a “silenciosamente no tempo infinito”, esse que se move em espaço sinestésico, entregue ao sentimento e posse de liberdade, como demonstra bem o poema XV:

As quatro canções que seguem
 Separam-se de tudo o que eu penso,
 Mentem a tudo o que eu sinto,
 São do contrário do que eu sou...
 Escrevi-as estando doente
 E por isso elas são naturais
 E concordam com aquilo que sinto,
 Concordam com aquilo com que não concordam...
 Estando doente devo pensar o contrário
 Do que penso quando estou são.
 (Senão não estaria doente),
 Devo sentir o contrário do que sinto
 Quando eu na saúde,
 Devo mentir à minha natureza
 De criatura que sente de certa maneira...
 Devo ser todo doente – ideias e tudo.
 Quando estou doente, não estou doente para outra cousa.
 Por isso essas canções que me renegam
 Não são capazes de me renegar

E são a paisagem da minha alma de noite,
 A mesma ao contrário...
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 110).

Esse infinito da negação de pensar, mentir, sentir e ser encarna o que José Gil diz, em *Cansaço, Tédio, Desassossego*: “uma espécie de intuição intelectual dos sentidos.” (GIL, 2013, p. 61). Exprime a realidade absoluta das coisas potencializando-a na sensação – “Quando estou doente, não estou doente para outra cousa” - e no entendimento racional – “Estando doente devo pensar o contrário \ Do que penso quando estou são. Confirma também o poema XXII:

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

Quando o Verão me passa pela cara
 A mão leve e quente da sua brisa,
 Só tenho que sentir agrado porque é brisa
 Ou que sentir desagrado porque é quente,
 E de qualquer maneira que eu sinta,
 Assim, porque assim o sinto, é que é meu dever senti-lo...
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 114).

A estética sensacionista parece firmar-se ainda mais nesse poema. Fernando Pessoa vai dizer nos seus apontamentos em *Obra em Prosa* - “O Sensacionismo – uma cosmovisão” que: “A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação” (PESSOA, OP, 1976, p. 431). Duas realidades – vida e arte. Na vida, “[...] *bate-me a Natureza de chapa \ Na cara dos meus sentidos, \ E eu fico confuso, perturbado, querendo perceber*”; na arte, “[...] *De qualquer maneira que eu sinta, \ Assim, porque assim o sinto, é que é meu dever senti-lo*”. Analogamente, em Schiller, os conceitos de impulso formal e impulso sensível equivalem a tais realidades ditas pelo ortônimo/poeta. No impulso formal está a voz poética confusa, perturbada, “*querendo perceber*”; no impulso sensível, simplesmente sente e aceita sentir – “*assim o sinto [...] é meu dever senti-lo*”.

As potencialidades sensíveis e racionais estão vivas pela força criadora da arte que, por sua vez, obedece às condições da imaginação.

5.3 “As coisas não têm significação:têm existência”

A arte, quâ arte, tem por fim apenas a beleza. (PESSOA, 1988, p. 53).

A totalidade do mundo sensível tem sido lentamente perdida por causa do progresso da ciência que dominou a época moderna. A flutuação das populações, as relações comerciais e industriais e a crescente facilidade das comunicações fortaleceram as condições modernas da civilização. Resultou disso a típica fórmula de dependência entre as sociedades: o sentimento nacional decaiu e a relação com o estrangeiro movido pelo comercialismo produziu resultados como o enfraquecimento moral que, por sua vez, alimentou o individualismo excessivo. Tudo isso mudou a percepção que tínhamos das coisas. O que encontramos em *O Guardador de Rebanhos*, de Caeiro, é a valorização da intuição dos sentidos e a rejeição especulativa e transcendental do pensamento. Como bem pode ser lido no poema V:

Há metafísica bastante em não pensar em nada.
 [...]
 O mistério das cousas? Sei lá o que é o mistério!
 O único mistério é haver quem pense no mistério.
 Quem está ao sol e fecha os olhos,
 Começa a não saber o que é o sol
 E a pensar muitas cousas cheias de calor.
 Mas abre os olhos e vê o sol,
 E já não pode pensar em nada,
 Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
 De todos os filósofos e de todos os poetas.
 A luz do sol não sabe o que faz
 E por isso não erra e é comum e boa.
 [...]
 Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
 [...]
 “Constituição íntima das cousas”...
 “Sentido íntimo do Universo”...
 Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.
 É incrível que se possa pensar em cousas dessas.
 [...]
 Pensar no sentido íntimo das cousas
 É acrescentado, como pensar na saúde
 Ou levar um copo à água das fontes.
 O único sentido íntimo das cousas
 É elas não terem sentido íntimo nenhum.
 [...]
 (Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?),
 Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
 Como quem abre os olhos e vê,
 E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
 E amo-o sem pensar nele,
 E penso-o vendo e ouvindo,
 E ando com ele a toda a hora.
 (PESSOA. PAC, 12006b, p. 101).

O eu poético quer repousar nas circunstâncias imediatas da *physis*- “*Quem está ao sol e fecha os olhos, \ Começa a não saber o que é o sol \ E a pensar muitas cousas cheias de calor*” – negando o conceito clássico de metafísica – “*Constituição íntima das cousas*” [...] \ “*Sentido íntimo do Universo*” \ *Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada*” - nisso cria, ao mesmo tempo, uma obstinada submissão à sensação como verdade total. O eu poético não sabe de Deus como Deus não sabe de si e tentar defini-lo certamente levará ao erro da arbitrariedade – “*Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio*”. Para compreender Deus é necessário abrir os olhos e vê-lo – “*E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes, \ E amo-o sem pensar nele, \ E penso-o vendo e ouvindo, \ E ando com ele a toda a hora*”. Caetano parece não ter interesse em desvelar significados, reclamando uma ausência de significado, daí Ricardo Reis, seu discípulo considerar que

Caeiro fez a sua obra por um progressivo imperceptível e profundo, como aquele que dirige, através das consciências inconscientes dos homens, o desenvolvimento lógico das civilizações. Foi um progresso de sensações, ou, antes, de maneiras de as ter, e uma evolução íntima de pensamentos derivados de tais sensações progressivas. Por uma intuição sobre-humana, como aquelas que fundam religiões, porém a que não assenta o título de religiosa, por isso que repugna toda a religião e toda a metafísica, este homem descreveu o mundo sem pensar nele, e criou um conceito de universo que não contém uma interpretação. (PESSOA, OP, 1976, p.168).

O paradoxo epistemológico é um só – “*O único mistério é haver quem pense no mistério*”, porque o resto, o mundo e as coisas não excitam interpretações – “*Mas abre os olhos e vê o sol, E já não pode pensar em nada*”.

A Era Moderna alimentou a convicção de que é necessário e imprescindível viver em um mundo orientado pela ciência, pois ela responderia por uma “vida” e um “mundo” em “aparência funcional” com valor científico. Caeiro, em seu laboratório poético, traz à luz uma “metafísica” própria, efetuada como ciência e como arte, como confirma seu discípulo Álvaro de Campos: “A metafísica pode ser uma atividade científica, mas também pode ser uma atividade artística” (PESSOA, OP, 1976, p. 563). A metafísica caeiriana deseja perscrutar a Verdade, continua Campos:

Toda a metafísica é a procura da verdade, entendendo por Verdade, a verdade absoluta. Ora a Verdade, seja ela o que for, e admitindo que seja qualquer coisa, se existe existe ou dentro das minhas sensações, ou fora delas ou tanto dentro como fora delas. Se existe fora das minhas sensações, é uma coisa de que eu nunca posso estar certo, não existe para mim portanto, é, para mim, não só o contrário de *ser* porque a única coisa que existe para mim são as minhas sensações. (PESSOA, OP, 1976, p. 565).

Ao sondar o *mistério das coisas* e a pretensa realidade, no fundo, quer investigar a “Verdade”, sabendo finalmente que ela:

A Verdade é, portanto, uma ideia ou sensação nossa, não sabemos de quê, sem significado, portanto sem valor, como qualquer outra sensação nossa. Ficamos portanto com as nossas sensações por única “realidade”, inútil que realmente tem aqui certo valor, mas é uma conveniência para frasear. De “real” temos apenas as nossas sensações, mas “real” (que é uma sensação nossa) não significa nada, nem mesmo “significa” significar qualquer coisa, nem sensação tem um sentido, nem “tem um sentido” é coisa que tenha sentido algum. Tudo é o mesmo mistério. Reparo, porém em que nem *tudo* pode significar coisa alguma, um “mistério” é palavra que não tem significação. (PESSOA, OP, 1976, p. 566).

Assim, quando Caeiro tenta conceituar Deus: “*Mas se Deus é as flores e as árvores \ [...] E amo-o sem pensar nele, \ E penso-o vendo e ouvindo*, essa é a “Verdade” dele. Confirma Reis: “Mesmo quando Caeiro sente, o seu sentir é um modo do seu pensamento.” (PESSOA, OP, 1976, p. 112). Daí conclui: “*E penso-o vendo e ouvindo, \ E ando com ele toda a hora.*” O que não deixa de ser também “um mistério”.

O *Guardador de Rebanhos* (2006a) refuta, aparentemente, o estado espiritual que transcende o físico porque ele desestabiliza o real, como confirma o poema XXXV:

O luar através dos altos ramos,
Dizem os poetas todos que ele é mais
Que o luar através dos altos ramos.

Mas para mim, que não sei o que penso,
O que o luar através dos altos ramos
É, além de ser
O luar através dos altos ramos,
É não ser mais
Que o luar através dos altos ramos.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 120).

O ideal de beleza comunga com o mundo natural. A compreensão nítida disso não inviabiliza a realização concreta das coisas. A busca existencial “de ser ou não ser”, para o poeta, se articula com a liberdade no mundo material. Vejamos os poemas XVI, XVIII e XLII:

Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois
Que vem a chiar, manhãzinha cedo, pela estrada.
E que para de onde veio volta depois
Quase à noitinha pela mesma estrada.

Eu não tinha que ter esperanças – tinha só que ter rodas...
A minha velhice não tinha rugas nem cabelo branco...
Quando eu já não servia, tiravam-me as rodas
E eu ficava virado e partido no fundo de um barranco.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 111).

Quem me dera que eu fosse o pó da estrada
E que os pés dos pobres me estivessem pisando...

Quem me dera que eu fosse os rios que correm
E que as lavadeiras estivessem à minha beira...

[...]

Antes isso que ser o que atravessa a vida
Olhando para trás de si e tendo pena...
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 112).

Antes o voo da ave, que passa e não deixa rasto,

Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.
 A ave passa e esquece, e assim deve ser.
 O animal, onde já não está e por isso de nada serve,
 Mostra que já esteve, o que não serve para nada.

A recordação é uma traição à Natureza.
 Porque a Natureza de ontem não é Natureza.
 O que foi não é nada, e lembrar não é ver.

Passa ave, passa, e ensina-me a passar!
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 124).

A expressão se dá pela impermanência/transitoriedade existencial – “*Antes o vôo da ave, que passa e não deixa rastro \ A ave passa e esquece, e assim deve ser*”. A vida exige a transformação constante do homem frente ao mundo; recordar é trair porque recordar traduz-se aqui como apego. O apego (a tudo – coisas, pessoas, situações) destrói a relação verdadeira que o homem pode ter com o outro. Por isso a escolha da imagem – *ave* – personificada como a libertação dos laços que atam o homem ao mundo e ao tempo, atam-no às suas ações e resultados. E o poeta não quer isso, ele ensina o desapego: *Passa ave, passa, e ensina-me a passar!*.

O poema XXXIX –

O mistério das coisas, onde está ele?
 Onde está ele que não aparece
 Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
 Que sabe o rio e que sabe a árvore
 E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
 Sempre que olho para as coisas e penso no que os homens pensam delas,

Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das coisas
 É elas não terem sentido oculto nenhum,
 É mais estranho do que todas as estranhezas
 E do que os sonhos de todos os poetas
 E os pensamentos de todos os filósofos,
 Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
 E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos –
 As coisas não têm significado: têm existência.
 As coisas são o único sentido oculto das coisas.
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 122).

Encarna a realidade humana, do contato sensorial com tudo que a cerca ao limite perceptual atingido pela linguagem. É pela emergência de assumir, ou (re)assumir o corpo sensível das coisas – por uma respiração viva – que o mundo

humano pode continuar como espécie. As “coisas” – seres de fato e de linguagem – como “*são o único sentido oculto das coisas*” devolvem à comunidade humana a sua própria imagem.

Caeiro imerso na sua fenomenologia poética sela pela linguagem um sistema que há muito separou o homem (as coisas) do mundo a que pertence. Homem, rio, árvore, regato, pedra são “*realmente o que parecem ser*”. Há nisso, a seguinte possibilidade de entendimento: é preciso dar valor ao que tem valor - à existência das coisas, às primeiras *coisas*, maiores que “*os sonhos de todos os poetas e os pensamentos de todos os filósofos*”, bem como é necessário olhar para a realidade fenomenal e corporal do mundo para nos colocarmos nele como parte viva, naquilo que nos faz humanos e nos liberta da selvageria. Corroboram os poemas VII e XXXII:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...

Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo do outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.
(PESSOA, PAC, 2006b, p.103)

[...]

Ontem à tarde um homem das cidades
Falava à porta da estalagem.
Falava comigo também.

Falava da justiça e da luta para haver justiça
E dos operários que sofrem,
E do trabalho constante, e dos que têm fome,
E dos ricos, que só têm costas para isso.

[...]

(Mas eu mal o estava ouvindo.
Que me importam a mim os homens
E o que sofrem ou supõem que sofrem?
Sejam como eu – não sofrerão.
Todo o mal do mundo vem de nos importarmos uns com os outros,

Quer para fazer o bem, quer para fazer o mal.
A nossa alma e o céu e a terra bastam-nos.
Querer mais é perde isto, e ser infeliz.)

[...]

E o homem calara-se, olhando o poente.
 Mas que tem com o poente quem odeia e ama?
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 119).

Leopardi anotou no seu diário, aos onze de julho de 1823 e Alfredo Bosi assim transcreve em *O ser e o tempo da poesia*:

Tudo pode ser contemporâneo deste século, menos a poesia. Como pode o poeta adotar linguagem e seguir as ideias e mostrar os costumes de uma geração para a qual a glória é uma fantasia, a liberdade e o amor da pátria não existem, o amor verdadeiro é uma puerilidade; em suma, onde as ilusões se esvaziam todas, e as paixões se extinguiram? Um poeta, enquanto poeta, pode ser egoísta e metafísico? E o nosso século não é, tal e qual, no seu caráter? Como, então, pode o poeta ser caracteristicamente contemporâneo enquanto poeta? (LEOPARDI apud BOSI, 1997, p. 111).

Respondendo à pergunta de Leopardi, acreditamos que Fernando Pessoa, o autor de *Mensagem*, ao exigir o nascimento do supra-Camões faz surgir de si um segundo Portugal, não mais disposto a conquistas de territórios da América, da África ou da Índia. Sua existência vai se mover no estreito círculo dos cafés de literatos, em Lisboa, de onde também se vê pelo espelho o enfado do seu tempo - “egoísta e metafísico”. Mergulhado na inteligência, a faculdade de amar desaparece ao mesmo tempo em que persiste a faculdade criadora e disso surge como gente, como indivíduos autônomos, a resposta de ser “caracteristicamente contemporâneo enquanto poeta”.

Assim, nos versos do heterônimo Caeiro, há a universalidade do conteúdo lírico porque parte do real – “*a minha aldeia e eu sou do tamanho do que eu vejo*” - que arranca do tédio contemporâneo o ritmo forte de uma poesia que concretiza a experiência da proximidade com o mundo, daí imbuída de conotação social. A estrutura estética está também na vida social – “*Nas cidades a vida é mais pequena \ [...] \ Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave \ Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu*”-até mesmo, porque nenhum poeta vive alheio à história social do seu tempo – “*Falava da justiça e da luta para haver justiça \ E dos operários que sofrem*”. Antropológica e sociologicamente falando, a história da humanidade apartou o homem de si mesmo, graças à primazia do valor-de-troca e da reificação das pessoas em seu *status*. No entanto, não há na poesia de Caeiro o tom “ideologizado”, porque não é redutora e sim relativa no sentido de que está livre de clichês. A voz poética mergulhada na individuação anuncia as raízes do universal humano – “*Da minha aldeia vejo quanto da terra se*

pode ver do Universo [...]”. Esse *Universo* de conteúdo lírico é a voz da humanidade, escutada na solidão individual do poeta e que, segundo Adorno, em *Lírica e Sociedade* (1980), põe em cena, por antecipação, por algo ainda não captado, a voz de protesto de todo indivíduo e a experiência hostil, opressiva e fria para a qual é arrastado. A luta de Caeiro é, sobremaneira, a luta poética – “*Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos podem dar, \ E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver*” – e – “*É essa a única missão no Mundo \ Essa – existir claramente \ E saber fazê-lo sem pensar nisso.*”; a lucidez discursiva apreendida pela *mimese* (representação) e pelo *pathos* (expressão) conduz o todo poético a um campo de entendimento ampliado, portanto, pleno de significações. Confirma ainda mais isso, o poema XX:

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.

[...]

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, PAC, 2006b, p. 112).

Com obstinada negação, Caeiro concebe o poema acima procedendo a uma apresentação dialética própria, fundada em reiterados paradoxos. Apresenta a proposição– “*O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia* (tese), mas sabe que essa proposição não existe sem oposição a outra proposição – “*Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia*”(antítese) –e o que deveria vir posteriormente como confirmação à tese, ou seja, à primeira proposição, na verdade, aparece como explicação à segunda proposição, à antítese - “*Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia*” (confirmação da antítese). Caeiro sabe que a razão domina o mundo, mas a gerência dessa ordem racional que esse

mundo apresenta não corresponde à verdade que acredita. O Mestre-sensacionista mantém-se fiel às suas certezas inspiradoras, esclarecidas por Fernando Pessoa no texto “Movimento Sensacionista”: “[...] Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as gramáticas. Reduza a pó todas as coerências, todas decências e todas as convicções” (PESSOA, OP, 1976, p. 78). *O rio da minha aldeia* opõe-se ao dogmatismo e ao reducionismo, ou seja, “*O rio da minha aldeia não faz pensar em nada*” pois, aberto e inacabado mostra a grandeza e a brevidade de tudo quanto existe, ou seja, “*Quem está ao pé dele está só ao pé dele*”. Corrobora o poema XXXIV:

Acho tão natural que não se pense
 Que me ponho a rir às vezes, sozinho,
 Não sei bem de quê, mas é de qualquer coisa
 Que tem a que ver com haver gente que pensa...

Que pensará o meu muro da minha sombra?
 Pergunto-me às vezes isto até dar por mim
 A perguntar-me coisas...
 E então desagrado-me, e incomodo-me
 Como se desse por mim com um pé dormente...
 Que pensará isto de aquilo?
 Nada pensa nada.
 Terá a terra consciência das pedras e plantas que tem?
 Se ela a tiver, que a tenha...
 Que me importa isso a mim?
 Se eu pensasse nessas coisas,
 Deixaria de ver as árvores e as plantas
 E deixava de ver a Terra,
 Para ver só os meus pensamentos...
 Entristecia e ficava às escuras.
 E assim, sem pensar, tenho a Terra e o Céu.
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 120).

Há uma luta silenciosa e translúcida por trás de todos os versos de *O Guardador de Rebanhos* (2006a) – a luta entre sensibilidade e razão, analogamente, entre impulso sensível e impulso formal. Há um tipo de razão que é negada insistentemente – “*Acho tão natural que não se pense*” - porque ela adormeceu a humanidade, negligenciando intuições, despindo a significância espiritual, lançando pelas chaminés das fábricas as nuvens pretas que fizeram desaparecer os deuses ancestrais, derramando desde os séculos XVII/XVIII os produtos industriais poluentes que colidem até hoje com os nossos corpos impedindo que tenhamos de volta nossos sentidos plenos e o nosso contato com o mundo sensorial e a terra animada – “*E assim, sem pensar, tenho a Terra e o Céu*”. E o poeta canta isso também no poema XIX:

O luar quando bate na relva
 Não sei que coisa me lembra...
 Lembra-me a voz da criada velha
 Contando-me contos de fadas.
 E de como Nossa Senhora vestida de mendiga
 Andava à noite nas estradas
 Socorrendo as crianças maltratadas...

Se eu já não posso crer que isso é verdade
 Para que bate o luar na relva?
 (PESSOA, PAC, 2006b, p.112).

O poema estabelece a nítida relação/condição do mundo sensível e natural às reminiscências histórico-culturais e religiosas, para manter isso não escolhe o verbo “acreditar”, mas o verbo “crer”. Vejamos o que nos diz a etimologia da palavra:

[...] Vem naturalmente de *credere* do latim. É fácil entender das síncopes do “d” intermédio e do “e” final – *cre(d)er(e)* – resulta “creer”. De “creer”, temos a forma contrata “crer”. Indo mais longe, *credere* vem de *cor* + *dare*. Portanto “dar o coração a alguém”. Crer tem na sua base etimológica uma experiência de entrega, de amor e não de aceitar verdades, como vulgarmente se diz. (LIBÂNIO, 2004, p. 188).

Pois bem, é possível relevar como consideração interpretativa a entrega adorada de um coração à lembrança/verdade narrada. O poeta crê numa história contada por alguém – a *criada velha* - que, antropologicamente, traz consigo o tempo verdadeiro e a história verdadeira. Confirma isso também o poema XXXVII:

Como um grande bordão de fogo sujo
 O sol posto demora-se nas nuvens que ficam.
 Vem um silvo vago de longe na tarde muito calma.
 Deve ser dum comboio longínquo.

Neste momento vem-me uma vaga saudade
 E um vago desejo plácido
 Que aparece e desaparece.

Também às vezes, à flor dos ribeiros
 Formam-se bolhas na água
 Que nascem e se desmancham.
 E não têm sentido nenhum
 Salvo serem bolhas de água.
 Que nascem e se desmancham.
 (PESSOA, PAC, 2006b, p. 122).

O *Guardador de Rebanhos* (2006a) traz estilisticamente como verdade axiomática a existência do espaço/tempo. A humanidade constrói sistemas científicos, edifica teorias insofismáveis, mas a verdade está nisso: na existência

fluída pelo tempo infinito, porque aberto a um presente sem duração – “*Neste momento vem-me uma vaga saudade \ e um vago desejo plácido \ Que aparece e desaparece*”, ou seja, transitório e impermanente, mas preso ao espaço – “*à flor dos ribeiros*”, ao lugar concreto da sua realização. Do mesmo modo, canta o poema XLIV:

Acordo de noite subitamente
E o meu relógio ocupa a noite toda.
Não sinto a Natureza lá fora.
O meu quarto é uma coisa escura com paredes vagamente brancas.

Lá fora há um sossego como se nada existisse.

Só o relógio prossegue o seu ruído.
E esta pequena coisa de engrenagem que está em cima da minha mesa

Abafa toda a existência da terra e do céu...
Quase que me perco a pensar o que isso significa,
Mas estaco, e sinto-me sorrir na noite com os cantos da boca,
Porque a única coisa que o meu relógio simboliza ou significa

Enchendo com sua pequenez a noite enorme
É a curiosa sensação de encher a noite enorme
Com a sua pequenez...
(PESSOA, PAC, 2006b, p.124).

Há uma consciência perceptiva instaurada de que o tempo é figurado pelo relógio- “*E esta pequena coisa de engrenagem [...] \ e sua pequenez [...] \ Abafa toda a existência da terra e do céu [...]*”, mas o poeta se nega a pensar sobre isso, pois sabe que essa bússola que direciona nossos anseios, ou seja, esse tempo é sempre relativo. Entre a *pequenez* do relógio e a *noite enorme* o que verdadeiramente interessa é a sensação de quem vivencia tal experiência. Experiência comunicada pelo homem que, por sua vez, busca denominá-la, tornando-a cognoscível, participando dessa forma da essência espiritual das coisas. Essa é uma definição formulada por Walter Benjamin em *Sobre a Linguagem em geral e a Linguagem humana* – e que tomamos conhecimento pela tese “A Contradição da linguagem em Walter Benjamin”, de Paulo Rudi Schneider (2005). Benjamin diz que a linguagem na verdade é a expressão do sujeito; o falante de uma língua já é, ele mesmo, a própria expressão do que diz, e a essência espiritual participa dessa linguagem enquanto participante: “A essência espiritual é idêntica à essência lingüística, apenas à medida que é participante” (BENJAMIN apud SCHNEIDER, 2005, p. 184). A linguagem é encarnação do sujeito, como senha da sua participação no todo. O homem é um ser participante, pois nomeia as coisas

mantidas em silêncio e magia. Nesse sentido, a linguagem de Caeiro traduz a sua essência. Eis o que canta poema XXVI:

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

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 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, PAC, 2006b, p.116).

Nesse poema, o signo poético evoca a clássica discussão sobre o “Belo” – da Natureza e da Arte. O conceito de beleza ao longo dos tempos foi sendo apurado. Para Platão, a beleza de um objeto depende da maior ou menor comunicação que ele tem com o divino e o superior; Plotino envereda por um caminho neoplatônico, pois liga a beleza das coisas terrestres à participação numa beleza absoluta; Aristóteles ensina que a beleza de uma coisa depende da ordem ou harmonia que existe entre suas partes; muito tempo depois, vem Kant que desloca a beleza da coisa para o sujeito. Eis o seu revolucionário pensamento:

Para discernir se uma coisa é bela ou não, nós não relacionamos a representação a seu objeto, mediante o entendimento, para o conhecer, mas ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer que ele experimenta, mediante imaginação, aliada, talvez, ao entendimento. O juízo do gosto não é, pois, um juízo de conhecimento; portanto, ele não é lógico, mas sim estético, entendendo-se por isto aquilo cujo fundamento determinante só pode ser subjetivo. (KANT apud SUASSUNA, 2011, p. 31)

Assim, para Kant, o Belo é uma sensação desinteressada, serena e pura. A beleza não é propriedade da coisa, mas de um julgamento subjetivo; o gosto não é um juízo de conhecimento, por conseguinte, não é lógico, e sim estético. Kant sem dúvida deixou profundas marcas no pensamento ocidental, a exemplo disso, Schiller tenta uma espécie de conciliação entre o objetivismo tradicional e o subjetivismo

kantiano. Schiller pensa o Belo como a disposição entre o sentimento e forma, entre o objetivo e o subjetivo, assim formula a sua teoria da aparência estética percebendo que o mundo da Arte e da Beleza é “um mundo de aparência”, ou seja, a aparência estética é superior à do mundo real: “A realidade das coisas é obra das coisas; a aparência das coisas é obra dos homens, e uma mente que aprecia a aparência já não se compraz com o que recebe, mas com o que faz” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 134). O ato de criação é a mola propulsora que eleva o homem ao estado estético.

A voz poética parece alheia a essas discussões, mas não está, porque traz a linguagem viva do mundo, confrontando-a e mediando-a ao grupo de homens que teorizaram o conceito de beleza. A linguagem poética sem esforço teórico põe-se naturalmente a refletir sobre a vida que, pela sensibilidade e pela imaginação artística, deseja atingir as arestas do real. A suposta negação em dar sentido “belo” às coisas, confirmando sua insignificância para a existência, é pura alegoria, pois mesmo quem vive só *de viver* dá importância à “aparência” das coisas e *ver senão o visível* exige imaginação.

A tentativa de construir um permanente diálogo entre o homem e a natureza das coisas (re)inaugura o dilema da compreensão analítica em contraste à intuitiva/sobrenatural ou mística. Essa confusão dualista (própria de Pessoa, diga-se de passagem) cede lugar à possibilidade de compreensão harmônica e coerente, pois consagra o valor do universo e da vida como última definição. Vejamos o poema XXV:

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o,
Sou místico, mas só com o corpo.
A minha alma é simples e não pensa.

O meu misticismo é não querer saber.
É viver e não pensar nisso.

Não sei o que é a Natureza: canto-a.
Vivo no cimo dum outeiro
Numa casa caiada e sozinha,
E essa é a minha definição.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 118).

O modo de vida é o espelho que reflete a identidade – “*Vivo no cimo do outeiro \ Numa casa caiada e sozinha, \ E essa é a minha definição*”. Uma identidade avessa a teorias, mas que ironicamente entra no labirinto da consciência e da sensação e, por isso mesmo, revela sabedoria existencial e estética porque mantém

as contradições como condição, sinteticamente, natural – “*Sou místico, mas só com o corpo. \A minha alma é simples e não pensa*”. Fortalece o poema XXIX:

Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.
Mudo, mas não mudo muito.
A cor das flores não é a mesma ao sol
De que quando uma nuvem passa
Ou quando entra a noite
E as flores são da cor da sombra.

Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores.
Por isso quando pareço não concordar comigo,
Reparem bem para mim:
Se estava virado para a direita,
Voltei-me agora para a esquerda,
Mas sou sempre eu, assente sobre os meus pés –
O mesmo sempre, graças ao céu e à terra
E aos meus olhos e ouvidos atentos
E à minha clara simplicidade de alma...
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 118).

A transitoriedade é sinal da alternância inerente à realidade da vida. Os opostos explicam a unidade do cosmos, que conjuga a tensão dos contrários, não no sentido de exclusão, mas de conversão mútua de um no outro. O exame minucioso da mutabilidade compreende que os fenômenos que percebemos com nossos sentidos constituem parte da mesma realidade, uma vez que as imagens paradoxais buscam o autoconhecimento: “*mas sou sempre eu, assente sobre os meus pés [...]*”. Revalida isso o poema XLI:

No entardecer dos dias de Verão, às vezes,
Ainda que não haja brisa nenhuma, parece
Que passa, um momento, uma leve brisa...
Mas as árvores permanecem imóveis

[...]

Ah!, os sentidos, os doentes que vêem e ouvem!
Fóssemos nós como devíamos ser
E não haveria em nós necessidade de ilusão...
Bastar-nos-ia sentir com clareza e vida
E nem repararmos para que há sentidos...

Mas Graças a Deus que há imperfeição no Mundo
Porque a imperfeição é uma coisa,
E haver gente que erra é original,
E haver gente doente torna o Mundo engraçado.
Se não houvesse imperfeição, havia uma coisa a menos,
E deve haver muita coisa
Para termos muito que ver e ouvir...
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 123).

De outra e da mesma maneira, a “*necessidade de ilusão*” alimenta a necessária “*imperfeição do Mundo*” porque no fundo traz originalidade a esse mesmo *Mundo*. Trata-se do jogo que impulsiona e fortalece o desconhecido e o inacabado, portanto, o *dever* – “*E deve haver muita coisa \ Para termos muito que ver e ouvir [...]*”. Sustenta o poema XLII:

Passou a diligência pela estrada, e foi-se;
E a estrada não ficou mais bela, nem sequer mais feia.
Assim é a ação humana pelo mundo fora.
Nada tiramos e nada pomos; passamos e esquecemos;
E o Sol é sempre pontual todos os dias.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 124).

A voz poética finge niilismo, finge negar a inteligência produtora – “*Nada tiramos e nada pomos; passamos e esquecemos*”. Fingir é mesmo o melhor verbo, porque a voz poética apresenta no último verso o motor perfeito – o *Sol* - que proporciona o contínuo movimento para que todas as ações e potencialidades atualizem a essência do *dever*. Completa o poema XXV:

As bolas de sabão que esta criança
Se entretem a largar de uma palhinha
São translucidamente uma filosofia toda.
Claras, inúteis e passageiras como a Natureza,
Amigas dos olhos como as coisas,
São aquilo que são
Com uma precisão redondinha e aérea,
E ninguém, nem mesmo a criança que as deixa.
Pretende que elas são mais do que parecem ser.

Algumas mal se vêem no ar lúcido.
São como a brisa que passa e mal toca nas flores
E que só sabemos que passa
Porque qualquer coisa se aligeira em nós
E aceita tudo mais nitidamente.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 115).

Eis a *filosofia toda* – expressão da verdadeira natureza das coisas na forma simples e adequada. Uma visão de beleza que entende a realidade do objeto como instrumento autônomo, nada devendo à subjetividade do homem – “*São aquilo que são \ [...] \ E ninguém, nem mesmo a criança que as deixa. \ Pretende que elas são mais do que parecem ser*”. O homem a que alude Schiller, o homem cultivado pela aparência estética compreende que “a formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade premente da época, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento melhorado eficaz para a vida, mas também porque desperta

para a própria melhora do conhecimento” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 51). Daí: *Porque qualquer coisa se aligeira em nós \ E aceita tudo mais nitidamente.*

A existência das coisas funciona como instrumentos para algo maior – diria Schiller, para a *arte do Ideal*, o que exige de nós, homens, uma revolução na maneira de sentir; corrobora Caeiro na sua poeto-sofia de *ver o visível*, caminho para nossa verdadeira humanidade.

5.4 “Aos meus versos que partem para a humanidade”

A sinceridade é grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as cousas, podem levar o espírito a esta culminância. (PESSOA, 1988, p. 49).

Octávio Paz diz-nos em *O Arco e a Lira*: “A linguagem cria o poeta, e na medida em que as palavras nascem, morrem e renascem em seu interior, ele por sua vez é o criador” (PAZ, 2012, p. 283). Fernando Pessoa chama a cada heterônimo, um “drama em gente”. Pois bem, essas *personas* encarnadas pela razão e sensibilidade do ortônimo asseguram sentimento e estilo poético próprio, todas elas movidas pelo conteúdo sensacionista. Desse modo, Caeiro/Campos/Reis são na verdade transferências, por espelhamento, de Fernando Pessoa, o criador, que se apresenta como um “eu esvaziado”. Assim confessa a Casais Monteiro:

Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independente de mim. E parece que ainda assim se passa. (PESSOA, OP, 1976, p. 96).

Esse “eu esvaziado” na abordagem do estudo de José Gil precisamente “é o resultado de uma técnica precisa de criação de personagens-outros, que é, afinal, a técnica mais rigorosa e rica de fazer poesia.” (GIL, 2013, p. 81). Inegável técnica que Fernando Pessoa transformou em projeto literário.

A poética da personagem Alberto Caeiro em *O Guardador de Rebanhos* (2006a) propõe o esquecimento da ciência que tornou os homens doentes para no lugar dela captar um mundo novo, transformado. Vejamos 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.

Procuro dizer o que sinto
Sem pensar em que o sinto.
Procuro 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.

Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro 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,

[...]

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, PAC, 2006b, p. 125).

Fernando Pessoa diz-nos que Caeiro é da raça dos “libertadores”. Efetivamente, o poema acima apresenta a máxima expressão poética de *O Guardador de Rebanhos* (2006a). Ele sintetiza toda a possibilidade poética sob, pelo menos, dois aspectos. Primeiro, o fazer poético – “*Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos*” – porque consagra a alegria diante do símbolo e da palavra criados não como técnica, nem acontecimento – “*Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse \ Como dar-me o sol de fora*” -, mas como gesto (criação) que,

aparentemente, parece desprovido de intenção. No entanto, isso se dá somente no âmbito do aparente – *“Procuro encostar as palavras às idéias \ Não precisar dum corredor \ Do pensamento para as palavras”*. Nota-se não a negação do pensamento, mas *dum corredor*, àquilo que tira do “gesto natural” a exuberância equilibrada entre o interior e o exterior, entre a expressão e o sentimento, entre o intelecto e a sensação que gesta a mente humana. Daí certa angústia apresentada nos três versos seguintes: *“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”*. A era moderna, precisamente os séculos XIX e XX, tempo histórico da obra em questão, foi marcada pela técnica e não pelo pensamento. A técnica suplantou a vida quase que em sua totalidade, diminuindo a capacidade do pensamento elaborado pela superficialidade, isso reforçou a imaturidade humana. Segundo, a voz poética apresenta-nos o aspecto ontológico: *“Procuro despir-me do que aprendi, \ Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, \ [...] \ Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro \ Mas um animal humano que a Natureza produziu”*. Mais do que o *animal humano*, pela afirmativa *sou alguém*, está a consciência do ser. Eis que esse *eu* já sabe quem é, cabe, portanto, resgatá-lo. Resgatado, ele age porque já sabe que existe e tem a consciência de que a existência é o que fazemos dela. O eu-poético deseja (re)nascer para a realidade universal, em que as leis que regulam sentimentos, pensamentos, julgamentos e sensações sejam claras. Deseja-se que o andamento do processo civilizacional possa atingir sua maturidade não como máquina reguladora, pelo contrário, que o andamento seja reconhecido pelas falhas caracteristicamente humanas – *“Ora acertando com o que quero dizer, ora errando, \ Caindo aqui, levantando-me acolá, \ Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso”*. Esse *alguém* confirma sua missão – *“Sou o Descobridor da Natureza”* - e de ser o tripulante da nau Argos em busca do Velo de Ouro – *“Sou o Argonauta das sensações verdadeiras”* – que comunica sensações por uma linguagem objetiva– *“Trago ao Universo um novo Universo \ Porque trago ao Universo ele-próprio”* –, ou seja, uma poética que busca restaurar a realidade total, confirmada teoricamente, por seu continuador filosófico, Antônio Mora:

O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. [...] a ideia de perfeição nasce da contemplação das cousas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz, em que cada órgão, tecido, parte ou

elemento existe para o Todo a que pertence, em relação ao Todo a que pertence, pelo Todo a que pertence. Assim deve ser a obra de arte. O passo discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter sentido. (PESSOA, OP, 1976, p. 231).

Sentindo e escrevendo essa “nova poesia”, a voz poética tem a certeza do nascimento de uma nova humanidade – *“E que o Sol, que ainda não mostrou a cabeça \ [...] \ Ainda assim já se lhe veem as pontas dos dedos \ Agarrando o cimo do muro \ Do horizonte cheio de montes baixos”*. Tudo isso traduz igualmente a busca pela imortalidade e que é confiada à arte, no caso, à arte poética.

Em Pessoa/Caeiro é a recuperação da palavra voltada para si, numa linguagem que busca o sentido de si mesma. Vejamos o poema XLVIII:

Da mais alta janela da minha casa
Com um lenço branco digo adeus
Aos meus versos que partem para a humanidade

[...]

Quem sabe quem os lerá?
Quem sabe a que mãos irão?

[...]

Ide, ide, de mim!
Passa a árvore e fica dispersa pela Natureza.
Murcha a flor e o seu pó dura sempre.
Corre o rio e entra no mar e a sua água é sempre a que foi sua.

Passo e fico, como o Universo.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 127).

Quais visões suscitam essa poética? Da impermanência da vida à sua eternização, a arte promove o jogo que, segundo Schiller, acima das regras do dever ou da luta contra o mundo, é instrumento capaz de equilibrar instintos, de aproximar a sensibilidade/sentimento da razão/objetividade. E mais do que isso, pela obra de arte, o homem atinge a liberdade atendendo à beleza, algo que ele já traz em si. É a busca pela abundância, a que se desvencilha da pura necessidade para no lugar dela fazer surgir a fruição. Explica em detalhes o próprio Schiller:

Enquanto a forma não se tiver ainda misturado, em nada, a esse jogos da fantasia e uma livre sequência de imagens não perfizer todo o encanto dos mesmos, eles pertencerão, ainda que só possam ser atribuídos ao homem, meramente à sua vida animal e comprovarão sua mera libertação em face de toda coerção exterior sensível, sem demonstrar, contudo, uma força criadora espontânea. Desse jogo da *livre sequência de ideias*, e natureza ainda inteiramente material e explicado por meras leis naturais, a

imaginação dá o salto em direção ao jogo estético, na busca de *uma forma livre*. Tem-se de chamá-lo de salto, porque uma força totalmente nova se põe em ação aqui; o espírito legislador intervém pela primeira vez nas ações do cego instinto; submete o procedimento arbitrário da imaginação à sua unidade eterna e imutável, coloca sua espontaneidade no que é mutável e sua infinitude no que é sensível. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 141).

Pessoa/Caeiro se opõe a todo o crescimento da técnica tomada como jogo de poder, ao contrário, propõe o jogo da *forma livre*, mencionada por Schiller, em que a *imaginação* reina aberta para o *jogo estético*.

Efetivamente, a morte passa ao lado de uma vida dedicada à literatura como foi a de Fernando Pessoa. A literatura produzida por Pessoa buscou em distinção as qualidades humanas, as qualidades da imaginação só demonstradas por grandes artistas e, modernamente, geniais. Canta o poema XLIX:

Meto-me para dentro, e fecho a janela.
Trazem o candeeiro e dão as boas-noites.
E a minha voz contente dá as boas-noites.
Oxalá a minha vida seja sempre isso:
O dia cheio de sol, ou suave de chuva,
Ou tempestuoso como se acabasse o Mundo,
A tarde suave e os ranchos que passam
Fitados com interesse da janela,
O último olhar amigo dado ao sossego das árvores,
E depois, fechada a janela, o candeeiro aceso,
Sem ler nada, sem pensar em nada, nem dormir,
Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito,
E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme.
(PESSOA, PAC, 2006b, p. 128).

Os fenômenos sentidos e percebidos trazem como imagem o fluxo de instantes – “*O dia cheio de sol, ou suave de chuva \ Ou tempestuoso como se acabasse o Mundo \ A tarde suave e os ranchos que passam*” – tudo isso compõe a vida como a conhecemos, empiricamente, como o campo das ações transitórias. O sujeito liberta-se dos atos que o atam ao mundo/espaco e ao tempo – “*O último olhar amigo dado ao sossego das árvores, \ E depois, de fechada a janela, o candeeiro aceso, \ [...] \ Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito*” - pois a compreensão de si e da vida repousa igualmente na compreensão essencial da unidade do mundo – “*E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme*”.

Habitar o mundo natural, apreender a beleza das coisas em si mesmas, assumir a existência em sua transitoriedade, deixar-se conduzir por múltiplas sensações, negar-se ao uso especulativo do pensamento, ressignificar a linguagem incorporando-a à natureza corporal do mundo e esvaziar-se dos hábitos

sedimentados pela história/ciência, tudo isso objetiva restituir o homem em sensibilidade e razão, daí a capacidade de torná-lo estético.

Em *O Guardador de Rebanhos* (2006a), especificamente, na sucinta análise dos 49 poemas, Caeiro apresenta-nos sua doutrina e ou sua concepção do Universo: a harmonia da vida está em ver (conhecer), sentir/pensar.

Pessoa/Caeiro ao criar uma estética/movimento própria(o) – o Sensacionismo – infunde não só estilo à sua literatura como confirma a proposta de realizá-la dentro do molde, ao mesmo tempo, moderno e universal.

Nesse sentido, nossa análise buscou reconhecer que os poemas/versos foram gerados atendendo a essa lógica sensacionista proposta por Fernando Pessoa, que se mostra materialmente figurada em “todos organizados”, mas também em que “cada parte aparece perfeita em si mesma”, ou seja, em que cada “fragmento que constrói a parte do todo” também seja perfeito em si mesmo; nossa análise também buscou reconhecer que os poemas/versos dialogam com a proposta de educação estética de Schiller, em que sensibilidade e razão são potencializadas pela imaginação.

Respeitando as devidas argumentações artísticas é possível sim, particularmente, considerarmos que Camões com *Os Lusíadas* deixou-nos a primorosa epopeia em que a força imaginativa aliou-se à perfeita técnica poética para cantar os feitos portugueses, mas que Fernando Pessoa, o Supra-Camões, perscrutou a alma humana e o Universo com a força do seu gênio e concebeu um modo de Arte, particularmente, em *O Guardador de Rebanhos* (2006a), capaz não só de também confirmar perfeita técnica, mas de devolver ao homem a perdida capacidade ontológica de se relacionar com o mundo e a linguagem da forma mais pura e original.

6 A MIM ENSINOU-ME TUDO: O (RE)NASCIMENTO DO HOMEM ESTÉTICO

[...] um gênio pequeno alcança a fama, um grande gênio alcança o descrédito, um gênio ainda maior alcança o desespero; um deus é crucificado. (PESSOA, 1988, p. 81).

Em parte do espólio de Fernando Pessoa, reservado da Biblioteca Nacional de Portugal, encontram-se pastas catalogadas sobre Numerologia, Astrologia, Magia, Alquimia e temas afins. Pessoa foi um estudioso de Astrologia. Compôs mapas astrológicos sobre a Declaração de Guerra no Parlamento, sobre o tema da Implantação da República e a tomada de posse do governo de Afonso Costa bem como mapas do seu amigo Aleister Crowley e dos seus heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e outros.

O interesse do poeta pelas ciências herméticas o levou, até em um determinado momento de sua vida, assumir-se, profissionalmente como astrólogo. Acreditando, portanto, que Pessoa certamente levaria para sua poesia os seus conhecimentos astrológicos, tomamos para análise o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* (2006a), trazendo uma leitura que venha somar ao que já temos feito, privilegiando esta ciência antiga.

Partindo da escolha do poeta – o número oito, astrologicamente falando, refere-se ao oitavo signo zodiacal que tem como planeta regente Plutão, o planeta do renascimento. Assim explica Dane Rudhyar, em *Tríptico Astrológico* (1995): “Plutão deve, com efeito, ser entendido como o poder que compele todas as individualizações separadas (ego, entidades nacionais, culturas específicas etc) a tornar a suas raízes coletivas ou aos fundamentos de seu ser.” (RUDHYAR, 1995, p. 242).

Os nascidos sob o signo de Escorpião são donos de si e agem tomados pela emoção. Conhecem as profundezas da alma, possuem capacidade de regeneração e a intuição é um dos seus pontos fortes. Pessoas nascidas sob este signo são pessoas com grande apelo pelo oculto e pela ciência.

O poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* (2006a) conduz-nos ao emblemático tecido poético cuidadosamente bordado por Alberto Caeiro. Plutão é o planeta que suscita o caráter espantoso das confrontações como condições necessárias de reintegração no Ser consciente. Seguindo esta premissa, o poeta apresenta-nos duas figuras de Jesus Cristo e confronta-as. Assim começa:

Num meio-dia de fim de primavera
 Tive um sonho como uma fotografia.
 Vi Jesus Cristo descer à terra.
 Veio pela encosta de um monte
 Tornou outra vez menino,
 A correr e a rolar-se pela erva
 E a arrancar flores para as deitar fora
 E a rir de modo a ouvir-se de longe.

Tinha fugido do céu.
 Era nosso demais para fingir
 De segunda pessoa da Trindade.
 [...] (PESSOA, 2006a, p. 104).

Liberto do estigma dogmático, Jesus Cristo é restituído em sua humanidade pelo sonho e pela infância – *Tornado outra vez menino*. Alberto Caeiro, nitidamente, nos apresenta duas *personas* – a primeira construída pelo “prosaísmo da vida”, instituída pela história e pela Igreja:

No céu era tudo falso, tudo em desacordo
 Com flores e árvores e pedras.
 No céu tinha que estar sempre sério
 E de vez em quando de se tornar outra vez homem
 E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
 Com uma coroa toda à roda de espinhos
 E os pés espetados por um prego com cabeça,
 E até com um trapo à roda da cintura
 Como os pretos nas ilustrações.
 Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
 Como as outras crianças.
 O seu pai era duas pessoas –
 Um velho chamado José, que era carpinteiro,
 E que não era pai dele;
 E o outro pai era uma pomba estúpida,
 A única pomba feia no mundo
 Porque não era do mundo nem era pomba.
 E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
 Não era uma mulher: era uma mala
 Em que ele tinha vindo do céu.
 E queriam que ele, que só nascera da mãe,
 E nunca tivera pai para amar com respeito,
 Pregasse a bondade e a justiça!
 (PESSOA, 2006a, p. 104).

Caracteristicamente, escorpiano, esse primeiro Jesus Cristo é apresentado de forma ferina, com inteligência sarcástica, ressentida e mesmo vingativa, de forma a confrontar a imagem idealizada pela Igreja e que em nada corresponde ao homem divinizado. Carrega, na descrição do poeta, o irônico paradoxo: “*Era nosso demais para fingir \ De segunda pessoa da Trindade.*”

A segunda *persona*, Jesus Cristo feito menino, é-nos apresentada pela poética do devaneio, do sonhador que nutre a vida de imagens felizes:

Um dia que Deus estava a dormir
 E o Espírito Santo andava a voar,
 Ele foi à caixa dos milagres e roubou três.
 Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
 Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
 Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
 E deixou-o pregado na cruz que há no céu
 E serve de modelo às outras.
 Depois fugiu para o Sol
 E desceu pelo primeiro raio que apanhou.
 Hoje vive na minha aldeia comigo.
 É uma criança bonita de riso e natural.
 Limpa o nariz ao braço direito,
 Chapinha nas poças de água,
 Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
 Atira pedras aos burros,
 Rouba a fruta dos pomares
 E foge chorar e a gritar dos cães.
 E, porque sabe que elas não gostam
 E que toda a gente acha graça,
 Corre atrás das raparigas
 Que vão em ranchos pelas estradas
 Com as bilhas às cabeças
 E levanta-lhes as saias.
 (PESSOA, 2006a, p.105).

Vamos buscar com Gaston Bachelard, em *A Poética do Devaneio* (1996), as expressões que melhor fundamentam essa nossa leitura. O poeta narra que teve um sonho, um sonho diurno – *Num meio-dia de fim de primavera* – que, na verdade, é o seu desejo de devaneio, o caminho para a imaginação. Bachelard nos diz que o devaneio do dia é aquele que “beneficia-se de uma tranqüilidade lúcida.” (BACHELARD, 1996, p. 60). O Jesus Cristo do poeta é criança. A imaginação poética está inscrita na atemporal infância, em que o Ser não está constituído pela “responsabilidade do Ser” e, por isso mesmo, enquanto sujeito pode-se firmar livre, inventor de outra vida, aberto a novas possibilidades e visões – eis a infinita possibilidade de (re)nascimento do homem estético proposto por Schiller como a que conduz ao ilimitado:

[...] somente o estético é um todo em si mesmo, já que reúne em si todas as condições de sua origem e persistência. Somente aqui sentimo-nos como que arrancados ao tempo; nossa humanidade manifesta-se com pureza e *integridade*, como se não houvera sofrido ainda ruptura alguma pelas forças exteriores. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 114).

Caeiro reconta/reconstrói a “unidade” de Jesus Cristo, não mais como aquele que desce da cruz para mostrar uma nova concepção do Universo, não mais o crucificado e o teológico, mas aquele que encarna de forma nítida o mundo das coisas e das sensações. Longe das complicações metafísicas e religiosas, essa criança vem ensinar o poeta, pegando na sua mão, a olhar tudo quanto existe. Esse menino escorpiano, eternamente humano e criança, em síntese, é um presente da imaginação, a única capaz de potencializar o ser humano como sujeito criador, agindo sobre a materialidade da sensibilidade e da razão a um só tempo:

A mim ensinou-me tudo.
 Ensinou-me a olhar para as coisas.
 Aponta-me todas as coisas que há nas flores.
 Mostra-me como as pedras são engraçadas
 Quando a gente as tem na mão
 E olha devagar para elas.
 (PESSOA, 2006a, p. 105).

Poeta e menino se conduzem a um Universo íntimo de solidão, em que o divino e o humano equilibram-se, unificam-se. O “*Menino Jesus verdadeiro*”, a “*Eterna Criança*” devolve ao poeta a condição natural de existir e de sentir:

Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro
 Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava.
 Ele é o humano que é natural,
 Ele é o divino que sorri e brinca.
 E por isso é que eu sei com toda a certeza
 Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.

E a criança tão humana que é divina
 É esta minha quotidiana vida de poeta,
 E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre.
 E que o meu mínimo olhar
 Me enche de sensação,
 E o mais pequeno som, seja do que for,
 Parece falar comigo.
 (PESSOA, 2006a, p. 105).

O poeta traz à imagem de Jesus Cristo um novo significado, uma nova finalidade. O Jesus Cristo feito menino surge como o poder criativo do Ser, assumindo simultaneamente a denominação de “Filho do Homem” e “Filho de Deus” porque em ambos é possível ver a identificação irrestrita com o destino humano. A voz poética imprime uma imagem de Jesus Cristo não mais como a personalidade investida do poder da mística, mas do Eu apresentado como o do Mito que triunfa, do homem panteisticamente renascido: *Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava.*

Pela imaginação poética, a imagem da criança e do poeta personifica o simbolismo do duplo. Os dois seres refletindo o si mesmo. O poeta se vê no menino que caminha ao seu lado restaurando sensações e percepções. Ao Menino-deus cumpre a dupla tarefa de (re)conduzir o ser humano às forças misteriosas da existência e abandonadas pela vida artificial, de restaurar sua aliança com tudo que existe, buscando a verdade e investindo num outro tipo de autoridade. O Mito leva à satisfação perfeita e, como num ritual, *A Criança Nova*, o poeta e *a tudo que existe* - convergidos na imagem do três em um - experimentam a glória do mistério:

A Criança Nova que habita onde vivo
 Dá-me a mão a mim
 E a outra a tudo que existe
 E assim vamos os três pelo caminho que houver,
 Saltando e cantando e rindo
 E gozando o nosso segredo comum
 Que é o de saber por toda a parte
 Que não há mistério no mundo
 E que tudo vale a pena.

A Criança Eterna acompanha-me sempre.
 A direção do meu olhar é o seu dedo apontado.
 O meu ouvido atento alegremente a todos os sons
 São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.
 (PESSOA, 2006a, p. 106).

A imagem acima suscita que “Ele” se transforma no “Eu”, surgindo disso a imortalidade pessoal; o humano que é divino e o divino que é humano detém nessa essência dual a construção de uma única identidade:

Damo-nos tão bem um com o outro
 Na companhia de tudo
 Que nunca pensamos um no outro,
 Mas vivemos juntos e dois
 Com um acordo íntimo
 Como a mão direita e a esquerda.
 (PESSOA, 2006a, p. 106).

A identidade que ensina a olhar para as coisas, dinamizando o poder humano de sentir e pensar, investigando o real e revestindo-o de força vital:

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
 No degrau da porta de casa,
 Graves como convém a um deus e a um poeta,
 E como se cada pedra
 Fosse todo um universo
 E fosse por isso um grande perigo para ela
 Deixá-la cair no chão.
 (PESSOA, 2006a, p.107).

E, ao mesmo tempo, descrevendo esse real singularizado na vida quotidiana dos homens, imersos em seus sonhos materiais, revivendo suas histórias e as trajetórias escolhidas:

Depois eu conto-lhe histórias das coisas dos homens
 E ele sorri, porque tudo é incrível.
 Ri dos reis e dos que não reis,
 E tem pena de ouvir falar das guerras,
 E dos comércios, e dos navios
 Que ficam fumo no ar dos altos mares.
 Porque ele sabe que tudo isso falta àquela verdade
 Que uma flor tem ao florescer
 E que anda com a luz do Sol
 A variar os montes e os vales
 E a fazer doer aos olhos dos muros caiados.
 (PESSOA, 2006a, p. 107).

Trajетórias divorciadas da experiência pacífica entre os homens e a Natureza; inquietudes que os obrigaram a distanciarem-se do sonho e prenderem-se ao tempo e ao espaço estáveis. Aspectos que só podem ser transmutados pela experiência poética do mundo, colocada em seu estado nascente:

Depois ele adormece e eu deito-o.
 Levo-o ao colo para dentro de casa
 E deito-o, despindo-o lentamente
 E como seguindo um ritual muito limpo
 E todo materno até ele estar nu.
 (PESSOA, 2006a, p. 107).

Bachelard em *A poética do espaço* conduz-nos ao estudo fenomenológico da imagem da “casa”. O Menino-deus adormecido (a divina condição humana do sono que remete à paz que o corpo imóvel experimenta) é levado para dentro *de casa*. A imagem da casa indica, ao mesmo tempo, proteção e refúgio. Pela fenomenologia de Bachelard, essa imagem é de “um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade.” (BACHELARD, 1978, p. 228). Objetivamente, também é por ela que reencontramos nossa intimidade com o passado essencial, em que se (re)estabelece a aliança entre ela e o nosso ser mais puro e original.

Somando a essa visão, é importante analisarmos com maior detalhe a figura da criança que é levada para dentro de casa, que dorme, que é deitada e despida. A imagem casa-corpo humano funciona como “território habitado”. O poeta, neste momento, é o guia, aquele que busca restituir o valor cosmológico do homem. A

atitude lenta, limpa e materna apresenta-se ou pode se apresentar como uma “abertura”. Tomamos os estudos de Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano* (1992) quando estuda “Corpo-Casa-Cosmos. Vejamos a passagem que justifica essa nossa leitura: “Cosmos, casa, corpo humano – apresenta ou pode apresentar uma “abertura” superior que possibilita a passagem para um outro mundo.” (ELIADE, 1992, p. 142). O homem estético renascido tem na figura do Menino-deus o desafio inescapável da renovação, portanto, de “passagem para um outro mundo”, em que sensibilidade e razão possam, potencialmente, serem experimentadas simultaneamente.

Na fruição do relacionamento, Menino-deus e poeta assumem a situação existencial da Paz:

Quando eu morrer, filhinho,
 Seja eu a criança, o mais pequeno.
 Pega-me tu ao colo
 E leva-me para dentro da tua casa.
 Despe o meu ser cansado e humano
 E deita-me na tua cama.
 E conta-me histórias, caso eu acorde,
 Para eu tornar a adormecer,
 E dá-me sonhos teus para eu brincar
 Até que nasça qualquer dia
 Que tu sabes qual é.
 (PESSOA, 2006a, p. 107).

Mais uma vez, a infância é tomada aqui como a magnânima fase humana em que a possibilidade do Ser é infinita e que nossa memória, nossas lembranças (cansadas e humanas) sejam apagadas pelo sono e pelo sonho, e a casa/corpo humano/cosmos, mais uma vez, abrigue o homem novo, livre, (re)nascido no melhor dia – *Que tu sabes qual é*.

A história e as religiões há dois mil anos contam-nos os feitos de um homem nascido em Belém. O Homem-Deus que pregou a chegada do reino de Deus, demonstrou pelo ministério da cura inúmeros milagres como transformar a água em vinho, curar um paralítico, um cego, um leproso, alimentar 5000 pessoas com 5 pães e 2 peixes, acalmar uma tempestade etc. Ao lado desse Homem-Deus, fazedor de milagres, vive o homem que preconiza os valores humanos na sua integridade, o mesmo homem sensível e racional que Caeiro canta nos 49 poemas, aquele que nos devolve a capacidade de ver e sentir o mundo ao redor, que nos restitui o humano dilacerado pelas corrupções civilizacionais, que nos devolve a “infância do

Ser” preenchido com a possibilidade do devaneio que, segundo Bachelard, prova: “que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver.” (BACHELARD,1996, p. 15). Esse mundo corroborado por Schiller, preenchido pela “beleza suavizante”:

A beleza suavizante, afirmou-se, está para uma mente tensa assim como a enérgica para uma mente distendida. [...] O homem dominado unilateralmente por sentimentos ou sensivelmente tenso é dissolvido e posto em liberdade pela forma; o homem dominado unilateralmente por leis e espiritualmente tenso é dissolvido e posto em liberdade pela matéria. A beleza suavizante, para satisfazer a essa dupla tarefa, mostrar-se-á sob dois aspectos. *Em primeiro lugar*, como forma calma, ela amenizará a vida selvagem e abrirá o caminho das sensações para o pensamento; *em segundo lugar*, como imagem viva, ela armará de força sensível a forma abstrata, reconduzirá o conceito à intuição e a lei ao sentimento. O primeiro serviço ela presta ao homem natural, o segundo ao artificial. Todavia, por não legislar inteiramente sobre o seu material, mas depender do que lhe oferecem a natureza informe e o artifício antinatural, em ambos os casos ela terá marcas de sua origem, perdendo-se ora mais na vida material, ora mais na forma abstrata.

Para podermos conceber a beleza como meio de suprimir essa dupla tensão, **temos de tentar buscar sua origem na mente humana**. Preparai-vos, então, para mais uma curta estada no âmbito da especulação, antes de deixá-lo de vez e prosseguir, com passo cada vez mais seguro, no campo da experiência. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 92-93).

A educação do homem pela *beleza suavizante* é-nos mostrada pela experiência poética de *O Guardador de Rebanhos* (2006a) que, a todo tempo, induz-nos a domar as sensações pelos pensamentos e os pensamentos pelas sensações numa constante busca pelo equilíbrio entre essas potencialidades. O contraste e o paradoxo delas são a eterna luz e sombra humanas, no entanto, esses opostos se encontram em inter-relação criativa. A figura do Menino Jesus, longe de dogmatizar, revela a verdade original da mente humana que já tem como constituição a dupla função de educar e ser educada, de cuidar e ser cuidada, bem como traz à tona a personificação do que Fernando Pessoa conceituou como “transcendentalismo panteísta”: “[...] A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo”(PESSOA, OP, 1976, p.393). Finaliza o poeta:

Esta é a história do meu Menino Jesus.
Por que razão que se perceba
Não há-de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
E tudo quando as religiões ensinam?
(PESSOA, 2006a, p.108).

Lembramo-nos do verso do poeta inglês Wordsworth (1770-1850) utilizado por Machado de Assis no capítulo XI do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1997): “O menino é pai do homem”. O mágico encontro dos dois num só revela que o poeta-homem já está presente no menino (Menino Jesus), assim como o menino guarda as possibilidades futuras do poeta-homem. O estatuto ontológico do espírito infantil é traduzido como fonte de renovação da experiência adulta, e que pela experiência artística, no caso a poética, essa osmose se concretiza. Nisso e por isso o poema VIII significa para nós a grande jóia de *O Guardador de Rebanhos* (2006a).

7 O HOMEM ESTÉTICO – DESDOBRAMENTOS PRESENTES

O artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos. (PESSOA, 1988, p. 39).

Neste momento, é importante retomarmos a grande questão da pesquisa – qual o caminho para o (re)nascimento do Homem estético?

Fernando Pessoa\Caeiro e Schiller professaram cada um ao seu modo a plena disposição de que restituir sensibilidade e razão é o caminho para se atingir isso. Ambos concordam que a autoconsciência humana pode ser desperta mediante a reconciliação dessas potencialidades; Pessoa\Caeiro apresenta-as poeticamente como realidade presente; Schiller, filosoficamente, como ideal, como proposta futura.

Caeiro traduz tudo isso em *O Guardador de Rebanhos* (2006a) e, em especial, nos versos:

Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro 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.

[...]

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, 2006a, p. 126).

A existência, como mencionou seu discípulo Ricardo Reis, é regida por uma “intuição sobre-humana” (PESSOA, OP, 1976, p. 168), um modo de pensamento que sente a existência por sua impermanência/transitoriedade e, por isso, expressa em liberdade. O que poderia sugerir alheamento, inconsciência e alienação, professado pelo verso “[...] *um animal humano que a Natureza produziu*”, ao contrário, atenta para a realidade como parte viva, portanto, em que o homem toma a atitude de construir – *Trago ao Universo um novo Universo* – ou (re)construir para si um mundo em totalidade, porque ele e mundo são unos.

Schiller vê no estado estético a tarefa suprema do homem; esse “estado estético” se traduz pela fruição da beleza, posto que ela remeta à união recíproca

dos dois impulsos aparentemente opostos - impulso sensível (sensibilidade) e o impulso formal (razão) – e que nos é dada por nossa “inclinação” pelo jogo:

[...] E qual é o fenômeno que anuncia no selvagem o advento da humanidade? Por muito que indagemos à história, encontramos sempre a mesma resposta para os povos todos que tenham emergido da escravidão do estado animal: a alegria com a *aparência*, a inclinação para o *enfeite* e para o *jogo*. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 92-93).

Analogamente, tanto os versos de Caeiro como a proposta de Schiller nos remetem à “inteligência sentente” preconizada pelo pensador espanhol Xavier Zubiri Apalategui (1898-1983): “Sentir e inteligir, por si só, são meras potências. Existe uma só faculdade: a inteligência sentente” (ZUBIRI apud PEREIRA, 2010, p. 134). Assim, pela proposta de Schiller, a educação estética humana firma-se no perfeito equilíbrio entre o *homem natural* e o *homem artificial*, cuja origem encontra-se “*na mente humana*”; por Caeiro, pelo saber do sentir/pensar – *O rebanho é meus pensamentos \ E os meus pensamentos são todas sensações*. (PESSOA, OP, 1976, p. 108).

É possível questionar se a proposta da educação estética de Schiller e os estudos estéticos realizados por Fernando Pessoa não conduzem a uma questão restrita apenas aos artistas. Por algum aspecto sim, atitude natural porque Fernando Pessoa era poeta, e Schiller poeta e dramaturgo, ambos desejavam compreender o percurso da construção artística. Mas, ao tomar os dois elementos – a sensibilidade e o entendimento - constata-se que amplamente os estudos pessoanos e a proposta schilleriana transcendem os aspectos puramente artísticos, pois compreendemos que se trata da condição humana - restabelecer o equilíbrio entre sensibilidade e razão é recuperar uma humanidade perdida pela especialização. Mesmo que eles estejam separados por fatos históricos particulares – Schiller no séc. XVIII e Pessoa no séc.XX, é pela proposta\experiência estética que ambos dialogam, pois o ideal de beleza a que alude Schiller é o de afastar a natureza rude e perversa do homem: “o sentimento educado para a beleza refina os costumes.” (SCHILLER, EEH, 1990, p. 57) e a aprendizagem de Caeiro é a de ensinar “a ver”, equivalente a “conhecer”:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
 Isso exige um estudo profundo.
 Uma aprendizagem de desaprender.
 [...]
 (PESSOA, 2006a, p. 115).

Sentir e pensar são verbos que acompanham a obra pessoana. Fernando Pessoa explode em versos toda a sua vida interior, bem mais profunda e longa do que a que exteriormente viveu em seus 47 anos. O poeta ortônimo em singulares momentos poéticos liberta para o mundo versos em que o dualismo entre o sentir e o pensar assumem concepções amplas:

O que em mim sente 'stá pensando (Inconsciência).

Basta pensar em sentir \ Para sentir em pensar. (Basta pensar em sentir)

Que eu quero sentir tudo \ De todas as maneiras. (Deixo ao cego e ao surdo)

Tudo em nós é o ponto de onde estamos. (Doze signos do céu o Sol percorre)

Medita sem Ter pensamento! \ Ignora e 'spera! (Gradual, desde que o calor)

Minhas mesmas emoções \ São coisas que me acontecem. (Minhas mesmas emoções)

Há tanta suavidade em nada dizer \ E tudo se entender - \ Tudo metade \ De sentir e de ver [...] (Não digas nada!)

Os meus pensamentos vão \ Buscando sentir o mundo. (No fim da chuva e do vento)

Quem quer dizer o que sente \ Não sabe o que há de dizer \ [...] \ Mas quem sente muito, cala;\Quem quer dizer quando sente\Fica sem alma nem fala,\Fica só, inteiramente. (Amor)

Dói viver, nada sou que valha ser. \ Tardo-me porque penso e tudo rui.\Tento saber, \ porque tentar é ser. \ Longe de isto ser tudo, tudo flui. (Dói viver, nada sou que valha ser)

Horror de sentir a alma sempre a pensar! (Vendaval)
 (PESSOA, 2015b).

A restituição da sensibilidade e da razão, em *O Guardador de Rebanhos* (2006a), ocorre pelo meticuloso plano poético elaborado por Fernando Pessoa e apresentado por Alberto Caeiro. Nossa análise recolheu quatro elementos que funcionaram na obra como instrumentos norteadores: a Natureza, as sensações, a existência, o fazer poético.

Em todos esses elementos, a imaginação/linguagem poética sustenta e faz pulsar as essências das coisas. Essa fenomenologia ensina a sentir cada coisa como é. Os sentidos da visão, do olfato, do tato, do paladar e da audição conduzem, verso a verso, à realidade como uma experiência em que o sistema sensitivo seja refinado e percebido como um organismo.

Toda a negação perceptivo-racional apresentada por Caeiro é o seu modo poético, uma combinação astuta que busca modular as experiências sensoriais pela relação que mantém com os elementos que compõem a Natureza. As coisas possuem natureza própria e reconhecê-la equivale ao homem reconhecer-se também.

A linguagem mensura o inesgotável conteúdo das coisas, comunicando o que cada uma é em essência, no entanto, e ao mesmo tempo, confessando sua mutabilidade, uma vez que a “essência espiritual” das coisas jamais pode ser esgotada. Assim, as sensações traduzem a metafísica de Caeiro – converter as coisas em sujeitos-objetos no seu constante *dever* existencial.

A “aprendizagem do desaprender” exige do homem colocar-se na estrada que leva à sabedoria original, à experiência da inteligência sensitiva que regula as coisas como são, construindo com elas uma nova relação existencial e que tem como proposta sensacionista a vivência e a superação dos contrários, condição também regulamentada pela proposta schilleriana no que diz respeito ao impulso lúdico.

Existência que a um só tempo mostra-se individualizada e universalizada. Na solidão individual, o sujeito camufla em si todo o Universo construído pela civilização. É o poder do arbítrio conduzindo o homem à sua plena capacidade de ação constante. Ação que, paradoxalmente, pelo mesmo contexto civilizatório, arrastou e tem arrastado gerações inteiras à apologia do individualismo, negligenciando as dinâmicas em torno da cooperação e da reciprocidade comunitária. Instituições como o sistema financeiro, as práticas colonialistas, as negociações corruptas promovem a destruição das condições vitais do planeta. Essas ações atingem o indivíduo em sua condição primária, promovendo a perda no modo de sentir a realidade.

Quais acontecimentos “contemporâneos” se apresentaram a Schiller conduzindo-o a olhar pelo espelho d’água, assim como Narciso, o rosto do homem que vinha surgindo:

A possibilidade moral está ausente, e o momento generoso não encontra estirpe que lhe seja receptiva. O homem retrata-se em seus atos, e que figura é esta que se espelha no drama de nossos dias! Aqui, selvageria, mais além, lassidão: os dois extremos da decadência humana, e os dois unidos em um espaço de tempo! [...] O egoísmo fundou o seu sistema em pleno seio da sociabilidade mais refinada, e experimentamos todas as infecções e todos os tormentos da sociedade, sem que daí surja um coração sociável. Submetemos nosso livre juízo à sua opinião despótica, nosso sentimento aos seus usos bizarros, nossa vontade às suas seduções; contra seus direitos sagrados afirmamos apenas no nosso arbítrio. A orgulhosa auto-suficiência confrange o coração do homem do mundo, enquanto o do grosseiro homem natural ainda sabe pulsar com simpatia. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 35).

Seria possível que estivesse exagerando em suas conclusões? Responde que não e assim esclarece:

Ter-me-ei excedido contra o nosso tempo nesta descrição? Não espero censura; antes, vejo outra: a de ter provado demais. É bem verdade, direis, que este quadro se assemelha à humanidade atual, mas assemelha-se também a todos os povos a caminho da cultura, pois sem distinção tiveram de abandonar a natureza através da sofisticação, antes de poderem retornar a ela pela razão. (SCHILLER, EEH, 1990, p. 39).

A consideração histórica de Schiller parece-nos bastante lúcida sim porque quando a humanidade abandonou “a natureza através da sofisticação” isso claramente obriga-nos a volver nosso olhar para os relatos míticos sobre o nascimento do mundo, quando do caos originário emergiram as figuras divinas lutando entre si pela posse do universo e os primeiros homens viviam num ambiente natural de árvores e florestas, habitado por animais. E quando, efetivamente, o mundo primitivo participava da realidade física total da vida e refundia a existência da comunidade na grande vida do universo. Essa participação, nós poderíamos dizer, passa pelo horizonte da religião primitiva denominada de anímica, que a intuição primitiva era a de que o mundo constituía um todo, um conjunto vivo – coisas, situações, eventos e também os homens eram participantes, congregados numa consciência solidária com a animação e o movimento: “‘Todo o mundo é alma’ – no sentido grego da palavra *alma* = *hálito*, *sopro da vida*, mobilidade e fluidez” (ADRIANI, 1988, p. 18). Nessa concepção, não havia distinção entre coisas “animadas”, já que qualquer entidade era dotada de força própria.

A Natureza animada – o vento que sopra, a nuvem que corre no céu, a folha que oscila, a água que cai no grande mar, que corre nos regatos da Terra e jorra das fontes, o fogo agitado – era o mais autêntico sinal do existir e do viver. Schiller e

Pessoa propuseram cada um ao seu modo, utópica ou não, essa visão da vida. Seus projetos contrariaram a mentalidade utilitarista, introduzida pela técnica, que engendrou por sua vez o consumismo, que varreu quase completamente a preocupação com o “Ser”, levando consigo a desvalorização, por exemplo, das ciências humanas.

Num abrir e fechar de olhos, o salto do *kronos* levou o homem a enfrentar dois desafios – alcançar o infinitamente pequeno, o microcosmo dos átomos, e o infinitamente grande, o macrocosmo das estrelas. Átomos e estrelas como dois universos imensamente complexos e sofisticados. A esse movimento, historicamente situado nos séculos XVII e XVIII, deu-se o nome de “Iluminismo”:

Um movimento cultural e intelectual que pretende dominar pela razão a problemática total do homem (...). Recebe este nome o período histórico que abrange os séculos XVII e XVIII(...). A razão humana julgou-se capaz de compreender de modo exaustivo a realidade e propôs se transformar, de acordo com sua opinião, todas as esferas da vida. (NOGARE, 1981, p.194)

A população aumentou vertiginosamente, os fenômenos sociais e o desenvolvimento dos meios de comunicação, inicialmente telefone, telégrafo, rádio, TV, aviação, e seguidamente, as novas tecnologias de informação acabaram com as fronteiras e as distâncias, tornando o inter-relacionamento humano cada vez mais intenso, rápido e inevitável.

A humanidade, assim, forma um bloco, uma comunidade mundial pela interfecundação das culturas, em que as barreiras de línguas, raças, nações, continentes caem ruidosamente. Os acontecimentos, as descobertas, as criações artísticas possibilitam o diálogo permanente entre todos os saberes. E essa mesma humanidade sente-se responsável pelo próprio destino e pelo mundo. No entanto, tudo segue um ritmo, a evolução segue o ritmo da maturação, mas também da saturação. A razão iluminista empobreceu a humanidade ao instrumentalizar o saber em geral, restringindo a vida ao puramente mensurável.

A era moderna – filha do Iluminismo – alimentou isso, ampliando esse poder de ação em que tudo ou quase tudo vira “produto”. A cultura vira produto industrial com a finalidade de lucrar e confinado a poucos. Os conteúdos são pensados para agradar e atrair, para vender e ganhar, determinando em larga escala o consumo.

A estabilidade e a solidez do sistema econômico caracterizam o mundo industrial moderno, entorpecendo a consciência dos consumidores, impedindo a

formação de indivíduos autônomos, independentes, estendendo-se à alienação do lazer. É Adorno que sintetiza essa situação: “Só se pode escapar ao processo do trabalho na fábrica e na oficina, adequando-se a ele o lazer” (ADORNO *apud* NOGARE, 1981, p.199).

É possível pensar que o processo de evolução atingido com a era moderna, paulatinamente, desumanizou a civilização. Paradoxalmente, a exigência e o uso da racionalidade tornaram a humanidade irracional e repressiva. Os instrumentos de automação científica atingiram o homem tornando-o também autômato. A produção e o consumo vão além das necessidades reais, a todo o momento são criadas falsas necessidades que alimentam o consumo do supérfluo. A sociedade moderna e contemporânea vive a contradição da liberdade, a sensação ilusória de liberdade onde não há liberdade. A humanidade é escrava de um sistema que ela própria criou, a prova disso é que ela quase não pode viver sem os meios de comunicação, sem os meios de informação e sem os meios de diversão. Tudo isso lançando-a num vazio traumático.

Podemos questionar se ao longo desse processo, como resultado, esse mesmo sistema não tornou a vida mais segura e confortável. É possível que sim, se ao lado disso, esse mesmo sistema não subministrasse também os pensamentos, os sentimentos e os ideais humanos. O que acontece é que todos pensam, julgam, querem, comportam-se da mesma forma, numa adoção estereotipada de comportamento. O nivelamento não atinge somente as pessoas, atinge também a cultura e a arte. Os problemas locais não são configurados mais como locais, mas como algo multidimensional e planetário.

A questão emergencial, portanto, é como resgatar o humano na sua singularidade. Qual a visão ou a nova visão que a ciência, sobretudo no que diz respeito à vida no universo, sua organicidade e coesão entre todos os elementos, nos traz? O homem contemporâneo tem consciência da pequenez do seu corpo e do seu planeta, sabe das suas possibilidades construtivas e criadoras?

Ao priorizar a razão, esse homem soterrou seus mitos e suas utopias, conduzindo-o às dimensões do puramente científico. A angústia inata que o pressiona a procurar o sentido da existência parece ainda mais avassaladora. As tensões entre razão e sensibilidade, espírito e matéria, determinação e liberdade são atemporais, acompanham-no frente à sociedade, à história, ao universo. E o que singularmente tinha-se como valor perene, hoje é frágil, impreciso e paradoxal.

Qual é, portanto, a “condição humana”? Segundo os estudos de Hannah Arendt (2007), a condição humana diz respeito às formas de vida que o homem impõe a si mesmo para sobreviver. A natureza humana é essencialmente social. Ao nascer, o homem precisa ser cuidado, precisa aprender e apreender para sobreviver. A vida ativa é aquela que leva o homem à ação, à ocupação e que varia de acordo com o lugar e o momento histórico. Mas, ao mesmo tempo, distanciar-se dessa vida ativa, limitada à pragmática sobrevivência de si e de outros, no sentido grego, equivale restituir o valor humano no seu sentido mais nobre, pois, somente pela vida reflexiva, o homem deixa de ser escravo e se salva da animalidade.

Como construir uma convivência humana autêntica capaz de realizar o homem estético, na atualidade? Considerar única e exclusivamente a potência e a legitimidade da ciência não responde realmente à questão a que o humanismo aspira.

É justo ser contra os domínios da máquina e da técnica que possibilitaram tantas descobertas como decifrar o código genético e descobrir outros mundos pelos voos espaciais? Não, não se trata disso. Essa fragmentação da vida tem lá também suas razões, porque se até há pouco considerávamos a história e o tempo fechados num esquema linear e final, uma nova mentalidade conceptual da Física Quântica vem nos dizer que não é bem assim, propondo-nos uma nova compreensão do tempo\espaço e das nossas experiências, permitindo-nos formular relações simultâneas de tudo, estabelecendo uma nova ordem.

Essa nova ordem pragmática e contemporânea impõe um olhar não mais retrospecto de tudo, mas prospecto. Velhos\Novos ângulos de visão surgem, o tempo presente é o da percepção\sensação e da intelecção, totalmente relativizados, algo que não nos deixa distantes das colocações de Heráclito de Éfeso (500 a.C) quando nos diz que todas as coisas fluem e se alteram sempre.

Reitera-se a pergunta: quem é o homem atual? Qual o seu perfil? Perfil multicultural? Feito única e exclusivamente de prazer? Como o homem atual, filho da revolução tecnológica, pode reestabelecer em si a humanidade senão perfeita, próxima disso? É possível uma nova ordem que leve à transformação interior do homem? É possível uma nova ordem que leve à transformação sociocultural da sociedade?

A vida moderna é uma questão discutível. O seu conceito é carregado de ambiguidade, comenta Zigmunt Bauman, em *Modernidade e Ambivalência* – “ordem

e caos são gêmeos modernos [...] Podemos dizer que a existência é moderna na medida em que se bifurca em ordem e caos. A existência é moderna na medida que contém a alternativa da ordem e do caos”(BAUMAN, 1999, p.12\14).

A luta pela ordem é sustentada na existência moderna pelo projeto, pela administração e manipulação. Nesse sentido, sua prática é de suprimir a ambivalência. A prática moderna não tolera o vazio, sua inclinação natural é, portanto, a intolerância.

Existência e consciência moderna resultam em contínua inquietação, porque se acredita que nunca se consegue o bastante, pois as aventuras são amargas e as ambições frustradas, situação observada por Walter Benjamin como sendo a tormenta que caminantes dão as costas para o futuro: “Essa tormenta chamamos progresso” (BENJAMIN *apud* BAUMAN , 1999, p.18).

A modernidade só enxerga o ponto de partida e o presente é obsoleto, fugaz. Sua agitação é sisífica e ela se orgulha da sua fragmentação o que, seguramente, fecha o olhar da autonomia em nome da ordem.

O impulso para a ordem deu à modernidade os preceitos para a construção do seu projeto racional e a ciência moderna ambicionou conquistar a Natureza opondo-a ao conceito de humanidade, despojando-a de significação, isso foi o alimento para a construção do homem insensível – rios, plantas, animais, assim como o próprio homem com sua cor de pele e seu comportamento comprometiam a harmonia, “a ordem”, “o plano” – e das raízes científicas do genocídio.

A ilusão da modernidade jaz na crença de que a vida moderna implica coerência. O pensamento sobre a modernidade se divide em “modernização” em economia e política; e “modernismo” em arte, cultura e sensibilidade.

A imaginação modernista se constrói a partir da visionária imagem da ambiguidade, do transbordamento da vida. Direto do Manifesto Comunista vem a imagem que dá título ao estudo de Marshall Bermann, em *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade* (1986). Bermann reconstrói todo o pensamento de Marx, uma vez que ele em muito nos esclarece acerca da relação entre a cultura modernista, a economia e a sociedade burguesa.

O que parece um estudo distante para nós, brasileiro inclusive, como o vasto número de imigrantes pobres despejados nas cidades, de Estados nacionais que acumulam poder pela contínua forma de interesses internacionais do capital, de trabalhadores de indústrias que despertam para a consciência de classe, na

verdade, tudo isso compõe nosso terreno familiar e Marx evocou o ritmo frenético que o capitalismo impôs à vida moderna.

A louvação da vida moderna e os triunfos da tecnologia burguesa e sua organização social acarretaram processos e poderes. Ironicamente, processos e poderes que assumem o carácter transitório e intermediário e que levam a capacidade e esforço humanos a sofrerem a pressão da incansável competição, fazendo surgir uma nova “espécie de humanos” – a humanidade “fluída”, apta a mudanças constantes em vida pessoal e social, que se delicia na mobilidade, que se empenha na renovação constante dos seus desejos, desejos que se “dissolvem”, que são pulverizados para que possam ser substituídos sempre. Não somente isso, e mais grave, é que essa nova humanidade é impelida pela vaidade cega e despida da sua dignidade, porque se transmuda em valor de troca, incorporada ao mercado como mercadoria e, como tal, massificada e automatizada, tornada “função” e por isso mesmo irreconhecível.

No caso, por exemplo, específico da América Latina, o desequilíbrio social e político e a ascensão do populismo, do subemprego e do desemprego, revelam, ainda hoje, aspectos de um desenvolvimento industrial sem modernização. O despreparo intelectual e científico causou o desequilíbrio cultural. Nisso, o cotidiano pleno foi ameaçado e o tempo ingovernável, afirma André Bercoff: “Deixe-me fazer de mim o que eu quiser”(BERCOFF *apud* FINKIELKRAUT, 1988, p.143).

Mas, essa mudança não nasceu sem causa, reflete Alain Finkielkraut, em *A derrota do pensamento*: “Pode-se dizer que o longo processo de conversão ao hedonismo do consumo operado pelas sociedades ocidentais culmina hoje na idolatria dos valores juvenis”(FINKIELKRAUT,1998,p.97). Esperávamos que o mundo atingisse sua maioridade diante das facilidades concedidas pelas revoluções industrial e tecnológica, mas o que vemos é a sociedade em sua fase adolescente:

O conhecimento, pela primeira vez, está disponível nos bancos de dados, num *self-service*; a partir dos anos sessenta, com a democratização do ensino, a cultura tomou um novo rumo. O seu sentido clássico, fundado pela palavra, foi substituído pelas guitarras, e tudo que circunda o mundo jovem foi tomado como “estilo de vida”, um estilo imposto a todas as esferas da existência, substituindo o que não se parecia com ela, não sendo mais permitido envelhecer nem de corpo, nem de espírito. O mundo subjugado pelos adolescentes, permitindo que eles possam verdadeiramente representar “os mensageiros” de uma verdade absoluta. (BEZERRA, 2005, p.12)

Isso leva impreterivelmente à intrínseca relação que a cultura mantém com a história, porque é produto dela, confirmando que tudo é processual. Schiller ainda no séc. XVIII, pessimista ou realista, assim coloca: “A cultura, longe de nos pôr em liberdade, apenas desenvolve uma nova carência a cada força que forma em nós [...]”(SCHILLER, 1990, p.37). E John Zerzan, agora no séc. XXI, em *Futuro primitivo* (1999), traz à luz informações surpreendentes para os estudos a respeito do processo civilizatório que culminou no empobrecimento das sensações e percepções humanas.

Zerzan e vários antropólogos confirmam que a “manipulação dos símbolos, a essência da cultura” (ZERZAN, 1999, p.13) iniciou a separação do homem e a natureza, bem como a destruição progressiva desta:

A aparição repentina de atividades simbólicas (por exemplo, rituais e artes) no Paleolítico superior é inegável, para os arqueólogos uma das "grandes surpresas" (Binford 1972b) da pré-história, dada sua ausência no Paleolítico médio. Mas os efeitos da divisão do trabalho e a especialização fizeram sentir sua presença enquanto ruptura da totalidade da ordem natural - uma ruptura que é necessária explicar. O que é surpreendente é que essa transição para a civilização possa ainda ser vista como benigna. Foster (1990) parece fazer-lhe apologia quando conclui que "o mundo simbólico se revelou como extraordinariamente adaptativo. Senão, como *Homo sapiens* pôde chegar a ser materialmente o senhor do mundo?". Ele está exatamente correto, como se podem ver em "a manipulação dos símbolos, a essência da cultura", mas ele parece esquecer que esta adaptação conseguiu iniciar a separação do homem e a natureza, bem como a destruição progressiva desta, até a terrível amplitude atual destes dois fenômenos. (ZERZAN, 1999, p.13)

Se até agora se constatou que o aparecimento da linguagem libertou o homem da selvageria, Zerzan e pesquisadores demonstram que não:

Parece razoável afirmar que o mundo simbólico nasceu com a formulação da linguagem, a qual pareceu de uma maneira ou outra a partir da "matriz de comunicação não verbal estendida" (Tanner and Zihman 1976) e do contato cara-a-cara. Não há consenso sobre o período de aparição da linguagem, mas não existe nenhuma prova de sua existência antes da 'explosão' cultural no final do Paleolítico superior (Dibble, 1984, 1989). A linguagem parece ter operado como um “agente inibidor”, como meio de submeter a vida a um “controle maior” (Mumford 1972), de pôr entaves às ondas de sensações às que o indivíduo pré-moderno era receptivo. Visto assim, se teria produzido verossimilmente um afastamento a partir desta época, da vida de abertura e de comunicação com a natureza, em direção a uma vida orientada para a dominação e a domesticação que seguiram à inauguração da cultura simbólica. (ZERZAN, 1999, p.13\14)

A humanidade “progressiva” foi perdendo contato com a Natureza, ocasionando a expansão cultural e consolidando a coesão social que, por sua vez,

estabeleceu a domesticação da Natureza, manifesta nas primeiras caças e pelas atividades rituais que acentuaram e facilitaram a divisão do trabalho, bem como organizaram as emoções, orientando a construção cultural da arte: “Para Grans (1985) “não há dúvidas que as diversas formas de arte secular derivam do ritual”(ZERZAN, 1999, p.15).

O que se seguiu foi a domesticação da Natureza tendo como causa a agricultura. A humanidade antes desse evento respeitava a Natureza e vivia em equilíbrio com outras espécies:

A auto-domesticação pela linguagem, pelo ritual e pela arte inspirou a dominação de animais e plantas que lhe seguem. Aparecida apenas há 10.000 anos, a agricultura triunfou rapidamente; pois a dominação, por si mesma, gera e exige continuamente, seu reforço. Uma vez difundida, a vontade de produzir foi tanto mais produtiva quanto mais se exercia eficazmente, e de fato tanto mais predominante e adaptativa. A agricultura possibilita o nascimento desmedido da divisão do trabalho, cria os fundamentos materiais da hierarquia social e inicia a destruição ambiental. Os sacerdotes, os reis e o trabalho obrigatório, a desigualdade sexual, as guerras são algumas das conseqüências específicas imediatas (Ehrenberg 1986b, Wymer 1981, Festinger 1983). Enquanto os humanos do Paleolítico tinham um regime alimentício extraordinariamente variado, alimentavam-se de milhares de plantas diferentes, com a agricultura reduziu notavelmente essas suas fontes de alimentação variada (White 1959, Gouldie 1986). (ZERZAN, 1999, p.16)

Mas a civilização queria triunfar, os números foram inventados e eles ajudaram a tratar a natureza como coisa a dominar; a comunicação escrita, segundo Lévi-Strauss (1989), facilitou a exploração e a subjugação, cidades e impérios não seriam erigidos sem ela.

A humanidade substituiu o encantamento e a descoberta pela regularidade e o conformismo; a paz, a inocência e o tempo de lazer pela vida social estática. Ela perdeu significativamente sua capacidade sensorial, seu vigor psíquico e emocional. Vejamos os relatos:

Duffy (1984) nota, que os caçadores-coletores que estudou, os Pigmeus Mbuti de África Central, foram aculturados pelos agricultores e cidadãos dos arredores durante centenas de anos e, em menor medida por gerações de contato com a administração colonial e os missionários. E parece que um impulso em direção à vida autêntica que vem do fundo dos séculos persiste entre eles: "tente imaginar", pede-nos Duffy, "um modo de vida onde a terra, o alojamento e a alimentação são gratuitos, e onde não há dirigentes, nem patronos, nem políticos, nem crime organizado, nem impostos, nem leis. Acrescente a isto os benefícios de pertencer a uma sociedade onde tudo se reparte, onde não há ricos nem pobres e onde o bem-estar não significa a acumulação de bens materiais". Os Mbuti nunca domesticaram animais nem cultivaram vegetais. [...] Os Mbuti acreditam (Turnbull 1976) que "por um cumprimento correto do presente, o passado e o futuro se cuidarão por si

sós". Os povos primitivos não têm necessidade de recordações e não dão, geralmente, nenhuma importância aos aniversários nem à contagem da idade (Cipriani 1966). Quanto ao futuro, eles têm tão pouco desejo de dominar o que ainda não existe como de dominar a natureza. Sua consciência de uma sucessão de instantes misturando-se no fluxo e o refluxo do mundo natural, não impede a noção das estações, mas não constitui uma consciência alienada do tempo que os despoja do presente. [...]

Os habitantes das ilhas Andaman, a oeste de Tailândia, não se submetem a nenhum líder, ignoram toda representação simbólica e não criam nenhum tipo de animal doméstico. Observou-se igualmente entre eles a ausência de agressividade, a violência, e a doença; suas feridas curam com uma rapidez surpreendente, e a sua vista e a audição são particularmente agudas. [...]

Levi-Straus (1979) explicou sua surpresa ao saber que uma determinada tribo da América do Sul podia ver o planeta Vênus a plena luz do dia, proeza comparável à dos Dogon do Norte da África, que consideram Sírius como a estrela mais importante, uma estrela visível só com potentes telescópios. Na mesma via, Boyden (1970) descreveu a capacidade dos Bosquímanos para ver, a olho nu, quatro das luas de Júpiter. (ZERZAN, 1999,p.17\19\20)

Os relatos mostram que tais sociedades alimentadas pela vida natural conservam em si a magnitude da raça humana como grupo igualitário, contrária à dominação, livre dos rituais que engendram o efeito do contrato social, conduzindo à criação de papéis de comando e estruturas políticas centralizadoras, refutando assim o “adestramento\domesticação” dos seus instintos e impulsos naturais, algo que a torna presa e servil. Os Pigmeus Mbuti, os habitantes das Ilhas Andaman, a determinada tribo da América do Sul, os Dogon do Norte da África e os Boquímanos figuram tecnicamente toda a grandeza poética de *O Guardador de Rebanhos* (2006a):

Eu nunca guardei rebanhos [...]
 Não tenho ambições nem desejos [...]
 O meu olhar é nítido como um girassol [...]
 Eu sentia-me ainda mais simples [...]
 O mistério das coisas? Sei lá o que é o mistério [...]
 Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo [...]
 A Criança Eterna acompanha-me sempre [...]
 Penso com os olhos e os ouvidos [...]
 No meu prato que mistura de Natureza [...]
 O que é preciso é ser-se natural e calmo [...]
 O meu olhar azul como o céu [...]
 O que nós vemos das coisas são as coisas [...]
 Falar da alma das pedras, das flores, dos rios [...]
 De nos deixarmos ir e viver pela Terra [...]
 Rio como um regato que soa fresco numa pedra [...]
 Procuro dizer o que sinto [...]
 Sou o Descobridor da Natureza [...]
 (PESSOA,OPFP\PAC,1995,da p.97 à p.126)

John Zerzan traz com seu *Futuro primitivo* contribuições importantes a respeito da significativa relação das sociedades primitivas com a Natureza. Não compactua com Foucault quando esse diz que uma sociedade sem relações de poder não passa de uma abstração: “Isso é mentira, a menos que aceitemos a morte da Natureza e de tudo aquilo que foi e poderia ser de novo”(ZERZAN, 1999, p.34).

A dura crítica aos fundamentos da civilização como a arte, a linguagem e os números viabilizam um longo debate acerca do papel da cultura, no entanto, o fascinante relato do encontro dos pesquisadores com as tais sociedades “pré-históricas” podem, em muito, ajudar-nos a repensar aspectos descuidados por nossa civilização pós-moderna.

Não se trata de retornar à pré-história em sentido *lato*, mas de quebrar paradigmas, abrir possibilidades outras de compreensão da nossa relação, por exemplo, com a natureza: “O primitivismo fornece respaldo para o ambientalismo” (ZERZAN, 1999, p.35).

A tão almejada liberdade como condição de fruição do indivíduo, no fundo, está muito distante da civilização a qual o homem construiu pra si. É o que pensa Zigmunt Bauman, em *A Liberdade* (1989), hoje essa é uma ideia ingênua, pois a liberdade pressupõe sempre uma relação social que, por sua vez, implica em diferença social. Na sociedade moderna, regida pela ciência da economia e da indústria, a manutenção da conduta humana é salvaguardada, onde todos estão sob vigilância. Desse modo, as ações humanas, dentro da ideológica e hegemônica cultura moderna, são caracterizadas, por um lado, pelo crédito dado ao indivíduo de tomar decisões a seu favor, mas, por outro lado, pela regularidade e previsibilidade social, ficando a “soberania” do indivíduo reclusa:

A liberdade do indivíduo moderno nasce, portanto, da incerteza; de uma certa “*sub-determinação*” da realidade externa, da controvérsia intrínseca das pressões sociais. O indivíduo livre dos tempos modernos, para empregar a famosa expressão de Robert Lifton, é “um homem proteico”, alguém que é simultaneamente sub-socializado (porque nenhuma fórmula que tudo abranja e seja discutível está prestes a surgir vinda do mundo “lá fora”), e “*ultra-socializado* (porque nenhum “núcleo” no sentido de identidade atribuída, herdada ou oferecida é suficientemente forte para resistir às correntes desencontradas das pressões externas, e por isso a identidade tem de ser constantemente negociada, ajustada, construída sem interrupção e sem nenhuma perspectiva de finalidade). A responsabilidade por esse estado de coisas atribuiu-na os sociólogos à desunião, pluralidade de poderes e heterogeneidade da cultura, que é cada vez mais reconhecida como característica mais conspícua da sociedade moderna. (BAUMAN, 1989, p.68\69)

O egoísmo, a orgulhosa autossuficiência e a falta de sensibilidade compõem esse quadro sobre o qual Schiller já havia também refletido, precisamente no século XVIII:

Do outro lado, as classes civilizadas dão-nos a visão ainda mais repugnante da languidez e de uma depravação do caráter, tanto mais revoltante porque sua fonte é a própria cultura. A cultura, longe de nos pôr em liberdade, apenas desenvolve uma nova carência a cada força que forma em nós; os laços físicos estreitam-se mais e mais ameaçadores, até que o temor da perda sufoque mesmo o impulso ardente do aperfeiçoamento, e a máxima da obediência passiva valha como a suprema sabedoria humana. (SCHILLER,EEH, 1990, p.37)

Dessa forma, a cultura demarca o individualismo da sociedade moderna. Confirma Bauman, em *A sociedade individualizada* (2009), citando Lévi-Strauss. Vejamos:

A cultura manipula as probabilidades dos eventos por meio da atividade da diferenciação. Todos se lembram da afirmação de Claude Lévi-Strauss de que o primeiro "ato cultural" da história foi a divisão da população de mulheres, sem importar quão uniformes elas poderiam ser em seu potencial reprodutivo, entre aquelas que eram e as que não eram elegíveis para o ato sexual. A cultura é a atividade de fazer distinções, de classificar, segregar, marcar fronteiras - divide as pessoas em categorias unidas internamente pela similaridade e separadas externamente pela diferença; e de diferenciar os alcances de conduta atribuídos aos humanos alocados nas diferentes categorias. Como observou Frederick Barth, o que a cultura define como diferença, uma diferença suficientemente significativa para justificar a separação das categorias, é o produto da demarcação de fronteiras, não sua causa. (BAUMAN, 2009, p.46)

A cultura a despeito de impor ordem ao caos, na verdade, trabalhou e trabalha ainda para segregar e diferenciar, pois deseja tornar rotineira a vida humana, a fim de assegurar a dominação. Uma dominação que aos poucos vem sendo libertada dos grilhões, graças às novas técnicas de ruptura de controle social:

"Précarité est aujourd'hui partout",* concluiu Pierre Bourdieu. Isso resulta, em parte, de uma política deliberada de "precarização" iniciada pelo capital supranacional e cada vez mais extraterritorial, levada a cabo de maneira dócil pelos governos de Estados territoriais deixados com pouca escolha; e em parte é o sedimento da nova lógica de ofertas de poder e autodefesa. A precariedade é hoje o principal bloco construtivo da hierarquia de poder global e a principal técnica de controle social. Como Bourdieu enfatizou, não é provável que sejam feitas reivindicações sobre o futuro, a não ser que os reclamantes tenham um firme controle sobre o presente; e é justo o controle sobre o presente que falta à maioria dos habitantes do mundo globalizado. Eles não têm um controle sobre o presente porque o mais importante dos

fatores que decidem sobre o seu sustento e sua posição social não está em suas mãos; e existe pouco ou nada que possam fazer, a sós ou em grupo, para trazer esses fatores de volta ao controle deles. As localidades habitadas por eles e por outras pessoas na mesma situação não são nada mais do que aeroportos sobre os quais máquinas voadoras magníficas da frota global aterrissam e decolam de acordo com seus próprios horários de vôo e itinerários, desconhecidos e inescrutáveis; e é nesse tráfego aéreo caprichoso que eles têm de confiar para sobreviverem. E não é apenas a sobrevivência que está em jogo, mas o modo como eles vivem e como pensam sobre suas vidas. (BAUMAN,2009,p.51)

Fórmulas ortodoxas do controle social, do espaço geográfico bem como o *modus operandi* da racionalidade se diluem e desenham a nova tendência universal fundada na transitoriedade e flexibilidade permanentes:

O caos deixou de ser o inimigo número um da racionalidade, da civilização, da civilização racional e da racionalidade civilizada; não é mais o epítome dos poderes da escuridão e da falta de razão que a modernidade jurou que era e fez o possível para aniquilar. Na verdade, os governos dos Estados-nação e suas cortes de escribas continuam rendendo homenagem ao governo da ordem, mas suas práticas diárias consistem no gradual, mas incessante, desmantelamento dos últimos obstáculos para a "desordem criativa" ansiosamente buscada por alguns e placidamente aceita por outros como um veredicto do destino. O "governo da ordem", na linguagem política de nossos tempos, significa pouco menos do que a remoção do desperdício social, dos desocupados, com a chegada da nova "flexibilidade" do sustento e da própria vida. Quanto ao resto, o que está reservado é mais flexibilidade, mais precariedade e mais vulnerabilidade, o oposto do governo da ordem. (BAUMAN,2009,p.55)

Se a isso podemos chamar de “crise”, ela revela aspectos positivos e negativos. Normalmente, o conceito de crise está associado à ruptura, conflito, luta, exprimindo uma desconformidade estrutural entre o processo e o seu princípio regulador. No entanto, por outro lado, o que parece conflito na verdade é quebra de paradigmas, conformando nova estrutura entre o processo e o seu princípio regulador.

A “desordem criativa” e a “chegada da nova “flexibilidade” do sustento e da própria vida” podem ser considerados indicadores de uma mudança de mentalidade frente ao fracassado “projeto moderno” que, paradoxalmente, ainda gesta a comercialização da felicidade com critérios próprios em que o consumo induz o homem a um confuso estado de prazer e temor, de glória e miséria. Essa vida instituída pela riqueza e gozo desmedidos aos poucos vai sendo questionada em seu reverso – exploração, desamparo, miséria e agonia são os muros caídos de outra realidade escondida.

O “peso do mundo” – Cultura, Religião, Ciência, História e Sociedade – é necessário à construção desse homem que deseja (re)nascer-se estético; não há como menosprezar isso, pelo contrário, é preciso imergir na materialidade de cada um deles, no entanto, sabendo das ciladas a que foi, é e será submetido.

Especificamente, o aspecto mais imediato diz respeito a dois opositores frontais: ecologia e capitalismo. A lógica capitalista é da exploração em todos os aspectos. O sistema capitalista já provou que é incompatível com a vida e que o seu sentido último, a ética, é corrompido. Reflete Leonardo Boff, em sua obra *A Grande Transformação*:

Mas a partir da Revolução Industrial no século XIX, precisamente a partir de 1834, a economia começou na Inglaterra a se descolar da política e a soterrar a ética. Surgiu uma economia de mercado na qual todo sistema econômico fosse dirigido e controlado apenas pelo mercado, livre de qualquer controle ou de um imperativo ético. Aqui reside o pecado original que coloca a inteira sociedade numa situação que vai levá-la a um caminho desviante ao terminar por mercantilizar tudo, as coisas mais sagradas e a própria vida. (BOFF, 2014, p. 26).

Os efeitos sociais e ecológicos da mercantilização de tudo atingem a exaustão dos recursos naturais – desaparecimento de espécies de seres vivos, desertificação de terras, utilização de substâncias químicas na irrigação, florestas derrubadas, reservatórios naturais de água sistematicamente bombeados – exemplificam o processo reducionista do planeta.

O sistema capitalista *neoliberal* de mercado livre produziu duas injustiças: “Uma social, a ponto de 20% dos mais ricos controlarem 82,4% das riquezas da Terra e os 20% mais pobres devendo-se contentar com 1,6%; e outra injustiça, a ecológica, que devasta ecossistemas inteiros e elimina espécies de seres vivos de 70 a 100 mil por ano” (BOFF, 2014, p. 31).

No entanto, o drama humano e planetário, aos poucos, parece abrir-se a um novo paradigma, outro patamar de consciência que salvasse a biosfera e o Planeta Terra:

A soma das energias de todos os movimentos e grupos que querem outro mundo possível e necessário criariam uma incomensurável onda morfogenética que envolveria todos e forçaria um salto de qualidade. E assim nos salvaríamos, seguramente, tendo que pagar alto preço para esse salto: a desmontagem desse tipo de mundo inimigo da vida para dar lugar a um mundo biocentrado e verdadeira “Terra da Boa Esperança” (Ignacy Sachs). (BOFF, 2014, p. 199).

Essa visão não é ainda hegemônica porque é necessária uma revolução civilizacional, não mais ligada à cultura do capital, mas inspirada numa nova cosmologia e nova hominização – particularmente, creditada aqui por nossa pesquisa, como a do (re)nascimento do homem estético, capaz de sentir e pensar a vida por um novo padrão civilizatório, que a consciência individualista dê lugar à consciência coletiva, que o sistema humano se reconheça como um sub-sistema da Terra, daí a necessidade da sua preservação e do seu aprimoramento, que a auto-percepção celebre as intrincadas relações humanas como um super-organismo vivo e integrado.

Leonardo Boff cita Brian Swimme para falar dessa nova era, chamada de “Era Ecozóica”. Vejamos:

Esta expressão foi sugerida por um dos maiores astrofísicos atuais, diretor do Centro para a História do Universo, do Instituto de Estudos Integrals da Califórnia: Brian Swimme. Que significa a Era do Ecozóico? Significa colocar o ecológico como a realidade central a partir da qual se organizam as demais atividades humanas, principalmente a econômica, de sorte que se preserve o capital natural e se atenda as necessidades de toda a comunidade vida presente e futura. Disso resulta um equilíbrio em nossas relações para com a natureza e a sociedade no sentido da sinergia e da mútua pertença deixando aberto o caminho para frente. (BOFF, 2013).

Plasmar essa consciência exige quebra de padrão cultural e civilizacional, bem como exige o resolutivo gesto do distanciamento, pois tal gesto é indispensável à inovação, que exige tempo. Toda a valorização da Natureza é dada pelo homem, pois é ele quem decide conceder respeito às coisas – sejam elas inscritas na fauna ou na flora, nos rios ou nos mares etc. – pois, queira-se ou não, essas serão sempre objetos e não sujeitos de direito. Sabemos que o homem pode e deve modificar a natureza, assim como deve protegê-la. A questão, portanto, é: qual o modelo ético a ser construído? Segundo Brian Swimme, pela “ética ecozóica”, que se traduz por um estado de consciência neocivilizacional, não mais preso à noção fechada de pátria.

Schiller em carta a Körner, assim expôs: “Um espírito philosophico não póde particularmente interessar-se por uma nação em especial senão quando ella lhe aparece como clausula necessária do progresso da humanidade.” (SCHILLER apud BORGES, 2013, p. 340). Uma tradução clara da importância do cosmopolitismo. E para atingir isso, a “antropologia” schilleriana firma-se no enobrecimento de uma sensibilidade capaz de afastar o caráter violento do homem, tornando-o apto a uma educação pela beleza/arte e à aplicação ética da sua vontade. É o homem integral

prevalecendo frente ao homem parcial, é o homem universal prevalecendo frente ao homem individual. Sua disposição para a divindade é trazida a um só tempo por suas impressões sensíveis e por sua capacidade racional. Matéria e espírito dão unidade ao que é contingente e necessário à existência plena da natureza humana.

O meticuloso e inteligente Fernando Pessoa traz à sua abundante cena poética a figura de um “Mestre” camponês. Por que um simples camponês colocado como “Mestre”? O que uma “aparentemente” simples poética camponesa tem a ensinar? Fernando Pessoa/Alberto Caeiro, em sua face panteísta, funde-se ao universo como ele é. Sua poesi-sofia é também um ensinamento neocivilizacional, em que a linguagem se despe do seu acúmulo cultural. Só o discurso de um “Mestre-camponês” contrariaria discursos autoritários e escolheria “o caminho do meio”, aquele que liberta as coisas dos seus pareceres e das suas patológicas normalidades históricas, para no lugar encarnar o libertador universalismo, prefigurado pelo Cristo do poema oito – “[...] a *Eterna Criança*, o *deus que faltava* \ *Ele é o humano que é natural*, \ *Ele é o divino que sorri e brinca.*” (PESSOA, 2006a, p.106) – como Ser autoconsciente, portanto, como Ser (re)nascido.

8 CONCLUSÃO

A arte é o instrumento que temos para mediar o confronto entre natureza e cultura. O seu caráter clássico de apurar a particularidade de uma civilização, seus modelos, sua produção específica, expandiu-se à necessidade de reconhecimento como experiência humana globalizante. No presente, a importância intercultural constitui oportunidade de apurar um olhar diferencial que mesmo inscrito no outro, seja capaz de revelar o “em-si” – o elemento humano comum aos dois.

Assim, a proposta de educação estética de Schiller e a poética de Caeiro atravessam os tempos, atingindo frente às dimensões civilizacionais a necessidade de assumir novas estruturas de consciência, redimensionadas também por um renovado e atualizado conceito de arte, sem que com isso suplante a sua acepção mais pura, a da criação e do jogo pleno da imaginação.

Há quem diga que ao entrarmos em uma livraria para comprarmos um livro, nós não o escolhemos, ao contrário, o livro nos escolhe, talvez isso encerre a magia da literatura e da leitura. Há quem diga também que nenhuma pesquisa está desvinculada da busca existencial do pesquisador, talvez isso encerre nossa paixão pelo tema que nos inspirou. Assim, hoje, nosso olhar em retrospectiva busca o caminho percorrido na solidificação dos nossos objetivos. A pesquisa foi-se consolidando a partir de um projeto em que os capítulos seguissem uma ordem capaz de justificar/esclarecer uns aos outros.

Sensibilidade e razão assumiram a condição de fios condutores de toda a pesquisa. O conjunto de escritos em prosa deixados por Fernando Pessoa e as reflexões deixadas por Schiller em cartas alicerçaram nossas buscas. A Filosofia foi uma área de conhecimento imprescindível na formação intelectual de Fernando Pessoa e de Friedrich Schiller. Fernando Pessoa para construir a sua estética – o Sensacionismo – lê, estuda e escreve pela via de uma prosa filosófica; Schiller vai à Filosofia com a sede de construir uma estética que fosse capaz de não só explicar o fazer artístico, mas de confirmar a importância da arte para a formação/educação estética do homem. As relações que ambos mantiveram com a Filosofia não fizeram deles filósofos no sentido de formação profissional, antes sustentaram a importância do pensamento para os seus planos poéticos e existenciais, fazendo deles poetas-pensadores.

Metodologicamente, a pesquisa compreendeu que ambos encaminharam seus projetos estético-poéticos alicerçados pela visão grega. Pessoa ao seu modo nos diz: “[...] pois a antiga Grécia foi entre todas as nações a única que mais intimamente se adequava às eternas leis da civilização e da cultura” (PESSOA, OP, 1976, p.504); e Schiller, por sua vez: “Por que o indivíduo grego era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o homem moderno? Porque aquele recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento que tudo separa” (SCHILLER, EEH, 1990, p.41). A civilização grega representou o apogeu do Homem estético.

Os poetas, Pessoa/Caeiro e Schiller, viveram os conflitos existenciais próprios do seu tempo e lugar. Ambos mergulharam na alma humana, resistiram a injustiças histórico-sociais e pela arte (porque é próprio dela) abriram caminhos que nem mesmo eles imaginaram, pois a arte tem a magia de transmutar o que é obscuro em claro, aquilo que é determinado ao que é indeterminado e porque descortina possibilidades infinitas. Não é redundante lembrar a importante passagem em que Fernando Pessoa diz sobre a finalidade da arte: “A finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana. Seu critério é aceitação geral (ou semigeral), mais cedo ou mais tarde, pois é esta a prova de que, na realidade, ela tende a aumentar a autoconsciência humana nos homens (PESSOA, OP, 1976, p. 441). Com Schiller não foi diferente quando esse se refere ao homem cultivado pela aparência estética: “[...] a formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade premente da época, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento melhorado eficaz para a vida, mas também porque desperta para a própria melhora do conhecimento” (SCHILLER, EEH, 1990). Fernando Pessoa e Friedrich Schiller estão vivos por suas obras e elas alcançam ideais sociais e desdobramentos presentes e futuros, porque afinal, se não atingirem isso, não atenderão ao desejo deles.

As potencialidades – “sensibilidade” e “razão” – são humanas. Literatura e filosofia estão inscritas como áreas de conhecimento humano; poetas trabalham com a utopia – palavra humanamente prismatizada – Fernando Pessoa/Alberto Caeiro e Friedrich Schiller, fazedores de Poesia, leram, escreveram e reescreveram a vida, movidos pela Arte. Eles e suas obras confirmam que mesmo distantes no tempo e no lugar, mesmo por modos de discursos diferentes compuseram perfis

intelectuais semelhantes, com projetos convergentes, porque suas buscas foram humanas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Lírica e sociedade**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensamentos).
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 15-45.
- ADRIANI, Maurílio. **História das civilizações**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**. 4. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- ARISTÓTELES. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1990.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARBOSA, Ricardo. As três naturezas: Schiller e a criação artística. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.1 8, n. 29, p. 201-214, jul./dez. 2011. Disponível em: <www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga29/arqs/matraga29a11.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2014.
- BARBOSA, Ricardo. **Cultura estética e liberdade**. São Paulo: Hedra, 2014.
- BARBOSA, Ricardo. **Schiller e a cultura estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação Teixeira Coelho, Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUMAN, Zigmunt. **A arte de viver**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BAUMAN, Zigmunt. **A liberdade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BAUMAN, Zigmunt. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade e ambivalência.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética.** Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Coimbra: Almedina, 2004.

BERMANN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar.** São Paulo: Schwarcz, 1986.

BEZERRA, Emília Passos de Oliveira. **A liberdade nomeada: leituras de Cecília Meireles para Cânticos.** 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2007.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia.** Rio de Janeiro: Imago, 1973.

BOFF, Leonardo. **A grande transformação: na economia, na política e na ecologia.** Petrópolis: Vozes, 2014.

BOFF, Leonardo. Uma esperança: a Era do Ecozóico. **Correio Popular**, 05 nov. 2013. Disponível em: <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2013/11/blogs/leonardo_boff/117033-uma-esperanca-a-era-do-ecozioco.html> Acesso em: 26 nov. 2014.

BORGES, Paulo. **É a hora!** a mensagem da mensagem de Fernando Pessoa. Lisboa: Temas e Debates, 2013.

BORGES, Paulo. **O jogo do mundo: ensaios sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa.** Lisboa: Portugália, 2008.

BORGES, Paulo. **Uma visão armilar do mundo.** Lisboa: Babel, 2010.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANDÃO, Jacinto Lins. Nós e os gregos. In: MARQUES, Haroldo (Org.). **Os gregos.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p 29-43.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada.** São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CASTRO, Ivo. **O manuscrito de O Guardador de Rebanhos, de Alberto Caeiro.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

CAVALCANTI, Cláudia. **Goethe e Schiller: correspondências.** São Paulo: Hedra, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Ática, 2000.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga.** São Paulo: Martin Claret, 2006.

- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FINKIELKRAUT, Alain. **A derrota do pensamento**. Trad. Mônica C. de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Lisboa: Pelicano, 1963.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GASSET, José Ortega y. **A desumanização da arte**. Tradução de Miguel Serra Pereira. Coimbra: Almedina, 2003.
- GIL, José. **Fernando Pessoa ou A Metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio D'Água, [198-].
- GIL, José. **Cansaço, tédio, desassossego**. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- GOETHE, Johann W. Von. **Ensaio científico: uma metodologia para o estudo da natureza**. São Paulo: Barany, 2012.
- GOULART, Audemaro Taranto. Poética e gênese literária. **Remate de Males**, Campinas, v. 18, p. 21-52, 1998.
- GUSMÃO, Manoel. **A poesia de Alberto Caeiro**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.
- HENRIQUES, Mendo Castro. **As coerências de Fernando Pessoa**. Lisboa: Verbo, 1989.
- KANT, Immanuel. **O pensamento vivo de Kant**. São Paulo: Martins Editora, 1961.
- KOVLADOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise do século XX**. São Paulo: Ática, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Totemismo hoje**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- LIBÂNIO, J. B. **Jovens em tempos de pós-modernidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MARTINS, Oliveira. **História da civilização ibérica**. Lisboa: Guimarães & Cia, 1973.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria, crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

NOGARE, Pedro Dalle. **Humanismos e anti-humanismos: introdução à antropologia filosófica**. São Paulo: Vozes, 1981.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1989.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naifu, 2012.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2009.

PEREIRA, João Nogueira. Sensibilidade e razão. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p.130-142, 2010.

PERROY, Édouard. **História geral das civilizações: Tomo I: O Oriente e a Grécia Antiga**. Tradução Moacyr Campos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Seleção Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa: poemas de Alberto Caeiro**. Introdução, Organização e Bibliografia de Antônio Quadros. 4. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2006b. (PAC)

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. (OP)

PESSOA, Fernando. **Obra poética IV: Poesias de Álvaro de Campos**. Introdução, Organização e Bibliografia de Antônio Quadros. Lisboa: Cabral Lima, 1995b. (OPPF)

PESSOA, Fernando. **Textos de Intervenção social e cultural: a ficção dos heterônimos**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997.

PESSOA, Fernando. **Poesias inéditas**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000002.pdf>>. Acesso em: nov. 2015b.

PESSOA, Fernando. **Obra poética III: Odes de Ricardo Reis: seguidas de Fernando Pessoa e os seus heterônimos, em textos seleccionados do poeta, incidindo em especial sobre R. Reis**. Organização e Bibliografia de Antônio Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995a. (OPPF)

PESSOA, Fernando. O guardador de rebanhos. In: PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa: poemas de Alberto Caeiro**. Introdução, Organização e Bibliografia de Antônio Quadros. 4. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2006a. p. 97-128.

PESSOA, Fernando. **Teoria e crítica literária**. Coordenação e Introdução de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

PESSOA, Fernando. Passagem das horas. In: PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro Campos**. Disponível em: <<http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/445.php>>. Acesso em: nov. 2015a.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

QUENTAL, Antero de. **Sonetos**. Lisboa: Sá da Costa, 1962.

RAMALHO, Erick. **Poemata**. Organização, tradução, estudo introdutório e comentário de Erick Ramalho, Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

RÉMOND, René. **O século XX: de 1914 aos nossos dias**. São Paulo: Cultrix, 1974.

RESINA, Luis. **Astro biografia de Fernando Pessoa: Portugal, A mensagem da "Mensagem"**. Lisboa: Mahatma, 2011.

RIBEIRO, Nuno. **Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade**. Lisboa: Verbo, 2011.

RUDHYAR, Dane. **Tríptico astrológico**. São Paulo: Pensamento, 1995.

SANTOS, José Luiz. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. Beethoven e Schiller. **Modus**, Belo Horizonte, v. 7, n. 11, p.9-15, 2012.

SARAIVA, António José. **O crepúsculo da Idade Média em Portugal**. Lisboa: Gradiva, 1988.

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. Lisboa: Alfa, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?**. São Paulo: Ática, 1989.

SCHILLER, Friedrich von. Acerca do Sublime. In: SCHILLER, Friedrich von. **Teoria da tragédia**. Trad. Flavio Meurer. São Paulo: EPU, 1991b.

SCHILLER, Friedrich von. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991a.

SCHILLER, Friedrich Von. **Ode a alegria**. Ludwig Van Beethoven. An Die Freude. Disponível em: <<http://letras.mus.br/ludwig-van-beethoven/3636/traducao.html>>. Acesso em: nov. 2015.

SCHILLER, Friedrich von. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990. (EEH)

SCHILLER, Friedrich von. **Cartas sobre cultura, estética e liberdade**. Organização e tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009. (CCEL)

SCHNEIDER, Paulo Rudi. **A contradição da linguagem em Walter Benjamin**. 2005. 384f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Porto Alegre, 2005.

SEPÚLVEDA, Pedro. **Os livros de Fernando Pessoa**. Lisboa: Babel, 2013.

SILVA, Agostinho da. **Um Fernando Pessoa**. Lisboa: Guimarães Editora, 1996.

SILVA, Luis de Oliveira. **O materialismo idealista de Fernando Pessoa**. Lisboa: Clássica Editora, 1985.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1991.

SUASSUNA, Ariano. **Introdução à Estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SURDI JÚNIOR, Cidney Antônio. **A ideia de beleza moral em Schiller**. 2010. 117f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba, 2010. Disponível em: <http://www.filosofia.ufpr.br/var/1335291033Disserta%C3%A7%C3%A3o_Mestrado_-_Cidney_Antonio_Surdio_Junior.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2013

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERDE, CESÁRIO. **O livro de Cesário Verde**. Porto: Estante Editora, 2010.

VIEIRA, Vladimir Menezes. **Entre a razão e a sensibilidade: a estética pós-kantiana e o problema da cisão entre sensível e supra-sensível**. 2009. 222f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://pct.capes.gov.br/teses/2009/31001017022P1/TES.PDF>>. Acesso em: 12 dez. 2013.