



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas,
Faculdade de Letras -UFRJ

Pereira, Mariella Augusta

O uso sublime de uma figura de linguagem e o *pathos* retórico de Alberto Caeiro
Alea: Estudos Neolatinos, vol. 20, núm. 3, 2018, Setembro-Dezembro, pp. 257-275
Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/203257275>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33058456014>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UFRJ
redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

O USO SUBLIME DE UMA FIGURA DE LINGUAGEM E O *PATHOS* RETÓRICO DE ALBERTO CAEIRO

THE SUBLIME USE OF A FIGURE OF SPEECH AND ALBERTO CAEIRO'S RHETORICAL PATHOS

Mariella Augusta Pereira

Universidade Estadual de Campinas
Campinas, SP – Brasil
ORCID 0000-0003-2696-3414

Resumo

Este artigo propõe uma leitura em chave retórica da obra de Fernando Pessoa, ao identificar a heteronímia com uma figura de linguagem – a etopeia –, e também investiga o *pathos* apreendido do discurso de Alberto Caieiro.

Palavras-chave: heteronímia; Alberto Caieiro; retórica; etopeia; *ethos* e *pathos*.

Abstract

This article proposes a reading, with a rhetorical approach, of Fernando Pessoa's works, by identifying the heteronym with a figure of speech – the ethopoeia. It also investigates the pathos contained on Alberto Caieiro's discourse.

Keywords: heteronym; rhetoric; Alberto Caieiro; ethopoeia; *ethos* and *pathos*.

Resumen

En este artículo se propone una lectura en clave retórica de la obra de Fernando Pessoa, al identificar la heteronimia con una figura de lenguaje – la etopeia –, y también investiga el *pathos* apreendido del discurso de Alberto Caieiro.

Palabras claves: heteronimia; Alberto Caieiro, retórica; etopeia; *ethos* y *pathos*.

Parte dos estudos de literatura desconsidera a retórica não só como uma arte ou teoria a ser utilizada, mas também como coisa intrínseca ao homem na sua segunda natureza. Contudo, há retórica tanto enquanto capacidade persuasiva quanto como numa busca espontânea de todo ser humano por falar bem. Aristóteles considera que a retórica, sendo um instrumento argumentativo para lidar com toda a variedade de assuntos, não se define como um conhecimento próprio de alguma ciência particular, mas se estende para além dos limites do saber sistematizado, encontrando-se presente como algo próprio do senso comum.

A retórica como arte consciente é derivada da retórica espontânea, ou como nos diz Nietzsche (2000, p. 91), “a retórica é um aperfeiçoamento dos artifícios já presentes na linguagem”. E ainda toma a linguagem como sendo toda ela artificiosa e, para além de negar que haveria uma linguagem “natural”, independente da retórica, afirma que toda a linguagem é resultado da retórica.

Fundamentada não só na retórica enquanto preceptiva mas também como natural, proponho-me a abordar a heteronímia a partir de um ponto que se tornou um tanto popular em nossos tempos, em especial nos meios da pragmática, da análise de discurso francesa e da nova retórica – a construção do *ethos* nos diversos gêneros de discurso. A partir de autores como Ducrot e Maingueneau na linguística e, um pouco antes, Roland Barthes no âmbito da teoria literária, este conceito foi tomado para analisar a construção, a identidade daquele que seria a fonte do discurso, ao mesmo tempo que pode contemplar aquele que seria o receptor do mesmo.

Contudo, não me situarei numa dessas tendências teóricas derivadas do estruturalismo francês, e sim dirigirei meu olhar para a retórica antiga, para um procedimento discursivo que ganhou maior destaque na Antiguidade a partir dos exercícios das escolas de retórica – a *etopeia*. Acreditando que a heteronímia são etopeias construídas com tal arte, de tal forma sublime, que dão vazão a inúmeras interpretações, é que me esforço por trazer essa discussão retórica ao cenário pessoal, bem como a da paixão que alimenta Alberto Caeiro.

Ao falar em *ethos*, é preciso não confundir duas palavras parônimas, ἔθος/ἦθος. A primeira significa “costume”, algum comportamento habitual que uma pessoa adquire pela repetição, o que pode

acontecer de forma consciente ou não – diante de uma certa situação, o agente começa a assumir determinadas atitudes, gestos ou expressões que acaba por automatizar. O agente pode também adquirir um hábito, como acordar cedo, caminhar ou usar certas construções linguísticas pelo esforço e exercícios repetitivos.

Por sua vez, ἦθος é sinônimo de χαρακτήρ, em português, “caráter”. Como indica Abbagnano no seu *Dicionário de Filosofia*, caráter significa, no seu sentido mais amplo, “[...] um sinal ou conjunto de sinais, que distingue um objeto e permite reconhecê-lo facilmente entre outros”. Contudo, o *Liddell-Scott Dictionary* indica como significado primeiro de ἦθος “*an accustomed place*”, entendido como “morada”, seja de um ser humano ou de um animal. A palavra também tem o sentido derivado de “costume”, “uso”, e, ainda além, o sentido de “disposição” ou “caráter”. Mas será como termo filosófico que ἦθος adquire a conotação de signo do modo de ser de alguém, como caracterização. Abbagnano aponta esse uso em Heráclito, que diz que o ἦθος do homem é o seu destino.

Apesar de a *Ética a Nicômaco* ser a obra em que Aristóteles melhor descreve a tipologia dos caracteres, a palavra *ethos* aparece apenas em quatro lugares: em 1144b4, onde cada um dos *ethe* está presente em todo ser humano, por natureza, enquanto potência, ou seja, todos são capazes de desenvolver qualquer dos caracteres, podendo deste modo cultivar a virtude; em 1145a16, onde há três tipos de *ethos* a serem evitados, que são a perversão, a acrasia e a bestialidade; e em 1164a12, em que o *ethos* é indicado como fundamento da amizade mais duradoura. E ainda, quando fala sobre a etimologia da palavra ἠθική, Aristóteles diz derivar de ἔθος, 1103a14.

Na *Poética*, Aristóteles se preocupa mais com a definição do termo – em 1450a5, sendo “aquilo segundo o qual atribuímos tais ou tais qualidades aos agentes”. O *ethos* é signo de alguma qualidade do sujeito no que refere à sua conduta ou ação. Alguns passos adiante, em 1450b8-10, aparece uma outra definição: “aquilo que mostra escolha em uma situação dúbia: aceitação ou recusa”. As definições dadas na *Poética* só dizem respeito à ação da personagem dramática, ainda sem referência a outro discurso.

O termo ganha um tratamento discursivo na *Retórica*, em que, ao lado do *logos* (argumentação) e do *pathos* (emoção), é apre-

sentado como uma das provas técnicas da persuasão. O orador deve aparentar certas características a fim de conseguir a confiança de seu auditório. Por outro lado, ele precisa conhecer o *ethos* do seu auditório para escolher os procedimentos mais apropriados para a persuasão. O *ethos*, como aparece na *Retórica*, não se limita a ser signo de condutas ou ações habituais, mas também se relaciona com a idade, o sexo, a nacionalidade, a classe social, a profissão e as circunstâncias de vida.

Depois de Aristóteles, o *ethos* ganhou um delineamento mais literário, sobretudo enquanto ingrediente para a figura de linguagem da etopeia. O termo grego *ethopoia* (construção de *ethos*) consiste, numa acepção genérica, na descrição de um caráter. É com esse sentido que a encontramos, por exemplo, no *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (2004), entre os tipos de descrição definidos pela natureza do objeto: etopeia é a descrição que “[...] converge para a discriminação de hábitos e costumes das personagens”.

Na *Retórica a Herênio*, essa figura de linguagem, ali chamada de *notatio*, é “[...] a descrição da natureza de alguém pelos sinais distintivos que, como marcas, são atributos daquela natureza” (§ 65). Ao exemplificá-la, o autor apresenta uma pequena narrativa sobre o fanfarrão (*gloriosus*), que segue o modelo dos *Caracteres* de Teofrasto, em situações típicas e acrescido de diálogos.

A etopeia, numa acepção mais estrita, é a representação do *ethos* no discurso, isto é, a imitação do discurso de alguma personagem, típica ou individualizada, de acordo com seu caráter. A essa acepção correspondem os vários discursos dos heróis na *Iliada*, ao modo como as personagens falam nas tragédias, as falas de Sócrates nos diálogos platônicos, algumas elegias de Propércio, as *Heroides* de Ovídio e outros tantos.

A essa acepção corresponde também um dos *progymnasmata*, exercícios preparatórios para o curso superior de retórica dos quais nos restaram ao menos três tratados, atribuídos aos retores Teón, Hermógenes e Aftônio. Teón é o único a não usar o termo etopeia, e sim prosopopeia, definindo-a como “[...] a introdução de uma personagem que pronuncia discursos indiscutivelmente apropriados à própria pessoa e às circunstâncias em que se encontra” (1991, p. 132). O que ele chama de prosopopeia, e os outros autores dos *progymnasmata* chamam de etopeia, é a criação de personagens discursando, ou

melhor, de discursos que, sendo atribuídos a uma personagem, sejam adequados ao caráter dessa e a uma dada situação. Esses podem ser tanto caracteres e situações tipo, ou caracteres individuais e situações particulares extraídas ou dos mitos ou da história. Teón enumera perguntas como ‘o que diria a pessoa *x* na circunstância *y*?’, e orienta a refletir sobre os caracteres – não apenas de quem fala, mas também daquele a quem o discurso é dirigido. A partir disso, busca-se uma elocução adequada ao caráter e às circunstâncias estabelecidos, pois o decoro consiste em que estes transpareçam, de forma conveniente, no estilo.

Diferente da preocupação de Téon com o decoro, Hermógenes – e também Aftônio, que praticamente o repete – prefere estabelecer uma concisa tipologia de etopeias. A etopeia é definida como a imitação do caráter de uma personagem proposta, de modo a responder uma pergunta como “que palavras Andrômaca diria diante do cadáver de Heitor?” (1991, p. 193). A etopeia é classificada de três modos, segundo o tipo de personagem que está sendo imitada, pelo número de *ethe* considerados e, por último, de acordo com o objeto de imitação a ser considerado (o caráter ou a emoção).

Há três tipos de etopeia no que tange à personagem caracterizada: a prosopopeia, aqui já entendida como o recurso de dar voz às coisas inanimadas; a idoloipeia, que é o discurso de pessoas mortas; e a etopeia em sentido estrito, que é criar um discurso para uma figura humana qualquer.

Em relação ao número de *ethe*, as etopeias se dividem em simples, que representam alguém falando consigo mesmo ou ao menos sem discriminar um possível ouvinte; e duplas, quando se representa alguém falando com outro.

Quanto ao objeto, Hermógenes e Aftônio discriminam *ethos* e *pathos*, e determinam três classes de etopeias: as morais, que oferecem somente o *ethos*, como ao fazer falar um camponês que pela primeira vez embarca num navio; as emotivas, que exprimem apenas o *pathos*, como num discurso de Andrômaca sobre o cadáver de Heitor; e ainda as mistas, em que são representados conjuntamente *ethos* e *pathos*, como Aquiles a discursar diante do cadáver de Pátroclo – pois Aquiles, diante de tal situação, revelará não só a emoção que o toma, mas também tudo o que o caracteriza. (1991, p. 194, 195)

Um estudo à luz da retórica não se preocupa em perquirir o espírito do escritor – o que, em tempos modernos, tem sido uma grande tentação para a crítica, sobretudo a de Fernando Pessoa –, mas sim em divisar o *ethos* ou os *ethe* criados pelo autor. Neste viés, é de pouca valia a personalidade do artista; pois, ainda que não se possa negar que ela se encontre presente na obra, essa presença se dá de maneira tão imprecisa, tão irresgatável, que mais parece assunto para exercícios da imaginação do que da teoria ou da crítica literária. Um autor pode apagar qualquer marca pessoal de sua obra, imitar o estilo de alguém com tal destreza a ponto de produzir uma perfeita falsificação, ou ainda criar personagens com estilos bastante peculiares de escrita, como se fosse uma outra pessoa escrevendo. Assim, qualquer tentativa de afirmar um “eu” como fonte suprema da arte acaba se curvando ao caráter artificial da linguagem.

Considerar a linguagem como essencialmente artificial seja talvez um equívoco, e haja momentos de verdadeira naturalidade e espontâneos na comunicação humana, mas a poesia, mesmo nas suas formas mais livres, mesmo nas tendências que erijam como ideal estético o menor labor possível, ainda assim se encontra envolvida na ordem do artifício, preestabelecida já na sua gênese ou propósito estético que lhe sirva de guia.

Em carta de 1914, Pessoa (2005, p. 272) assim critica um poeta: “Veem-se ainda entre as flores as marcas das suas passadas. Não se deveriam ver. Do poeta deve ser o ter passado sem outro vestígio que a presença das rosas”. Na carta, Pessoa defende uma poesia que seja, antes de tudo, a expressão de uma sensibilidade em que o poeta deve apagar qualquer vestígio de si, e – se entendermos isso à luz da reflexão de Pessoa sobre os três graus de poetas – deve exprimir uma interpretação objetivada, ou uma sensibilidade que se fixa tão somente no objeto imaginado, na emoção sentida e fingida, devendo, portanto, anular qualquer marca do sujeito empírico; o poeta deve proteger o texto de si mesmo, na imaginação, criar enfim um *ethos*, uma etopeia.

Nada obsta que essa poesia da pura sensibilidade não exclua um labor intelectual por parte do poeta. Ao contrário, ela o exige para que seja possível a objetivação dos estados de alma. É o que nos diz Pessoa ao falar do último grau de poeta:

Poeta que em cada um de seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo, analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. (PESSOA, 2006, p. 199).

A partir dessa passagem, podemos aproximar a proposta poética pessoana daquilo que Teón fala sobre a etopeia: a melhor construção de *ethos* não envolve apenas a expressão de emoções, de uma disposição de caráter, ou de aspectos socioculturais que influenciam num modo de ser, mas tudo isso deve ser elaborado numa elocução adequada, com um estilo que seja próprio à personagem a que é dada a fala e às circunstâncias dessa fala. Esse processo de criação de um estado mental abrigado num determinado temperamento e num estilo que lhe seja adequado, que constitui a etopeia, é a forma pela qual se positiva a heteronímia. A dor lida é antes fingida e transformada pelo poeta; o que dela fica não é a sua memória, mas a sua bela palavra.

Como já foi dito, a etopeia pode ser entendida tanto como a descrição de um *ethos* quanto como a atribuição de uma voz a esse *ethos*. Fernando Pessoa constrói os seus heterônimos das duas formas – cria nomes, temperamentos e estilos aos quais dá voz numa considerável produção poética, e descreve com seu próprio nome, e com o nome de alguns dos heterônimos, o mundo, os posicionamentos, as virtudes e os defeitos dos membros da pequena fraternidade outorgada de forma unânime a Caeiro.

Bernardo Soares, o semi-heterônimo, por outro lado filia-se a essa tradição, ao confessar, como livro de cabeceira, as *Instituições Elementares de Retórica* (1873), do padre Borges de Figueiredo, obra cuja leitura contínua lhe dá a disciplina que ele não possui. Nessa leitura habitual de Soares, assim é descrita a etopeia:

Move affectos mais brandos a ethopeia, a que outros querem chamar mimesis; e que é – a pintura dos costumes alheios: – pinta ella a índole, gênio, sentimentos e paixões ou do homem em geral (e esta se denomina character); ou d'um individuo em particular, e tem então o nome de retracto. [...] Era Viriato, no delineamento do corpo, grande, membros avultados, cabellos crespos, sobrance-

lhas caídas, gesto terrível, nariz curvo e não pequeno, com proporção ao rosto. No animo, prudente, modesto, liberal, de ingenho prompto, de invenção copioso, etc. Quando a etopeia refere dictos, ora estes sam próprios e verdadeiros, ora fingidos pelo dialogismo. Assim pinta ficticiamente Maior o ardente amor de Dido a Enêas (En. IV, 9):

Suspensa que visões, Anna me aterram?
Que hospede novo aporta ás nossas plagas?
Quam gentil parecer! Que acções! Que esforço!
Creio, nem creio em vão, d'um nume é prole.
(1873, § 244)

A heteronímia é muito autoral, querendo dizer com isso que cada poeta-ficção tem uma caracterização bem realizada numa paixão que lhe é própria – não se pode confundi-los. O mesmo já não se passa com Soares, que como obra da vida inteira, fragmentária, produto inacabado de um livro em prosa, *Livro do Desassossego* (PESSOA, 2013), que, à maneira do que foram as sonatas para as sinfonias de Beethoven, serviu ao poeta português como laboratório da heteronímia mais do que como obra de heterônimo.

Como Pessoa construiu caracteres motivados por um tal sensacionismo em poesia lírica, resta pouca força à hipótese da heteronímia como drama (o que o próprio poeta levanta), ao menos não tanta quanto à hipótese dos heterônimos como etopeias. Diz Pessoa: “Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava simples personagem, sem drama” (2005, p. 199). O personagem sem drama é a etopeia, pura, sem o entorno de qualquer enredo, um “monólogo prolongado e analítico”. Não há falar-se, na poesia pessoana em imitação de ação; o que há é imitação de caracteres, e por consequência de paixões.

Sendo o poeta da *Orpheu* imbuído “de estímulos filosóficos e desejos civilizacionais”, como ele mesmo alerta, o persuadir e o seduzir são, sem dúvida, aspectos muito importantes a serem observados por sua crítica. Ora, os *pathe* têm grande poder persuasivo; são considerados por Aristóteles provas técnicas do discurso, pois são parte de todo *ethos* que deseja a fé dos que o escutam ou o leem.

A importância da representação das emoções pode ser recuperada também em Xenofonte, no livro 3.10 dos *Memorabilia* (1999). Sócrates diz a seus interlocutores que as formas sedutoras e vivas, que para tanto mimetizam movimentos, podem ainda revelar a atividade da alma pelas emoções que estejam retratadas nos olhos e nos semblantes, sugerindo que as caracterizações são melhores à medida que contenham a imitação das emoções dos tipos.

Para Pessoa, por sua vez, “[...] o valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele” pois a vida do homem é sobre “a emoção, e pelo pensamento que a emoção provoca”. Esse é o registro da experiência humana, e não a crônica científica “ou as histórias de seus regentes e dos seus donos [?]”. (2005, p. 218).

De forma algo sistematizada, é nos “Apontamentos da estética não-aristotélica” que Campos afirma a primazia da sensibilidade sobre a inteligência. É a força da sensibilidade que subjugará o leitor em vez de captá-lo. A heteronímia contém uma luta entre pensamentos e sensações, em que os primeiros não são primários, não são autênticos, são da ordem do imaginário, enquanto as sensações pertencem à ordem do real e do justo. Campos erige com a palavra “subjugação” toda uma retórica alicerçada nas emoções, não em argumentos como a aristotélica – lembrando mais os retores romanos, mais o comover do que o instruir. Contudo, a poesia pessoana se depura na retórica – Pessoa quer seu leitor convertido ao sensacionismo e/ou paganismo. Para “arrazoar”, conquistar para uma posição tão polêmica, para tamanha força subjugadora que, ao mesmo tempo, imprimisse no seu *ethos* os elementos necessários para a eficácia de um discurso (virtude, prudência e benevolência), o mestre só poderia cultivar uma paixão branda.

Embora as paixões tenham um elemento cognoscível, não pensar e entregar-se às sensações, para grande parte da tradição, pode induzir ao erro e à perturbação. De certa forma, tanto para Platão como para Aristóteles, o saber facilita a vida do homem. Boécio lembraria que a ignorância nos deixa ao capricho da fortuna (Livro 1.6). Para Aristóteles, o raciocínio ou a arte estão acima da experiência, e para Caeiro a experiência está acima de tudo. Como a experiência não pode ser ensinada, Caeiro nunca assume um tom conselheiro, como

Reis o faz. Seu discurso é, no entanto, contrário do que diz Campos, bastante argumentativo e racional. Apesar de Caeiro se justificar dizendo que se rebaixa a fim de se comunicar com nossa ignorância, é possível notar a argumentação por trás da “força”.

Note-se que não é o mestre que proclama a estética da subjugação, é Campos. No entanto, Caeiro tem mesmo um discurso forte, em nada lasso. A despeito de sua calma, ele não é permissivo. Palavras como “doentes”, “loucos” são usadas em detração dos que vivem fora do sensacionismo.

Caeiro vê, sente – não sonha, não idealiza. Nada deseja conhecer no sentido teórico. Ele somente vive seu sensacionismo ou seu paganismo – que são, grosso modo, tirar-nos a filosofia e dar-nos os sentidos; tirar-nos o medo e a agitação e dar-nos a calma.

O *thaumázein* (θαυμάζειν) é a disposição permanente do mestre, por isso o impacto que os fenômenos mais simples têm sobre seu caráter e seu estado de alma, sempre calmo e sempre preenchido. Vejamos, num do *Poemas Inconjuntos*, esses versos que trazem os ecos da alegria de Whitman:

A espantosa realidade das coisas
é a minha descoberta de todos os dias
e é difícil explicar a alguém quanto isso me alega,
E quanto isso me basta
Basta existir para ser completo

Estamos no *topos* do “admirar-se”, do pasmo da criança – usado pelos antigos como *spunto* da filosofia – ao passo que para Caeiro é a segurança do não pensar. E de um *ethos* do qual se esperaria, dominado por tal afeto, que também é um *topos*, a curiosidade inquietante da filosofia, tem-se, ao contrário, a calma – o não conceber nada além, não projetar, só se maravilhar, sem exame posterior, sem desejos.

Ao mesmo tempo em que é muito pueril, Caeiro não tem os “porquês” atribuídos à curiosidade infantil, tampouco tem a gula dos desejos, já que ele tem a magnanimidade de um outro *topos*, o do “menino-ancião” (*puer senilis*).

Vale dizer que um inventário dos *topoi* ajuda à interpretação da ideologia de qualquer poeta. Foi, por exemplo, usando os grandes *topoi* da literatura (nada mais universal) que Pessoa fez de uma poesia pós-romântica, simbolista, moderna, esotérica e heteronímica, um *tour* de force retórico. Nela estão o *carpe diem*, o *memento mori*, o *locus amoenus*, o *tedium vitae*, o *puer senilis*, o *undiscovered country*, e tantos outros. E, como já foi dito, no discurso do poeta pesam ainda pendores filosóficos, que exigem mais dos recursos persuasivos, ancorados não só nas emoções, mas também nos *loci comunissimi*, usados para a maior sedução, pois têm o apoio do sentimento de universal, de pertencimento de cada leitor.

As tópicas das *Ficções do interlúdio* vêm sobretudo dos antigos, exceção feita a Álvaro de Campos, que é tristemente judaico-cristão e extremamente moderno. Somente Campos tem a exclusividade de ser moderno por inteiro – temas, ideias, hábitos e dicção. Apesar de os versos de Caeiro serem livres, irregulares e com a leveza da prosa, sua fala soa como cantos que a terra cantaria se os cantasse – primordial e eloquente como o mar, para o qual, note-se, Caeiro não faz honras, sinalizando talvez para uma recusa à agitação e à inquietação das águas, provando-se sempre bastante telúrico, estável, calmo, sem complicações. Caeiro é um poeta ingênuo, de fala simples, mas poderosa. Campos, assim, fala dessa naturalidade, nas “notas” que recordam seu mestre:

[...] Falava-se de não sei quê que tinha que ver com as relações de cada qual consigo mesmo. E eu perguntei de repente ao meu mestre Caeiro, «está contente consigo?» E ele respondeu: «Não: estou contente». Era como a voz da Terra, que é tudo e ninguém. (CAEIRO, 2005, p. 110)

Reis, a seu turno, é o poeta sentimental, emulador de como os classicistas imitavam os antigos; ele fabrica sua calma nas tópicas mais conhecidas da Antiguidade. Campos, por sua vez, não se conforma em tópicas: é poeta meio romântico, decadente, à maneira de todas as coisas que são subjetivas e tristonhas – o que resulta num *ethos* moderno e que sente o mundo “de todas as maneiras”. Não é inocente, nem é sentimental: é como um nervo exposto. Seu *ethos* é oposto ao do mestre. Lemos no “Opiário”:

E no final o que quero é fê, é calma
E não ter essas sensações confusas

Só Caeiro vive o estado de inocência, situado num *locus amoenus*. Caeiro lembra a integração buscada pelos místicos, dos quais ele tanto escarnece. Pessoa parece opor, no jogo heteronímico, civilização a campo, tecnologia à simplicidade – um tema bastante português; parece opor calma à agitação e à angustia. O campo ganhou ares paradisíacos à época de seu desaparecimento, e conseqüente surgem vários centros de multidão. Ao contato com a natureza inofensiva das flores, dos montes, das árvores, Pessoa se opõe às coisas modernas e feitas pelo homem. Ao criar o *ethos* do citadino Campos, Pessoa o criou fragmentado, no sem número de coisas que se multiplicam. Seu homem das cidades é coisa entre coisas, que lhe são coladas e acabam por desequilibrá-lo, pois a cidade abriga variáveis de um mundo sem naturalidade, como a flor guardada no livro – como o seu Cesário Verde.

Por que Pessoa recuperou a tópica do *locus amoenus* já desaparecida nas *Flores do Mal* e na *flânerie*? A saudade já conduziu um de seus mestres, Teixeira de Pascoaes, ao campo. O que conduziu Pessoa pelos moldes mais artificiais a um mundo que não vivenciava? A um *locus* que reporta a algo extinto? O *locus amoenus* parece ter a função de dar a Caeiro o isolamento necessário a não prejudicar a paixão sobre a qual foi construído – a calma. Além de compor o *ethos* e viabilizar a paixão, esse *topos* coloca a personagem imediatamente em contato com as coisas que são naturais como ela.

Caeiro é o jardim inglês da heteronímia vista de fora, diferente do caso de Reis, que é um jardim inglês visto de dentro da heteronímia. Noutras palavras, Caeiro é, na cena literária que vivia Pessoa, artificial como um jardim inglês, assim como o é Reis na cena da heteronímia. Instalar o *locus amoenus* em épocas tão panfletárias do progresso, de um frenesi pela modernidade do cosmopolitismo, das máquinas, da eletricidade, é bastante artificial. Mas onde colocar um poeta telúrico demais? Caeiro, na cidade, configurar-se-ia um problema, um desconcerto, uma grande tristeza, como a que o mestre credita a Cesário Verde, no terceiro poema do *Guardador de rebanhos*:

Que pena que tenho dele! Ele era um camponês
Que andava preso em liberdade pela cidade.

Assim, para a saúde de seu *ethos*, o mestre precisa ser um camponês no campo, o que também funciona como contracanto ao mar tão louvado por Pessoa e por Portugal, bem como os desejos de progressos e avanços para o quinto império. Caeiro se situa na sua aldeia. Nada mais artificial para os ideais de começos do século XX ou dos velhos sonhos de Portugal.

Ricardo Reis tem seus *ethos* construído numa atmosfera arranjada, que conserta o mundo como um decorador em recolhimento. A fortuna não lhe deu o campo no nascimento, como deu a Caeiro. Homem do Porto e do mundo, Reis tem seus padrões socioculturais muito diferentes daqueles de seu mestre. Reis é a perfeita imagem do jardim inglês em toda sua artificialidade.

Vale lembrar que em Caeiro o *locus amoenus* não é associado ao *topos* da “invocação da natureza”, mas funciona como espaço onde ele possa ser livre e seguro como uma criança.

Pessoa mescla o *puer senilis* e o *thaumázsein* para compor o *ethos* de Caeiro, cuja disposição de criança para o maravilhamento, embora não conceitualize o mundo, tem a sabedoria da experiência desde sempre associada à velhice. Curtius elenca muitas ocorrências desse *topos*, de Virgílio às hagiografias cristãs, que para além do Ocidente se encontra em grande parte do imaginário do Oriente. Sem dúvida que essa tópica remete a uma mansidão; seus atores são sempre jovens, sábios ou santos, que nada têm de cólera.

O sexto poema do *Guardador de rebanhos* dá ao sagrado o mesmo que recebe:

Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
Porque Deus quis que o não conhecêssemos,
Por isso se nos não mostrou...
Sejamos simples e calmos, [...]

Caeiro espera de Deus o que espera de todas as coisas – um contato imediato. Nessa impossibilidade, Caeiro não afirma nada sobre Deus. O que lhe interessa é conhecer a natureza diretamente,

aprender as coisas das próprias coisas, não admitir prejuízos do já pensado. Por isso, adota o modelo da criança.

O *thaumázein* é a capacidade de manter a impressão genuína e primeira, como a contemplação do fenômeno que se despiu da aprendizagem, como a observação das leis que regem o universo sem questioná-las, sem adesão a nenhuma crença, só à experiência de ver, assim como a criança que nada conhece, para quem tudo é novidade. Essa é a prática do mestre, que ele sequer aconselha, apenas testemunha, num discurso forte e calmo. Já por meio do *topos* do *puer senilis*, Pessoa garante crédito às palavras de Caeiro.

Contudo, o discurso persuasivo de Caeiro não quer nos convencer de nenhuma verdade. Seu *ethos* é como de um antipadre, alguém que não prega nada, só diz como as coisas são. Verdade que ousa dizer que traz o Universo ao Universo, mas eliminando-o dos prejuízos – e tudo é prejuízo. Não quer acrescentar nada ao fenômeno. Um iconoclasta não poderia aderir a nada. As crenças ou o conhecimento não lhe importam. Vejamos como Caeiro eleva as suas próprias concepções ao mesmo nível das filosofias e da fé:

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 quanto as religiões ensinam?
(Guardador de rebanhos, VIII)

Ver a natureza é melhor do que ler sobre ela. Conceitos não são manifestações, e são as manifestações que importam. Diz Caeiro: “Eu não tenho filosofia, eu tenho sentidos”. Para Caeiro ver é conhecer, diferente de Aristóteles, que para conhecer procura a causa das coisas, não lhe bastando a percepção.

Angelus Silesius, no seu “A Cruz e a Rosa”, pode nos revelar, em parte, Caeiro:

A rosa não tem porque
Floresce porque floresce
Não cuida de si mesma
E não pergunta se alguém a vê

Essa ocorrência intertextual, traduzida na poesia de Caeiro, imbuída ou não de misticismo, chama para uma objetividade enigmática. A relação que se estabelece entre a cruz e a rosa (a matéria e o divino) é muito semelhante com a relação que, na possibilidade da existência de um Deus, Caeiro estabelece entre nós e Ele. Em Caeiro, Deus não entra por nossas portas, não pergunta e não responde. Deus não é para ser pensado, sendo Ele árvores ou um ilustre desconhecido na Sua reclusão e no Seu silêncio.

Cumprir lembrar que o sagrado seja, para Pessoa, muito possivelmente, sua maior obsessão – outro lado, o mistério, um Deus ou a possibilidade insuportável do nada, estão sempre a colorir sua poesia com esperança ou medo.

É importante entender que a calma, que tenho atribuído a Caeiro, não é a ausência de sentimentos, não é ataraxia. Boécio, no seu *Consolação da Filosofia*, 1,7, já havia dito que, quando se “estás agitado de temor ou esperança, é preciso seres calmo”. Caeiro disse: “O que é preciso é ser-se natural e calmo na felicidade ou na infelicidade”. Caeiro não é uma criação que não sente nada, existência que para Aristóteles seria uma monstruosidade:

Não se encontram com muita facilidade os que sentem pouca necessidade de prazeres, ou que se regozijam menos do que é devido. É que uma tal insensibilidade não é humana. [...] De resto, se existir alguém para quem nada é agradável, ou que não estabeleça diferença entre prazeres, esse alguém estará muito longe do humano. Uma vez que um tipo deste gênero não aparece facilmente, não lhe foi forjado nenhum nome. (EN, 1119a1-10).

A calma pertence a um universo de significados muito amplo por derivação, embora o seu sentido primeiro, em português, dizer da cessação dos ventos ou da estabilidade do mar, e no latim *cauma* (calor). Esse grande campo derivado de significação compreende vários *pathe*: a ausência de medo, a serenidade, a imperturbabilidade, a confiança. A poesia caeiriana nos sugere uma calma que subverte tudo o quanto foi aprendido; que anula as bibliotecas e as crenças; que, sem ira, bate de frente com todos aqueles que não se entregaram

ao corpo a corpo com as coisas e acreditaram não no que viram, mas no que lhes contaram.

Essa paixão branda do mestre não indica fragilidade ou frieza. Certamente é uma poesia muito apaixonada, como a de Whitman, com ares de espontaneidade e contundência. De novo lembremos os 'Apontamentos' – para Campos, somente Whitman, Caeiro e ele mesmo conseguiram uma manifestação artística não aristotélica –, uma arte da força, das emoções, da sensibilidade, e não da inteligência. É, portanto, ao menos para Campos, um discurso emotivo. O leitor é sempre subjugado pela força. Sua adesão é obtida não tanto pela argumentação, mas sobretudo pela comoção.

Alberto Caeiro tem uma tranquilidade que não se forja nas correntes filosóficas. Ao se tentar aproximar Pessoa de uma tradição qualquer, filosófica ou poética, surgem aspectos que o afastam, ou mesmo o isolam. Caeiro, por exemplo, é uma construção bastante antitética – sábio sem sabedoria, não pensa como um camponês pensaria de fato; é idealizado, nega o intelectualismo, mas sua leitura exige um alto grau de reflexão. Essas contradições, no entanto, não lhe esmaecem o *ethos*, muito ao contrário o destacam.

A Caeiro basta ser o poeta ingênuo que recusa a sofisticação do raciocínio e admira-se pelos sentidos. Que haja um elemento cognoscível nas emoções, ninguém refuta, mas que só as emoções valham para tanto, é de uma simplicidade unicamente caeiriana, embora outros também tenham compreendido que o pensamento é lugar de crise. Para Kant (1997), por exemplo, a metafísica é uma guerra, como diz no prefácio de 1781 à *Crítica da Razão Pura*. Para alguns pensadores, a razão é um complicador em certa medida; para Caeiro, ela o é inteiramente. Caeiro não quer a mania dos pensamentos, quer a saúde de viver entre todas as coisas naturais como coisa natural, num exercício diário de desaprender, de não acreditar, de vivenciar o mundo, de ser espontâneo, de ser como a rosa de Silesius.

Já no primeiro canto d'*O guardador de rebanhos*, Caeiro diz seu *ethos* e explica seu sensacionismo – o poeta é como um pastor porque vive os ditames da natureza. Se está triste, é porque um fenômeno natural atingiu a imaginação. Se tem emoção mudada, é porque mudou a natureza, porque pensou e não se pode pensar. Quem não pensa, quem não se dá conta dos próprios pensamentos

é alegre, do contrário se é triste. Pensar incomoda, tira a paz, tira a eterna novidade do mundo, inviabiliza este *thaumázein* caeiriano que inusitadamente não leva à reflexão.

Álvaro de Campos, em suas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, ao nos noticiar como o conheceu, ao dizer suas impressões, reforça o *ethos* que este artigo vem desenhando:

Vejo-o diante de mim [...] Primeiro, os olhos azuis de criança que não tem medo; [...], e o estranho ar grego, que vinha de dentro e era uma calma, e não de fora, porque não era expressão nem feições.[...] a voz era igual, lançada num tom de quem não procura senão dizer o que está dizendo – nem alta, nem baixa, clara, livre de intenções, de hesitações, de timidez. [...] A expressão da boca, a última coisa em que se reparava – como se falar fosse, para este homem, menos que existir, – era a de um sorriso como o que se atribui em verso às coisas inanimadas belas, só porque nos agradam – flores, campos largos, águas com sol – um sorriso de existir, e não de nos falar (PESSOA, 2005, p. 107).

Note-se como mesmo visto de dentro da heteronímia, Caeiro tem seu *ethos* construído num *locus amoenus*, por um *thaumázein* e por um *puer senilis*, velhos conhecidos dos poetas, antigos lugares acolhidos pela retórica – o que o torna bastante familiar. Quanto ao *pathos* que o acompanha, se perguntássemos por outra paixão que servisse a esse caráter tanto quanto a calma – essa paixão branda que pode simular a razão que só cuida do verdadeiro e do falso, como nos alerta Hume (2002, p. 453) –, não creio que a pudéssemos escolher melhor do que Campos o fez.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. da 1ª edição brasileira coord. e revista por Alfredo Bosi, revisão da tradução e tradução de novos textos por Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna de Souza, 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- . *Retórica*. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farnhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- BOÉCIO. *Consolação da filosofia*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2012.
- BORGES DE FIGUEIREDO, A. C. *Instituições elementares de retórica para o uso das escolas*. 8ª ed., J. Augusto Orcel. Coimbra, 1873.
- [Cícero]. *Retórica a Herênio*. Trad. e introd. Por Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai, 2a. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- HUME, D. *Tratado da Natureza Humana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. [1781] Trad Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 4a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- LIDDELL, G. H. *Liddell and Scott's Greek-English Lexicon (Greek and English Edition)*. Oxford University Press, 2015.
- MASSAUD, M. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- NIETZSCHE, F. *Escritos sobre retórica*. Edição e trad. Luis Enrique de Santiago Guervós. Clássicos da cultura. Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- PESSOA, F. *Obra poética*. 21ª reimpressão da 3ª edição, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- . *Obras em prosa*. 7ª reimpressão da 1ª edição, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- . *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.
- SILESIUS, A. *O peregrino querubínico*. São Paulo: Ed. Paulus, 1996.
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO. *Ejercicios de retórica. Introducción*. Trad. e Notas de Maria Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991.

XENOFONTE. Memorabilia. In: _____. *Os pensadores*. MOTTA PESSANHA, José Américo (Org.). Trad. Mirtes Coscodai. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.

Mariella Augusta Pereira é graduada em Direito, Mestre em Literatura Brasileira e Doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou curso de pós-doutoramento Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em Teoria Literária, com apoio financeiro da Capes. Atualmente é pesquisadora no Grupo de Leitura das Odes de Horácio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Áreas de atuação: Literatura, comunicação, retórica, estética, ética, metodologia de pesquisa. E-mail: marizmariella@gmail.com

Recebido em: 16/01/2018

Aceito em: 15/07/2018