

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS

RELAÇÕES DIÁLOGICAS ENTRE ALBERTO CAEIRO E MANOEL DE
BARROS

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie como requisito
final para a obtenção do título de Mestre
em Letras em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez

São Paulo
2014

Dedico este trabalho aos meus queridos pais, Irany e Neiva,
que tanto me incentivaram e demonstraram o seu amor
e compreensão durante todo o período
de estudo e pesquisa.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por iluminar meus caminhos na busca do conhecimento e pela graça de poder realizar este trabalho.

À Prof. Dr^a. Aurora Gedra Ruiz Alvarez, pelas valiosas sugestões e orientação eficaz e paciente para o desenvolvimento desta dissertação.

À Prof. Dr^a. Lílian Lopondo e à Prof. Dr^a. Angela Sivalli Ignatti pelas sugestões e observações atentas dispensadas à organização desta pesquisa, por ocasião do exame de qualificação.

À Prof. Dr^a. Marlise Vaz Bridi e à Prof. Dr^a. Angela Sivalli Ignatti pelas sugestões e observações atentas dispensadas ao trabalho, por ocasião da defesa deste.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, pela oportunidade de poder participar da vida acadêmica e pela bolsa de estudos que a mim foi oferecida.

Aos queridos amigos Mateus Monteiro, Caique Melocra, André Amaral e Suzanna Souza e Gahisa Oliveira pela companhia e apoio durante o período desta pesquisa.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. Fundamentação Teórica	10
1.1 Literatura comparada e as relações intertextuais	10
1.2 Pressupostos teóricos do dialogismo	13
1.3 Poesia: alguns fundamentos teóricos	18
1.3.1 Forma e Conteúdo.....	19
1.3.2 O Estilo	27
1.3.3 Ritmo e sonoridade	30
1.3.4 As figuras de linguagem	32
1.3.5 Figuras de sintaxe ou de construção	33
1.3.6 Figuras de Palavras	35
1.3.7 Figuras de Pensamento	39
2. A proposta poética de Alberto Caeiro	42
2.1 Modernismo português	42
2.2 Fernando Pessoa e a criação heteronímica	43
2.3 A percepção de mundo	50
2.4 O conhecimento de Deus	58
3. A poesia em Manoel Barros.....	65
3.1 Breve contexto biográfico e estético	66
3.2 O processo criador – “É preciso saber...”	69
3.3 O discurso religioso em Manoel de Barros	86
Considerações finais: Barros e Caeiro – duas poéticas dos sentidos	89
4. Bibliografia de Alberto Caeiro:	94
5. Bibliografia de Manoel de Barros:	94
6. Referências:.....	95

RESUMO

Propomos por meio deste trabalho analisar a convergência e a divergência entre a poesia de Alberto Caeiro no exame do livro *O guardador de rebanhos* e a de Manoel de Barros em *O livro das ignoranças*, sob o enfoque da Filosofia da linguagem especialmente do conceito de dialogismo, da Literatura comparada e da Teoria literária. Examinar-se-á como essas áreas do conhecimento auxiliam para a análise e interpretação das obras e para compreensão do diálogo entre os textos poéticos em exame. A metodologia de trabalho consistiu em uma leitura minuciosa e crítica da *Poesia completa*, de Manoel de Barros. Desta, selecionamos o livro lançado em 1993, *O livro das ignoranças*, por acreditar que essa obra estabelece um diálogo relevante com a de Alberto Caeiro e que o estudo comparativo entre os dois textos amplia e muito contribui para o conhecimento do modo como *O guardador de rebanhos* se inscreve como interdiscurso na poesia do escritor brasileiro. Após a escolha dos livros, o trabalho de seleção deu-se para definir os objetivos do estudo a partir dos poemas, considerando neles a filosofia do ver, a negação do pensar, a natureza e a percepção de Deus ou de religiosidade. Justifica-se a escolha dos poemas V e o poema XLVI de Alberto Caeiro e o poema “Uma didática da invenção” como textos centrais, mas não únicos, porque eles mantêm estreita relação intertextual no tocante ao tema do conhecimento do mundo apresentado pelos poetas. Como fundamentações teóricas para esta dissertação foram eleitas as formulações teóricas do círculo de Mikhail Bakhtin, Leyla Perrone-Moisés, Wolfgang Kayser, Antonio Candido e Sandra Nitrini. Os resultados alcançados por meio desta pesquisa apontam possíveis influências que a poesia de Manoel de Barros sofreu perante o posicionamento de Alberto Caeiro em face à existência.

Palavras-chave: *O guardador de rebanhos*, *O livro das ignoranças*, poesia dos sentidos.

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the convergence and divergence between Alberto Caeiro's poetry, through the book *O guardador de rebanhos*, and Manoel de Barros's poetry, through the book *O livro das ignoranças*, and through the lens of some concepts belonging to the philosophy of language, specially dialogism, comparative literature, and literary theory. We seek to comprehend how these areas of knowledge contribute to the analysis and interpretation of the aforementioned works, and also to the understanding of the dialog between these poetic texts. The adopted methodology consisted of a thorough and critical reading of Manoel de Barros's *Poesia completa*, from which we have selected *O livro das ignoranças*, published in 1993. We strongly believe that this work establishes a relevant dialog with the poetry of Alberto Caeiro, and that the comparative study between both texts not only contributes but also enlarges the knowledge on how *O guardador de rebanhos* defines itself as interdiscourse in the Brazilian writer's poetry. Having chosen the books, the next step was to define our objectives according to each poem, taking into consideration the topics of philosophy of visible, negation of thinking, and the nature and perception of God or religiosity. Alberto Caeiro's poem V and poem XLVI, and the poem *Uma didática da invenção* have been selected as key but not exclusive texts in their close intertextual relation with the idea of world experience presented by the poets. Regarding the theoretical basis guiding this dissertation, we have selected the theories proposed by Mikhail Bakhtin, Leyla Perrone-Moisés, Wolfgang Kayser, Antonio Candido and Sandra Nitrini. The results obtained by this research show possible influences of Alberto Caeiro's positioning towards existence in Manoel de Barros's poetry.

Key words: *O guardador de rebanhos*, *O livro das ignoranças*, poetry of the senses.

Introdução

O conceito de texto elaborado por meio dos estudos de Elisa Guimarães colabora para as nossas pesquisas devido à abrangência dialógica e contextual que a autora considera em suas reflexões. Segundo ela, o enunciado é qualquer unidade significativa, pois é através dele que se dão os possíveis sentidos de leitura, significado e análise textual (GUIMARÃES, 2007, p. 14). É mediante o texto, verbal ou não verbal, que ocorre a interação, a comunicação, as influências, levando em consideração o contexto que o sujeito vivencia. Guimarães também analisa o enunciado por meio da expressão “institucionalização”, que, segundo a teórica, demonstra que o texto também recebe influências da nossa formação social e de outros textos do nosso meio (GUIMARÃES, 2007, p. 16).

O texto, segundo a concepção de Diana Luz Pessoa de Barros, é:

Considerado hoje tanto como um objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico. (BARROS, 1999, p. 1).

O texto é, então, um objeto que contém uma significação, uma organização, em sua elaboração. Mas ele também é constituído para significar dentro de um conjunto de fatores específicos, ou seja, depende de uma situação enunciativa para adquirir sentido, somado ao repertório do leitor para compreender os significados que o texto detém na sua estrutura. Barros, a respeito da organização do texto, comenta que ela pode ser comparada a um tecido, o qual é formado por uma série de elementos entrelaçados. Essa relação é pertinente, pois o termo, do latim *textum*, tem por característica etimológica a tessitura, ou seja, o entrelaçamento de ideias. Assim, como uma colcha de retalhos, no texto, as ideias estão ligadas umas às outras por algum segmento que as aproxima ou as distancia.

Esse conceito atual de inter-relação entre textos e, por conseguinte, de inter-relação discursiva recebeu decisivas contribuições, sobretudo de Mikhail Bakhtin a respeito da análise textual através do conceito de dialogismo. De acordo com esse estudioso, todo texto tem uma relação com outro(s) enunciado(s), ou seja, todo discurso se refere a outro(s) e, desta forma, ele defende que o texto não é independente, mas que há influências externas inerentes a ele para a sua constituição. Segundo o teórico, em

Questões de Literatura e Estética, “a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso” (1998, p. 88). Assim, toda a linguagem se constitui em face do discurso do outro.

Nessa perspectiva dialógica e interacional dos enunciados, este trabalho tem por objetivo analisar, à luz das bases teóricas do dialogismo, da literatura comparada e da teoria da literatura, o poema V de Alberto Caeiro, do *O guardador de rebanhos* e o poema “Uma Didática da Invenção”, de Manoel de Barros, do *O livro das ignorâncias*, a fim de comparar as obras em relação ao estilo, à temática e à filosofia cognitiva de ambos os eu líricos. A escolha desse *corpus* dá-se por entendermos, a partir dos conceitos teóricos, que há relações dialógicas semelhantes ou divergentes em relação à forma e ao conteúdo das obras de Manoel de Barros e Alberto Caeiro.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro trata dos mecanismos para análise do texto e, para tal empreitada, contará com as contribuições da literatura comparada, para tratar das relações intertextuais; da teoria literária, para estudar as questões de forma e conteúdo e, por fim, da filosofia da linguagem, para compreender as relações dialógicas, de acordo com o entendimento dos estudiosos do círculo de Bakhtin. O segundo capítulo, por sua vez, desenvolve a análise da obra de Alberto Caeiro, sobretudo dos poemas V e XLVI d'*O guardador de rebanhos* e sua poesia dos sentidos a fim de conhecer como o eu lírico apresenta o mundo. O terceiro capítulo trata da análise de *O livro das ignorâncias*, de Manoel de Barros, com o intento de examinar a sua proposta de conhecimento de mundo e sua criação poética. Por fim, as considerações finais apresentam um cotejo entre as poéticas de Caeiro e Barros e nele destaca as aproximações e as divergências apreendidas ao longo do exame dos textos.

1. Fundamentação Teórica

1.1 Literatura comparada e as relações intertextuais

Devemos nesta passagem, discutir a respeito da literatura comparada, sendo que esse conceito está diretamente relacionado com a nossa proposta de pesquisa, pois vamos trabalhar com dois textos literários, de épocas diferentes, mas que em alguns pontos se aproximam.

O conceito de literatura comparada surge a partir do fim do século XIX e inicia-se, de fato, na primeira metade do século XX, época em que os estudos textuais se voltaram para a comparação e análise de uma obra com outra ou com várias outras, tendo como objetivo construir uma relação de sentido entre elas. Essas relações não ficaram apenas no campo do texto literário, mas também se ampliaram as fronteiras para outras expressões humanas.

Para o teórico americano Henry Remak, literatura comparada é o estudo da literatura por meio da esfera artística em geral, segundo ele comparar é:

O estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas de conhecimento, e de crença, tais como as artes (ex: pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, ciências sociais, religião etc., de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com uma outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK *apud* NITRINI, 1997, p. 28).

Remak inova na literatura comparada, pois por meio dos seus estudos inicia-se a comparação não apenas entre textos do mesmo gênero literário, mas também de diferentes campos artísticos como a pintura, escultura, música etc. A comparação de nosso *corpus* é entre obras literárias, isto é, no mesmo gênero textual, mas, mesmo assim, há o cuidado de entendê-las conforme as suas respectivas peculiaridades.

Houve historicamente duas escolas que foram pioneiras no estudo da literatura comparada: a francesa e a americana. O ponto divergente entre elas é, basicamente, que a “francesa” não aceitava que a literatura fosse comparada com outras artes ou áreas do saber (1997). Nessa perspectiva, Sandra Nitrini, em relação a essa diferença teórica das escolas explica que:

A escola Francesa propunha métodos rigorosamente históricos, uma vez que optava pelo estudo objetivo das relações entre duas literaturas, enquanto a escola americana tendia mais a fazer estudos paralelísticos. (NITRINI, 1997, p. 29).

No entanto, essas diferenças teóricas foram abolidas através dos estudos de Pichois & Rousseau na obra *Qu`est-ce que la literatura comparée¹?*, que concilia os estudos americanos e franceses. A linha francesa da literatura comparada acreditava que a literatura somente poderia estabelecer uma relação intertextual com outra literatura, mas, agora, os estudos críticos ressaltam a importância de:

Aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então, os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo espaço, desde que pertençam a várias línguas ou várias culturas, participando da mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (PICHOSIS & ROUSSEAU *apud* NITRINI, 1997, p. 30).

Segundo os teóricos, a importância da literatura comparada está em compreender um texto a partir do outro, mesmo que este não seja da mesma natureza daquele como, por exemplo, comparar um texto literário com uma pintura, o que ocorre frequentemente nos estudos literários contemporâneos, por entender que o texto não verbal tem carga significativa assim como o texto verbal.

Na América Latina, por sua vez, os estudos comparativos iniciam-se a partir das décadas de 60 e 70, por meio dos estudos do argentino Guilherme de Torres e do crítico brasileiro Antônio Candido (NITRINI, 1997, p. 82-83). Candido, no Brasil, é certamente o principal crítico da literatura brasileira, que busca relacionar a literatura com a sociedade, a fim de contextualizar o texto literário, pois é através da literatura comparada que ele inicia o estudo voltado para a sociologia da literatura. De acordo com Nitrini, esse processo literário comparatista advém da ideia de unidade social e histórica do sujeito, que “rege a evolução da literatura e da arte, como imagens tipificadas da realidade, refletidas na consciência do homem social”. (NITRINI, 1997, p. 47).

O estudo comparatista revolucionou a história da literatura em todo o mundo, porque é por meio dele que podemos afirmar que a literatura, assim como as outras artes, são dialógicas por se constituírem através de interações entre si e com outros textos da cultura. Para Nitrini, há algumas formas de ocorrer comparação em textos literários, são elas: a intertextualidade, a influência e a imitação.

¹ O que é a literatura comparada? – tradução nossa.

Dessas relações intertextuais, a influência é a que mais se aproxima na obra de Manoel de Barros em relação à de Caeiro por sua forma, conteúdo, contatos pessoais, críticas e estudos de um determinado texto. Esta relação intertextual pode ser apreendida de duas maneiras. A primeira é quando o emissor e o receptor estão conectados com a mesma ideia, o que resulta em uma relação de adesão ao sentido supostamente intencionado por aquele que enuncia, pois o receptor é capaz de fazer a interpretação e a percepção da influência que o emissor, conscientemente ou não, buscou exprimir. A segunda é quando a relação de contato resulta em um trabalho que Nitrini chamou de “resultado autônomo”, que se “refere a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de reconhecer intuitivamente” (NITRINI, 1997, p. 127), isto é, quando há conscientemente a intenção do autor de construir uma relação com determinado texto. Portanto, as obras de Manoel de Barros e Alberto Caeiro estão próximas devido à influência que este exerce na criação poética daquele, pois, conforme Nitrini, o texto não é uma mera cópia de outros textos, porque o autor tem a sua própria maneira de escrita, procedimentos próprios dele, da sua característica, da sua forma de expressar, enfim, do seu estilo (o que veremos adiante a partir dos estudos de Wolfgang Kayser).

Nos estudos do teórico francês Alfred Owen Aldridge, a influência é “algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu” (ALDRIDGE *apud* NITRINI, 1997, p. 130). Deve-se, pois, considerar que a obra de um autor está, de alguma maneira, ligada a outras obras, seja elas de gêneros idênticos ou não, e que há alguma aproximação da obra do outro para que ela exercesse um tipo de influência. Em outras palavras, pode-se dizer que a leitura de mundo de um autor faz-se a partir da leitura de mundo de outro.

Por outro lado, as influências conforme Nitrini:

São experiências individuais de uma natureza particular, porque representam uma espécie de instrução no ser do escritor ou uma modificação. A alteração que elas trazem tem um efeito indispensável sobre os estágios subsequentes da gênese da obra. (1997, p. 131).

Sendo assim, uma obra literária de qualquer gênero tem uma relação com outras obras que a procederam, assim como é com *O livro das ignoranças* e *O guardador de rebanhos*. Segundo considerações de Nitrini, a intertextualidade funciona como uma possibilidade de o autor aceitar, rejeitar ou imitar o texto-fonte. E, por isso, que a obra literária é, antes de tudo, a vontade do autor e expressão de sua identidade. Logo,

mesmo que a obra de Barros reflita as ideias de Caeiro há individualidades que são percebidas pela diferença de estilo.

1.2 Pressupostos teóricos do dialogismo

As análises nos trabalhos textuais a partir do conceito de dialogismo e intertextualidade corroboram para o estudo da constituição textual, pois esses conceitos, dialogismo e intertextualidade, partem do princípio que o texto é como uma rede de interação. O dialogismo surge com os estudos de Bakhtin e Volochinov, os quais consideram a interação entre textos princípio formador de novos discursos (1997).

Julia Kristeva (1979), por sua vez, leva em consideração a ideia dialógica e cria a nomenclatura, intertextualidade, para o conceito de dialogismo, sobre o qual, segundo a pensadora, todo texto dá-se por meio de relações intertextuais implícitas ou explícitas (Kristeva, 1979). Através desses pressupostos dialógicos, tanto para Bakhtin quanto para Kristeva, pode-se ampliar a referência de sentidos em todas as relações humanas por meio da linguagem.

É na cultura e nos bens formados por ela que se produz sentido em todas as relações discursivas que se busca construir. O conceito dialógico de Bakhtin está além de analisarmos um texto considerando que ele foi elaborado tendo por base outro(s) texto(s), isto é, culturas, mas ele está ligado a toda forma de linguagem que o ser humano possui, seja ela verbal ou não verbal. Para Bakhtin/Volochinov:

A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social. Em consequência, todo itinerário que leva da atividade mental (o “conteúdo a exprimir”) à sua objetivação externa (enunciação) situa-se complementarmente em território social. Quando a atividade mental se realiza sob a forma de uma enunciação, a orientação social à qual ela se submete adquire maior complexidade graças à exigência de adaptação ao contexto social imediato do ato de fala e, acima de tudo, aos interlocutores concretos. (1997, p. 117).

O sujeito está, então, inserido em um contexto social e este pode levá-lo à produção de um enunciado a partir de outros textos que também estão no mesmo meio social, o que Bakhtin denominou de “território social”, isto é, na voz de Guimarães (2007), o *contexto*, que está agregado ao próprio texto, faz parte deste, retoma situações com as quais o sujeito está vivenciando, de alguma forma, em sua comunicação. É interessante pensar que, como o teórico russo afirma, toda atividade mental do sujeito que

será expressa, por meio de uma ação ou de um enunciado, gira em torno de questões externas do meio em que o indivíduo está inserido. Em relação ao contexto das obras de Caetano de Castro e a de Barros, ambas refletem o meio que estão inseridas, isto é, a natureza. Caetano de Castro reproduz o seu olhar atento de um pastor de rebanho que zela pela integridade dele, para que não se perca pelas montanhas e, principalmente, pelos labirintos dos seus pensamentos: “Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias/ Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho” (CAETANO DE CASTRO, 1997, p. 14). O eu lírico de Barros também não deixa de expressar o contexto nos seus poemas: “As coisas da terra lhe davam gala./ Se batesse um azul no horizonte seu olho entoasse./ Todos lhe insinuavam para inútil/ Aves faziam bosta nos seus cabelos” (BARROS, 2010, p. 303). O eu lírico de Barros assim como o de Caetano de Castro estão inseridos em uma vida simples, no campo, que influencia a criação poética dos autores. É interessante que em ambos os poetas há uma relação de aprendizagem com a natureza e a tentativa de expressá-la em suas obras.

Segundo Sandra Maria Silva Cavalcante, a intertextualidade não ocorre apenas mediante materialidade do texto verbal, mas ocorre em todas as nossas relações sociais. Valendo-se da imagem criada por Bakhtin/Volochinov (1997), ela comenta que toda formação discursiva dá-se como em um palco, que apresenta tudo aquilo que está ao nosso redor.

Produzimos discurso/texto na relação que estabelecemos com outros discursos/textos. Através do ato de enunciação, instauramos e revelamos a capacidade humana de pensar dialogicamente, de interagir com outros sujeitos empíricos que reconhecemos como sujeitos de linguagem, que reconhecemos como coespecíficos, iguais a nós mesmos. O processo de enunciação pode ser compreendido, metaforicamente, como um “palco” em que, no aqui-e-agora do discurso, diferentes vozes e diferentes dizeres são flagrados em diferentes espaços e tempos. Essas vozes e dizeres não se instituem de maneira fundadora, inaugural, adâmica. Elas polemizam com vozes identificadas em outras situações interacionais, em outros discursos, em outros textos, que passam a ser, no aqui-e-agora, recordados, recontados, conhecidos em outra perspectiva. No palco enunciativo em que todos nós atuamos, podem ser flagradas manifestações concretas daquilo que ocorre nos bastidores da cognição: a capacidade humana de pensar dialogicamente e de criar e reconhecer diferentes perspectivas para um mesmo objeto. A manifestação do fenômeno da intertextualidade pressupõe a (re)contextualização de um cenário enunciativo já construído, que passa a ser “recordado”, “recontado”, “reconstruído”, “reconhecido”, no aqui-e-agora, em outra perspectiva. Cenários enunciativos, já vivenciados e compartilhados culturalmente, quando recontados, reconstruídos, tomados em outra perspectiva e reconhecidos pelos interlocutores de uma dada situação interacional,

desencadeiam a construção e a compreensão de um cenário discursivo novo, denominado “cenário discursivo intertextual”. (2009, p. 54-55).

Todos os “dizeres”, isto é, toda comunicação é formada a partir de uma relação com diversos outros dizeres que já foram enunciados de alguma maneira. Não podemos, então, considerar que qualquer comunicação está originando um pensamento que até então nunca fora expresso. De acordo com as considerações da autora sempre há “recortes”, reconstruções a partir da visão do outro, o sujeito compartilha perspectivas por meio da leitura que faz de outro(s) discurso(s). Assim como Bakhtin afirma que antes do enunciado há uma atividade mental, Cavalcante considera que a partir da enunciação demonstramos a nossa capacidade de “pensar” de maneira dialógica. A teórica, ao se referir metaforicamente ao “palco”, está discorrendo a respeito do contexto da enunciação que ocorre em diferentes meios e períodos. Nesse processo enunciativo há o que ela chama de recordação ou reconstrução de sentido de uma obra e que, sendo assim, pode-se considerar que ela é revisitada por um novo olhar, uma nova maneira de (re)inserir-la a um meio literário. Nesse sentido, Cavalcante, assim como Bakhtin/Volochinov, afirma que a linguagem é um instrumento interacional:

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela. Encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica (Bakhtin, 1997, p. 131-132).

O dialogismo como observado por Bakhtin é as relações de sentido que podem se estabelecer entre diversos textos. O interlocutor orienta-se pelo discurso do outro, conhecendo-o. Os enunciados são dialógicos, segundo Bakhtin, “em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva, tensa” (BAKHTIN, 2006, p. 88).

Essa interação no discurso que o teórico se refere pode ser tensa no sentido que é divergente, pois como o próprio Bakhtin considera em um discurso há várias vozes, estas, às vezes, são dissonantes em relação a outro discurso. Isso ocorre devido à diversidade discursiva entre os sujeitos, seja ela de nível ideológico, social, político, econômico etc. Os sujeitos são diferentes em diversos aspectos da vida social, portanto os seus discursos também serão distintos, pois o homem interioriza no decorrer da vida

ideologias discursivas que ficam depositados na sua memória. E, a partir dessas ideologias, produz “novos” discursos e visões de mundo. Diálogos, portanto, não são homogêneos, mas, pelo contrário, são neles que se iniciam os combates ideológicos, pois cada sujeito observará o seu discurso a partir dos seus “óculos sociais”².

Afirmar, pois, que os enunciados são dialógicos porque são sempre semelhantes é um equívoco. Este pensamento não tem sustentação, pois eles podem dar-se por convergência ou divergência, aceitação ou recusa, conciliação ou luta etc. O discurso é uma maneira de o sujeito encontrar o seu lugar e a posição do outro no enunciado, pois o discurso revela o outro, mesmo que, às vezes, de maneira velada.

O conceito de dialogismo está centrado em um sujeito que faz parte de um determinando contexto histórico e ideológico. Essa relação dá-se por meio do texto, que mediante o enunciado faz a ligação entre os sujeitos. Nessa linha de pensamento, o outro se torna peça fundamental de todo o discurso, pois é por meio dele que o “Eu” forma a sua réplica, o seu discurso e, assim, surge o ato comunicativo. Em outras palavras, o “Eu” estabelece uma relação de dependência com o “Tu” e vice-versa (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1997, p. 113).

Compreender o outro significa muito mais do que parece, pois é uma relação complexa e “tensa” como os autores nos ensinam. Conhecer o outro é dialogar com ele, lê-lo. A tarefa de ler o outro não é simples, pois depende de vários fatores: sociais, culturais, religiosos etc. Estes fatores são, geralmente, distintos para cada sujeito, o que possibilita divergências. Estas, que conforme Bakhtin, são naturais e originadas da “atividade metal” do sujeito que é diferente, podendo causar tensão na enunciação (BAKHTIN, 2002, p.117).

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, os autores consideram o signo como “arena onde se desenvolve a luta de classes” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1997, p. 46). Sabemos que a sociedade, historicamente, é constituída por diversas classes, estas que disputam entre si posições discursivas diariamente. A classe que tem a voz é a classe dominante que rege as demais, o discurso, então, também é uma relação de poder que subordina o sujeito, que pode reprimi-lo ou, até mesmo, excluí-lo.

Neste trabalho teórico propomos uma reflexão sobre o conceito de dialogismo exposto pelo círculo de Bakhtin, fenômeno que está ligado à memória textual do sujeito

² Esse termo foi retirado de Blikstein, I. (1990). *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade*. São Paulo: Cultrix. Segundo ele é a partir dos estereótipos sociais que observamos o mundo e percebemos a nossa realidade.

e do seu nível de cultura. De acordo como Julia Kristeva (1979), o texto não é independente e depende de outro(s) texto(s) para se realizar. Não somente para absorver ideias, como mera reprodução, mas também para transformações e incorporações de outros textos. Em outras obras, de autoria de Bakhtin, o signo não é compreendido apenas como produto da luta de classes, mas também do embate entre as forças culturais das diferentes épocas, contextos sociais e diferenças individuais.

Na gênese da obra de Alberto Caeiro há, por certo, a sua identidade, a sua característica peculiar que faz da obra *O guardador de rebanhos* única no cenário literário por sua proposta anti-reflexiva. Caeiro é, também, parte do diálogo literário, pois a influência que recebe de poetas como, por exemplo, Cesário Verde no poema III e que leitura do poeta realista português faz parte da sua obra: “Leio até me arderem os olhos/ O livro de Cesário Verde” (CAEIRO, 1997, p. 16), ou por Virgílio, que o eu lírico de Caeiro nega a leitura, mas adiante percebemos que o conheceu por meio dos livros dele no poema XII. Assim, percebe-se que a gênese literária de Alberto Caeiro é formada de maneira dialógica.

Encontra-se em Alberto Caeiro e Manoel de Barros uma interação literária. Segundo Bakhtin “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (2003, p. 272). Manoel, na obra *O livro das ignoranças*, faz uma leitura da forma prosaica de Caeiro, do conteúdo filosófico e do estilo natural da poesia de Alberto Caeiro. Segundo o teórico russo, o efeito dialógico no enunciado “é uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes” (2003, p. 272). Manoel de Barros, posterior a Caeiro, conheceu-o por meio dos seus poemas e houve um efeito “responsivo” àquilo que foi absorvido do eu lírico de Caeiro.

Não se pode dizer, no entanto, que a obra de Manoel de Barros seja uma cópia da de Caeiro, ou, na voz de Nitrini (1997), uma imitação. Segundo Bakhtin, pode haver no processo dialógico de um enunciado algumas formas específicas como “uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução” considerando, assim, os diferentes gêneros discursivos (2003, p. 272).

No caso de Barros e Caeiro há uma participação nos aspectos estilísticos por meio de figuras de linguagens e uma concordância nos aspectos literários relativos à estruturação da poesia narrativa e ao pensamento filosófico da simplicidade na elaboração do poema, na preferência de palavras simples (substantivos concretos, verbos de ação) à palavras eruditas e de difícil compreensão, como se ambos os poetas

escrevessem para sujeitos simples assim como são os seus eu líricos: o pantaneiro, no caso de Manoel e pastor de rebanhos, em Caeiro.

Vejamos ainda nesse primeiro capítulo deste trabalho alguns conceitos fundamentais do gênero lírico, para, posteriormente, podermos examinar os textos dos autores selecionados, inscritos nessa “participação” por meio de versos e estrofes de poemas retirados d’*O livro das ignorâncias*, de Manoel de Barros e do *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, levando em consideração forma, conteúdo e estilo da poesia e os efeitos de sentido das figuras de linguagens no gênero poético.

1.3 Poesia: alguns fundamentos teóricos

A poesia é um gênero textual complexo de analisar porque trata de sentimentos e vivências humanas. Essa dificuldade não está apenas no ser, isto é, no indivíduo, mas também devido à ambivalência de sentidos que há nas palavras através dos efeitos produzidos pela linguagem figurada. Assim, o sentido do poema pode ser divergente entre os sujeitos, pois se deve considerar que eles são diferentes entre si e que o momento histórico e a formação social de cada indivíduo influencia na leitura e interpretação de textos como tratamos na fundação teórica.

Para Carlos Drummond de Andrade essa divergência está no campo da palavra inserida no processo comunicativo, como discorre no poema “A procura de poesia”, segundo ele a palavra “tem mil faces secretas” (2012, p. 12). E, por essas várias faces, gera-se constantemente ambivalências a respeito dos significados e interpretações no texto poético.

Essas várias discussões a respeito de pontos de vista diferentes dos seus leitores e estudiosos na poesia faz com que ela seja uma arte intrigante e intensa. O desejo de chegar à “origem” do poema, à essência inspiradora provoca inquietação no sujeito e, este mesmo desejo, talvez produza interpretações equivocadas e até mesmo absurdas em alguns casos que nada têm a ver com o contexto da obra e com os efeitos de sentidos que o texto exprime. Para tanto, pretendemos neste capítulo definir alguns fundamentos que nos auxiliarão na interpretação dos poemas de Manoel de Barros e de Alberto Caeiro. Esse estudo do gênero poético baseia-se nos conceitos elaborados por Wolfgang Kayser, Antonio Candido, Emil Staiger e Octavio Paz, críticos renomados da literatura que nos orientam no estudo do poema.

Wolfgang Kayser é um crítico alemão do período moderno, que trabalha com o conceito de interpretação e análise da obra literária. Para o nosso trabalho selecionamos a obra *Análise e interpretação da obra literária*, que na primeira parte intitulada “Conceitos fundamentais da análise literária”, o autor trata da originalidade do escritor, da adaptação e das fontes que um escritor pode utilizar para a produção da escrita. Nessa linha de pensamento, na obra literária pode haver certas convergências e divergências que a enriquecem.

Wolfgang observa que toda obra poética tem um determinado tema e que a partir deste os efeitos de sentido são criados. Caso o poeta escolha discorrer sobre a temática da solidão, por exemplo, usará palavras que criem esse efeito desejado ao leitor. Há também o conceito de releitura que corrobora na criação literária, no qual autor afirma que se “toda a adaptação de um assunto fosse considerada plágio, não haveria quase um único poeta inocente de tal crime” (KAYSER, 1985, p. 54). Os escritores não cometem um crime ao se inspirar em outras obras, desde que essa criação não seja exatamente um cópia *ipsis litteris*³, mas que haja a intenção de agregar valor artístico à nova obra, pois a releitura implica a introdução de outro olhar sobre o mundo acerca do tema eleito.

A releitura também é uma maneira de (re)contextualizar a criação de um autor, pois ela ocorre de maneira diferente em cada gênero artístico, em períodos históricos que podem ser divergentes entre si, o que, de certa forma, pode fazer com que uma obra que estava esquecida na história de uma cultura específica, seja revisitada e, assim, conseqüentemente haja uma nova discussão artística, social, cultural em torno dela. Percebe-se que os conceitos de releitura são fundamentais para a elaboração de um novo produto artístico e para mantê-lo ativo na cultura.

Veremos adiante no trabalho como essa releitura ocorre no trabalho de Alberto Caeiro e Manoel de Barros, mas antes comentaremos algumas bases para a análise da poesia. Para tanto, no subitem abaixo discorreremos a respeito da forma e do conteúdo no poema, observando a constituição do ritmo por meio das rimas.

1.3.1 Forma e Conteúdo

Para entendermos melhor a constituição da poesia e seus diálogos literários é preciso refletir sobre dois conceitos importantes: forma e conteúdo. É por meio desses dois elementos, basicamente, que se pode analisar e interpretar textos literários. Se

³Com as mesmas palavras, tal como foi escrito.

tomarmos a forma de um poema precisamos pensar primeiramente em versos e estrofes, que são elementos próprios do gênero poético.

O verso segundo Kayser é “um grupo de unidades menores articulatórias (as sílabas) a uma unidade ordenada” (KAYSER, 1985, p. 82). Entende-se como “articulatórias” uma relação de sentido do conteúdo de um poema por meio das escolhas das palavras que o autor realiza, da terminação e entonação silábica que elas possam gerar, e assim suscitarem significados. E, com o termo, “ordenada”, o estudioso pretende explicar que no poema, assim como todo texto, há um trabalho linguístico, ou seja, há uma lógica interna na linguagem para que o poema possa ser compreendido, mesmo que essa “lógica” não faça parte do nosso cotidiano, mas seja verossímil na ficção.

É no verso que se encontra a sequência rítmica que é criada por meio dessas junções e articulações da palavra. A teórica Nilce Sant’Anna Martins, em seu estudo sobre a estilística, entende que a rima desempenha várias funções no poema, como:

- A função hedonística de agradar o ouvido pela repetição de sons em determinados intervalos.
- A função decorativa, sendo um luxo de expressão, um requinte de elaboração.
- A função expressiva de realçar as ideias contidas nas palavras em que ocorre; a função estrutural de relacionar as palavras que a apresentam, bem como de contribuir para a unidade do texto e para a facilidade de sua memorização. (2008, p. 63-64).

No famoso poema “Trem de ferro”, de Manoel de Bandeira, por exemplo, cada verso imita o ruído de um trem andando sobre os trilhos. A função da rima nesse poema é de realce na expressão das palavras no texto a fim de criar o efeito desejado. Segundo Martins, esse efeito também permite a memorização do texto, pois as terminações são idênticas e criam um encadeamento de ideias, como uma cantiga. Observemos abaixo que nos primeiros versos metrificadas, a musicalidade do poema dá-se pelas repetições das terminações “ão” do substantivo pão nos dois primeiros versos e do “estrondo” da terminação “ista” do substantivo “maquinista”. Enfim, as terminações e as repetições das palavras criam a sonoridade do poema, vejamo-lo:

Café com pão
Ca/ fé/ com/ pÃO

Café com pão

Ca/ fé/ com/ pÃO

Café com pão
Ca/ fé/ com/ pÃO

Virgem Maria que foi isto maquinista?
Vir/ gem/ Ma/ ria/ que/ foi isto/ ma/qui/ nISTA?/

Agora sim
A/ go/ra/ sim

Café com pão
Ca/ fé/ com/ pÃO

Agora sim
A/ go/ra/ sim

Café com pão
Ca/ fé/ com/ pÃO

Agora sim
A/ go/ra/ sim
(...)

(BANDEIRA, 1970, p. 145).

Como o crítico alemão afirma, a palavra é pensada e ordenada para que crie efeitos de sentido por meio dos versos e das rimas (KAYSER, 1985, p. 84). Nesse poema, fica claro que o trabalho estético foi elaborado para essa produção de sentido, assim se pode considerar que a forma do poema certamente virá a influenciar a análise deste texto literário, pois há uma dependência dela para entender o conteúdo do poema, ou seja, para compreender aquilo de que ele trata. Portanto, forma e conteúdo são elementos intrínsecos na análise de um texto literário.

Nos primeiros versos do poema de Manoel Bandeira, há o que Kayser chamou de “sílabas acentuadas” e “não acentuadas”, que são as átonas e tônicas na língua portuguesa, isto é, aquelas que têm mais tonicidade (tônicas) ou menos (átonas) ao serem pronunciadas como no exemplo da palavra ca/fé que a sílaba “ca” é átona e a sílaba “fé” representa a tônica, assim também com a expressão “com pão”, em que a preposição “com” foneticamente é átona e o substantivo “pão” é tônico. Esse jogo de tonicidade entre átona e tônica corrobora com o efeito de sentido desejado.

Quanto à tonicidade da rima final, o estudioso conceitua que ela pode ocorrer “quando, em duas ou mais palavras, a última vogal acentuada, com tudo o que se lhe

segue, tem idêntica sonoridade” (KAYSER, 1985, p. 99). Essa sonoridade incide de tal forma nas vogais das últimas palavras de cada verso do poema de Manoel Bandeira que as próprias palavras do poema criam uma onomatopeia do movimento do trem, esse é o efeito de sentido criado no texto.

De acordo com Kayser o poema é construído por unidades que se articulam num conjunto de elementos linguísticos, pois o verso por si só pode não fazer sentido completo ao leitor e, por isso, frequentemente, é necessária uma sequência de versos no poema, que cria o ritmo a fim de que o efeito de sentido que o autor busca dar ao texto seja percebido no e pelo texto. Essa continuação sequencial ordenada denomina-se estrofe.

A estrofe nas literaturas românicas tem como formato principal, segundo Kayser, a “estrofe de quatro versos, especialmente na literatura popular, em que sempre se correspondem dois versos” (1985, p. 90). Esta forma de estrofes é muito frequente em textos de línguas românicas, principalmente com a sequência de rimas *a-b-a-b*, pode ainda ocorrer a terminação *b-c-b-c* ou *c-c* na última estrofe. A rima no poema é elaborada de acordo com a intenção do poeta. Há várias formas de criar um ritmo no poema, pode ser emparelhada ou paralela como, por exemplo, na sextina do poema de Fernando Pessoa a seguir:

Ó mar salgado, quanto do teu sal A
São lágrimas de Portugal! A
Por te cruzarmos, quantas mães choraram, B
Quantos filhos em vão rezaram! B
Quantas noivas ficaram por casar C
Para que fosses nosso, ó mar! C
(1989, p. 53)

Nas estrofes desse poema ocorre o emparelhamento da sequência rítmica do poema AA-BB-CC, pois a terminação dos substantivos “sal” e “Portugal” tem a desinência “al” que rima com o primeiro e segundo verso e, por consequência, é diferente do terceiro e quarto verso, nos quais a terminação dos verbos “choraram” e “rezaram” com desinência “am”, marca de pretérito, faz com que ocorra a rima dos versos na forma B-B, assim também nas duas últimas estrofes com a terminação do infinitivo do verbo “casar” e o substantivo “mar”, ambos com terminação “ar”, constrói-se a última rima da estrofe em C-C.

No poema de Fernando Pessoa, além da aproximação sonora das palavras, há o campo semântico dos versos que corrobora na construção de efeitos de sentidos. Nos três primeiros versos, por exemplo, que há uma relação do sal no mar e o choro daqueles que

ficaram à beira do porto quando viram partir para uma viagem incerta os seus familiares, amigos etc. O mar talvez simbolizando a liberdade, o romper as fronteiras a busca por novas aventuras na vida, que geraram sofrimento para aqueles que ficaram em terra firme. O mar é símbolo da história do povo português representada pela busca de novas civilizações nas viagens marítimas, estimulado pelo comércio. Essas viagens, certamente, mudaram a história de Portugal, tanto pelo seu crescimento comercial, marítimo, quanto pela queda econômica do país, anos mais tarde.

Vejamos também a rima oposta na estrofe como, por exemplo, no *Soneto da Felicidade*, de Vinicius de Moraes:

De tudo ao meu amor serei atento A
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto B
Que mesmo em face do maior encanto B
Dele se encante mais meu pensamento A
(1960, p. 96)

Neste soneto, há oposição no primeiro verso em relação ao segundo e ao terceiro versos, ambos com terminações iguais “anto”, mas há a rima final entre o primeiro verso e o quarto por meio da terminação “ento” que constitui a rima da estrofe. É por essa articulação dos versos que há uma dependência, uma continuidade de encadeamento de versos no poema. Essa relação da palavra funde-se com o estado de enlevo, ou seja, encantamento do eu lírico que demonstra todo sentimento enamorado pela pessoa amada, que dá o efeito de sentido de um sujeito que sente o amor que o encanta de tal forma que invade os seus pensamentos.

Há também a rima cruzada, vejamo-la a seguir nos versos de Luís Vaz de Camões:

No mar tanta tormenta e tanto dano, A
Tantas vezes a morte apercebida! B
Na terra tanta guerra, tanto engano, A
Tanta necessidade aborrecida! B
(2000, p. 27)

A representação da estrofe nesse poema dá-se por meio da rima cruzada, em que a primeira estrofe se articula com a terceira através das palavras “dano” e “engano”, e a segunda rima com a quarta, por meio da palavra “apercebida” e “aborrecida”, ambas com terminações “ida” criando assim toda a sequência rítmica cruzada na estrofe.

Nos três exemplos mencionados, percebe-se que, mesmo que por maneiras diferentes, as estrofes proporcionam a continuidade do verso e que isso é fundamental para que o poema faça sentido na ordem interna dos versos e das estrofes. A ordem

interna das palavras no poema camoniano gera também uma relação semântica da iminência da tragédia, da desgraça que o mar pode causar. O mar simboliza a liberdade, a vida sem fronteira, mas também pode causar dano, perda, ilusão aos que se aventuram nele, pois ele pode abrir um leque de possibilidades de um mundo novo, mas também pode causar o aborrecimento da necessidade não suprida pela novidade.

Há, ainda, na estrofe em exame dois campos de disforização. O primeiro de deles é “no mar” da tormenta que gera danos e até a morte àqueles que embarcaram em uma viagem que pode ser sem volta, assim como aconteceu muitas vezes com as naus portuguesas. O segundo campo de disforização é “na terra”, onde há guerra, dor e pranto, onde muitas vezes as necessidades do sujeito não são supridas e aventuram-se pelo mar em busca do novo. Percebe-se que temos nesta estrofe do poema uma visão pessimista do eu lírico, pois ambos os campos (terra e mar) não suprem as suas expectativas do ser, que gera um efeito de morte espiritual do eu lírico, em consequência da desilusão na terra e no mar. Segundo o crítico alemão há uma necessidade de sentido que se legitima ao longo da estrofe (KAYSER, 1985, p. 90). Esta ordenação a que ele se refere é a articulação dos versos na estrofe, sendo que o primeiro verso rima com o terceiro devido à terminação de uma palavra, criando assim um ritmo na poesia.

As formas, na sua maioria, não são fixas, mas sim flexíveis ao trabalho estético do poeta, sobretudo considerando as rimas. Não há de se pensar, no entanto, que a poesia é apenas rima, pois há poemas, sobretudo o poema do período moderno e contemporâneo, que são elaborados com versos livres ou brancos, que são versos que não contêm rimas entre si ou elas são quase imperceptíveis, talvez em alguns casos quando criadas são por pura coincidência e, portanto, podem ser considerados sem rima. Conforme Kayser, esse processo inicia-se a partir do “relaxamento da estrofe pelo Romantismo, a tendência para dissolver as estruturas rígidas da estrofe na lírica moderna” (1985, p. 103). Enfim, a poesia não é rima, mas pode conter rimas, a poesia não é verso, mas pode conter versos.

Antonio Candido em seu livro *O estudo analítico do poema*, publicado em 1967 e elaborado a partir de suas aulas na Universidade de São Paulo, dá-nos uma visão a respeito da rima e do verso na poesia, pois segundo o crítico literário:

A poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. Com o advento das correntes pós-simbolistas, sabemos inclusive que a poesia não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção. (2006, p. 21).

Há uma tendência, especialmente popular, em classificar a poesia como aquele gênero de texto que tem linguagem formal que contém rimas, versos e estrofes. Candido demonstra que é um equívoco pensar na poesia considerando essa ideia como fixa do gênero. Há, como o autor apresenta, a poesia em forma de prosa, conhecida como prosa poética e, ainda, segundo ele, “pode ser feita em verso muita coisa que não é poesia”, mas uma tentativa de poesia (2006, p. 22). Assim toma como exemplo as poesias didáticas do século XVIII, que mesmo em versos hoje seriam adequadas à prosa, sobretudo por sua característica explicativa e descritiva.

O crítico brasileiro se aproxima dos estudos de Kayser quando, no estudo da estrutura do poema, considera a sonoridade um item fundamental no gênero poético. De acordo com Candido, “todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer coisa, aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total (2006, p. 27).

O autor frisa que a poesia tem uma regularidade sonora que pode ser perceptível facilmente na leitura, como nos versos do poema “Trem de Ferro”, de Manoel Bandeira, ou, também, como o autor coloca “discreta” nos versos do poema e, sendo assim, haveria pouca distinção da prosa, constituídos principalmente por poemas modernos. Quando o estudioso trata desse assunto ele alerta frisando dois pontos importantes:

1. “quando se fala em estrutura sonora, fala-se da sonoridade de qualquer poema, pois todo poema tem a sua individualidade sonora própria;
2. o efeito expressivo, mesmo de caráter sensorial, pode ser obtido por outros recursos, ou com a predominância de outros recursos, e principalmente pelo valor semântico das palavras escolhidas” (CANDIDO, 2006, p. 43).

No primeiro ponto, o autor esclarece que todo poema tem a sua sonoridade, mesmo que ela seja trabalhada de maneira quase imperceptível. Para tanto, figuras de linguagem como, por exemplo, a assonância, que é a repetição de certos sons vocálicos nos versos, pode corroborar nessa função sonora (CANDIDO, 2006, p. 59). No segundo item, por sua vez, aponta para a importância do valor semântico que o signo tem na construção de sentido do poema. Portanto a escolha da palavra é fundamental para a elaboração do poema, pois nela há sentidos implícitos, há consoantes que combinam, ou que se repelem. Esta expressão harmônica é definida como aliteração, que é a repetição das consoantes distribuídas nos versos e nas estrofes (CANDIDO, 2006, p. 43).

Antonio Candido ainda problematiza, além da questão do verso e da rima, do poema e da prosa, o signo linguístico. E pergunta-se se ele, o signo linguístico,

estabeleceria realmente uma função de demonstrar emoção e sensação ao leitor no nível psicológico, isto é, se haveria na palavra essa característica de transmissão de sensações ou essa função estaria a nível individual de cada leitor. Será que a palavra tem essa capacidade de transmissão?! Ambas as teses estão corretas para Candido, pois, segundo ele, o leitor pode perceber por meio do signo linguístico o efeito de sentido desejado pelo autor através de marcas expressivas, ou, ainda, por meio da individualidade, que está relacionada ao nível de erudição do sujeito, percepção e da sua formação em sociedade, características do poema que apenas haverá no “contrato” entre leitor e escritor.

No entanto, é preciso observar, como afirma Saussure, que “o signo é arbitrário” (SAUSSURE, 1970, p. 81). E, nesse sentido, entende-se que signo, isto é, a palavra não tem algo intrínseco a ela que crie uma ligação com o significado como, por exemplo, a palavra relógio (substantivo) não tem nenhuma ligação propriamente com objeto que se chama de relógio, sendo assim a expressividade do som de uma palavra, segundo Candido, não se sustentaria. No entanto, o autor revela outro ponto de vista do problema por meio do pensamento de Dámaso Alonso, poeta e crítico espanhol, que considera, diferentemente de Saussure, que:

“Significado” é uma carga complexa. De modo algum podemos considerar o “significado” em sentido meramente conceitual, mas levando em conta todas as áreas. Diremos, pois, que um significado é sempre complexo, e que dentro dele se pode distinguir uma série de “significados parciais”. (ALONSO *apud* CANDIDO, 2006, p. 22-23).

O crítico espanhol analisa a questão do signo com certa flexibilidade literária, considerando até mesmo a licença poética de que o poeta possa se valer em seus poemas, pois entende que na arte literária o signo não pode ser cristalizado, o que causaria uma falta de expressividade estética da linguagem. Abre-se, então, como diria Candido “novas possibilidades de avaliar o efeito do signo poético” (2006, p. 47). O signo, então, tem possibilidades para novos efeitos de sentido na poesia, sobretudo na linguagem figurativa que desdobra o texto poético e, nessa flexibilidade do signo, que poetas como Alberto Caeiro e Manoel de Barros se apegam para (re)significar as suas respectivas poesias.

Discutimos até este ponto do trabalho o conceito de criação do texto literário, e dentro desse universo as questões da forma e do conteúdo do texto poético, do ritmo, da rima no poema. Discorreremos neste próximo subitem a respeito do estilo, que faz parte de todo texto literário e é fundamental para a análise literária do poema.

1.3.2 O Estilo

Segundo Kayser, a literatura corresponde muito à “função sugestiva” das faculdades cognitivas do sujeito. Essa função aguça a imaginação do leitor que gera uma significação a ela, mesmo que essa significação não seja de algo do cotidiano, da nossa realidade, mas que esteja expresso por meio de uma figura de linguagem qualquer que a caracterize ao receptor. O estilo, no entanto, não se refere ao leitor, mesmo que este possa ter as suas preferências literárias, mas refere-se ao escritor, ao poeta. O estilo está muito ligado à personalidade do escritor como homem, como sujeito no mundo, que tem a sua história, as suas influências ideológicas (1985, p. 307).

Quando se coloca em evidência um “eu” e as suas expressões numa obra literária, surgem, frequentemente, os diálogos da psicologia com a literatura. A interpretação de estilo segundo a psicologia é, conforme Kayser, problemática para o estudo literário, pois frequentemente ocorrem equívocos teóricos, portanto há de se tomar muito cuidado com esta corrente de pensamento, pois:

A interpretação psicológica dos traços de estilo pode conduzir à omissão da apreciação dos valores. Vê talvez mais encanto numa obra que deixa transparecer uma estrutura psicológica interessante, e liga menor importância a obras de valor artístico talvez mais elevado, mas cujo aspecto psíquico seja menos interessante. (1985, p. 307-308).

Quando o valor psicológico da obra está acima do valor artístico que ela expressa não é relevante para a cultura literária, pois o valor cultural da obra deve-se sobrepôr ao valor individual, mesmo que este faça parte da interpretação de uma obra. Além da individualidade e personalidade do autor comentadas por Kayser, ele ainda discorre a respeito da expressão.

Segundo o teórico “o estilo é expressão, e todas as formas exteriores (unidade e individualidade) são também expressões do íntimo” (1985, p. 312). Para esclarecer o assunto, Kayser argumenta a respeito de três definições para esta palavra. A primeira é exprimir os seus sentimentos, como a expressão dos pêsames por algo, ou um sorriso de felicidade. A segunda é a expressão mediante o uso de um objeto, uma roupa, uma joia que caracterize o “eu” do sujeito, ou seja, que o outro possa perceber certas peculiaridades. E a última delas, é a “expressão de surpresa” por alguma ação. Em todas essas ocorrências, Kayser afirma que a palavra “expressão” significa uma determinação daquilo que se exprime, há uma relação inseparável que se pode denominar “identidade”.

Para o teórico, “a expressão é então manifestação exterior daquilo que, visto do interior, procura exprimir-se” (1985, p. 313).

O que o crítico deixa claro com esses exemplos é que a obra literária é constituída de expressões, ou melhor, é toda expressões. Estas representam indícios de um período, de uma característica cultural, social, política, ideológica etc. Desta forma, não se deve considerar uma obra como uma unidade individual, mas como detentora de traços estilísticos que significam muito mais que a particularidade de um “eu” mesmo que ele faça parte da estrutura de interpretação de uma obra.

Conforme Kayser, deve-se colocar as obras do mesmo autor sempre no mesmo nível (1985, p. 315), mas há um problema em colocar a obra de um autor com esse conceito, pois o escritor pode ter obras de diferentes estilos, o que faria com que esse argumento fosse frágil para a crítica literária. Assim a maneira mais fácil de sair dessa questão intrincada, segundo o crítico, seria dizer “que se trata de obras de diferentes fases da evolução do poeta” (1985, p. 315). No entanto, o poeta não se restringe a isso, esse pensamento deixaria o trabalho estético em segundo plano e daria ênfase à personalidade do escritor (1985, p. 315). Para resolver essa questão Kayser afirma que “as diferenças estilísticas seriam, então, a expressão pura das duas personalidades” (1985, p. 316). Talvez essa “resolução” do problema não seja tão satisfatória assim também, pois alguns poetas como, por exemplo, Fernando Pessoa teria mais de setenta personalidades, quatro delas muito conhecidas (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Bernardo Soares) além da criação do outro “eu” que é Fernando Pessoa ele mesmo, até mesmo porque, se há uma dupla personalidade no escritor, ela não pode ser confundida com a sua biografia (KAYSER, 1985, p. 322). No entanto, há que se relatar que alguns escritores fizeram da sua literatura verdadeiros relatos de fatos que realmente aconteceram durante a vida deles. Essa separação biografia e literatura dá-se didaticamente, porque caso contrário haveria várias investigações para afirmar que a literatura se justifica pelo contexto histórico do autor, ou por tudo o que aconteceu na vida dele. Para Kayser “uma obra poética pode e deve, em primeiro lugar, ser encarada como uma criação independente, que se desligou por completo do seu criador e se tornou autónoma” (1985, p. 324). Nesse sentido, o contexto histórico faz parte do texto literário, mas não justifica a sua criação.

Para análise literária, segundo o autor alemão, a respeito do estilo na poesia, é necessário do analista “sensibilidade apuradíssima” a fim de que consiga distinguir as diferenças de um estilo figurado de um estilo de linguagem concreta, isto é, um estilo

repleto de figuras de linguagem ou um estilo que busque expressão clara e objetiva sem deixar dúvida ou duplo sentido.

Segundo Kayser, a linguagem poética não é “susceptível de ser traduzida com exatidão, porque os conteúdos das palavras quase nunca têm plena correspondência” (1985, p. 333), sobretudo quando traduzida. Desta forma, o teórico aponta algumas convenções para o estudo do estilo na poesia, sobretudo ao que se refere à linguagem. Para ele:

Parece conveniente, para tal fim, percorrer numa obra, um após o outro, os vários estratos cuja distinção se fizera ao nomear e descrever as formas linguísticas: a sonoridade, a palavra, os grupos de palavras, a posição das mesmas, a sintaxe, as formas que vão além da frase, e finalmente a estrutura (1985, p. 336).

O estudo do estilo na poesia está relacionado com o estudo da língua. Portanto, o analista literário precisa ter grande conhecimento dos casos da língua para que possa analisar qualquer gênero literário, em especial, o gênero poético. Acima se relata sobre o estilo como expressão, como interpretar a expressão sem saber diferenciá-la de uma linguagem objetiva, por exemplo. Problemas desse cunho ocorrem muito em traduções, pois às vezes não há na língua que está sendo traduzida uma determinada expressão que complete o mesmo sentido da palavra no texto original.

Em se tratando de gênero poético e o seu estilo peculiar e, ao mesmo tempo, plural devido a sua múltipla significação, Kayser comenta a respeito da flexibilidade dos gêneros, os quais não são fixos e cristalizados. Em relação ao gênero poético, o crítico cita a poética de Bocage que é um exemplo de como no gênero poético pode haver uma narração, “chega-se, então, a uma maneira de falar a que podemos chamar “descrição”, termo esse que nos lembra o aspecto mais épico dessa atitude lírica (KAYSER, 1985, p. 380).

Em relação ao gênero lírico, segundo Emil Staiger, ele:

Nos é inculcido. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão (1997, p. 49).

Segundo o crítico, a literatura é apresentada a nós, leitores, e é necessário predisposição do “eu” para o envolvimento com a poesia. Esse sentimento desperta-se por meio da escrita do poeta, a “solidão” que o crítico comenta não está relacionada apenas

ao estar só, ela também pode ser interpretada como fusão poeta e leitor, que eles estão em uma só sintonia gerando sentido para a obra. Para esclarecer esse ponto Staiger dá o exemplo de um sujeito assistindo a um concerto musical, onde mesmo cheio de pessoas, o sentimento, a interpretação é do sujeito, logo o suscitar do sentimento é único, diz respeito ao indivíduo. O sujeito “se sentirá como se tivesse ele próprio composto a canção. Ele a repetiu de si para si, sabe-a de cor sem a aprender, e balbucia os versos como se brotasse de si mesmo” (STAIGER, 1997, p. 50).

Alguns pontos importantes da forma e do estilo no texto literário, sobretudo na poesia, foram abordados e acreditamos ser interessante observar mais um elemento, que é em a relação sonora no gênero poético, a qual difere esse gênero dos demais, em virtude da poesia de Alberto Caetano e Manoel de Barros ser, em geral, prosaicas e descritivas.

1.3.3 Ritmo e sonoridade

Refletindo em relação à forma, Wolfgang Kayser afirma que é por meio da musicalidade que se percebe no verso de um poema, por decorrência dessa tonicidade da última sílaba, que se diferencia o gênero poético do gênero prosa, pois segundo ele a “regularidade dos intervalos reside a diferença decisiva entre a poesia e prosa” (1985, p. 84).

Próximo do pensamento do crítico alemão está o do crítico Octavio Paz que é considerado um dos maiores escritores do século XX que em paralelo aos estudos de Kayser, afirma que “sem ritmo, não há poema” (PAZ, 2009, p. 11). Mesmo que na narrativa haja ritmo, é no poema que ele é fundamental, ainda segundo Paz o poema “é um fluxo e refluxo rítmico de palavras” (2009, p. 11).

Na poesia moderna, Antonio Candido discorre também a respeito de duas características que segundo ele, “de modo geral, a poesia moderna se apoia mais no ritmo do que na rima, e esta aparece como vassala daquele” (2006, p. 62). Para o crítico, a base do verso moderno é conceitual, isto é, a significação da palavra e os sentidos que ela suscita são fundamentais, e não a base sonora do poema, mesmo que ainda haja ritmo nele. Desta maneira, o poeta moderno atenua a sonoridade e reforça o significado, assim desassociando do metro da poesia, o que, segundo o autor, pode fazer com que os versos nesse sentido “não passem de prosa alinhada em segmento de tamanho variável” (CANDIDO, 2006, p. 97). E em relação à divergência entre prosa e poesia “não há outra

diferença entre poesia e prosa senão o espaço maior ou menor que separa os acentos. A prosa surge quando mais de cinco sílabas átonas seguem umas às outras” (CANDIDO, 2006, p. 96). Os críticos da literatura afirmam que é por meio da distância da acentuação das palavras que podemos diferenciar um texto de gênero poético de gênero narrativo. Portanto, o ritmo do poema é importante para a construção do mesmo, pois podemos defini-lo por meio dessa acentuação, caso contrário, mesmo que o texto contenha versos e seja dividido em estrofes, o poema pode ser apenas uma história narrada em versos.

No gênero lírico as figuras de linguagem são fundamentais. Utiliza-se muito delas na elaboração de um poema como, por exemplo, um eu lírico pode ser irônico, fazendo uso de metáforas, comparações, sinestésias etc. Queremos distinguir é que há diferenças na maneira de como o gênero narrativo se utiliza desses recursos em comparação a como o gênero lírico os constrói, pois no poema esses recursos parecem ser mais delicados, dependendo de um leitor mais atento aos mínimos detalhes do texto.

Por outro lado temos uma visão talvez mais filosófica da questão, no posicionamento de Emil Staiger, que se tornou um dos principais críticos contemporâneos. No seu estudo da literatura relacionada aos fenômenos da linguagem no cotidiano do sujeito, sobretudo, entendendo o sujeito como sujeito histórico, tece algumas observações sobre a lírica moderna, buscando algum ponto de divergência com o gênero épico. O estudioso compara os gêneros por meio do modo que ele é representado, e discorre que a poesia é mais intimista, como se despertasse a alma do sujeito, a sua “essência” para entender as expressões poéticas.

O autor dá ênfase aos sentidos para marcar essa diferença de mundo interior e mundo exterior, sobretudo, à visão. Segundo Staiger “a alma habita o corpo e permite entrar o mundo exterior através dos sentidos, principalmente através dos olhos por onde penetram as imagens” (STAIGER, 1997, p. 58). Talvez, segundo esse ponto de vista, pode-se considerar que os olhos seriam a janela de ligação entre o mundo exterior e o mundo interior, e que eles estão ligados por meio do olhar, que é direcionado pelo sujeito.

Além do ritmo e da sonoridade desses elementos, são de grande relevância as figuras de linguagem na produção dos efeitos de sentido do poema. Observaremos, então, a partir do próximo subtítulo algumas dessas figuras retiradas das obras de Alberto Caeiro e Manoel de Barros.

1.3.4 As figuras de linguagem

As figuras de linguagem nos textos literários são utilizadas para realçar uma ideia (MARTINS, 2008, p. 126). Antonio Candido, assim como Kayser, ressalta que as figuras de linguagem cumprem um papel fundamental para a análise literária e ambos dedicam-se ao exame desse assunto. Segundo Candido, há duas linguagens que podem ocorrer na poesia: a linguagem direta e a linguagem figurada. A linguagem direta é a marca de expressão objetiva, sem duplo sentido, e a linguagem figurada, por sua vez, pauta-se nos vários sentidos que a palavra pode significar, no jogo de palavras e na ambiguidade.

A estudiosa Nilce Sant'Anna Martins nos auxilia também na compreensão da estrutura do poema como um organismo do qual as figuras de linguagem fazem parte (2008, p. 27). Desta forma, segundo a teórica, na estilística da palavra ou do léxico, os componentes semânticos, morfológicos, sintáticos e contextuais são inseparáveis no texto. Para expor essa reflexão, Martins faz uma divisão didática de dois campos para análise: As palavras gramaticais e as palavras lexicais, que se assemelham à linguagem objetiva e à figurada (2008, p. 97-98).

As palavras gramaticais para Martins são as classes de palavras da língua fazendo sua função gramatical no texto. Segundo a teórica:

O emprego das palavras gramaticais diz respeito, portanto, à sintaxe e à organização textual, seguindo regras mais ou menos fixas. Entretanto, sempre há possibilidades de uma alteração ou violação das regras para um efeito expressivo” (2008, p. 100).

As palavras lexicais são mais rígidas quanto à sua funcionalidade no texto, muito mais objetivas e claras quanto à significação da mensagem. As palavras lexicais, por sua vez, são menos arbitrárias, pois, conforme Martins, “elas têm significação extralinguística ou externa, visto que remetem a algo que está fora da língua e que faz parte de um mundo físico, psíquico ou social” (2008, p. 104). A língua é viva e por sua constante renovação no léxico que “as palavras lexicais se dizem de inventário aberto” (2008, p. 104). São palavras lexicais os substantivos (que é a classe de palavras mais aberta a novas criações), os adjetivos, os advérbios e os verbos de ação e processo mental (2008, p. 104).

Na visão de Antonio Candido, em relação à linguagem literária “ocorrem igualmente as duas modalidades de expressão. O poeta usa as palavras em sentido próprio e em sentido figurado” (2006, p. 113). Para ilustrar, Candido dá um exemplo no capítulo “O destino das palavras no poema” em que se utiliza de um poema de Manoel Bandeira,

que tem como título “O cacto”. O teórico demonstra que mesmo que as palavras no poema tenham linguagem objetiva, a palavra “cacto” amplia o seu sentido para figurativo, passando a lembrança de lugar desértico, árido, fenômeno que Candido chama de “transfiguração poética” (2006, p. 121).

Wolfgang Kayser, por sua vez, no capítulo IV da sua obra, “As forma linguísticas”, observa a importância das figuras retóricas para a compreensão do poema (1985, p. 116). Conforme observa, essas figuras “eram inspiradas pela finalidade prática de reunir meios linguísticos que são ornatos do discurso” (1985, p. 117). Dada a importância que essas figuras têm para a análise literária, especialmente para a poesia, passaremos a estudá-las tendo como apoio teórico esses críticos. Essas figuras são divididas em três tipos: figuras de construção ou de sintaxe, figuras de palavras e figuras de pensamento. Vejamos, primeiramente, alguns dos principais exemplos das figuras de sintaxe.

1.3.5 Figuras de sintaxe ou de construção

As figuras de construção ou de sintaxe são aquelas que podem ser analisadas a partir da estrutura da frase que está relacionada ao conteúdo gramatical. Abaixo alguns dos seus principais exemplos:

Anáfora: É a repetição de uma ou mais palavras no início de versos ou de orações. Percebe-se por meio da leitura dessa estrofe, por exemplo, a repetição do pronome interrogativo “que”:

Que ideia tenho eu das coisas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar.
[...]
(CAEIRO, 1997, p. 13).

A anáfora no pronome interrogativo “que” nesse caso não é utilizada apenas na sua função gramatical no texto (de realizar um questionamento). Deve-se saber que esse questionamento é produzido por um poeta que procura negar todo o pensamento na sua poesia, logo não haveria questionamento. Mas Alberto Caeiro, nesse trecho do poema v,

interroga-se a respeito daquilo que ele como sujeito tem refletido sobre o mundo, portanto está pensando. Assim, quando o poeta percebe o seu ato de pensar, o que negaria toda a sua filofia estética, resolve responder a sua própria pergunta prontamente: “Não sei” diz o poeta. Caetano recusa-se saber e pensar, prefere “fechar os olhos/ E não pensar”. Fechar-se para esse mundo reflexivo é a sua tentativa de senti-lo.

Elipse: É a supressão (eliminação) de um termo que pode ser facilmente subtendido pelo contexto do texto.

Exemplo:

Saúdo-os e desejo-lhes sol,
E chuva, quando a chuva é precisa
[...]
(CAEIRO, 1997, p. 14).

A elipse é mais conhecida quando se trata da eliminação do sujeito de uma oração, no entanto ela pode ocorrer com outros termos da oração. No caso desses dois versos do poema I de Alberto Caetano, há a supressão do verbo “desejar” no segundo verso após a conjunção aditiva “e”. O verso possivelmente seria representado dessa forma: E desejo-lhe chuva, quando a chuva é precisa. A supressão do termo não muda o sentido do verso, porque é de fácil entendimento pelo encadeamento das ideias no poema.

Nas poesias de Manoel de Barros também encontramos exemplos de elipses de termos integrantes do verso. Vejamos esse exemplo do poema VII:

A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.
[...]
(2010, p. 301)

Nesses versos também ocorre a supressão de um verbo (funciona), pois fica subtendido pelo contexto do poema a forma: mas funciona para som. As supressões ocorrem, frequentemente, para ocultar um termo e não o repetir no texto.

Aliteração e assonância: A aliteração é a repetição de fonemas consonantais iguais ou semelhantes em palavras próximas. A assonância, por sua vez, é a repetição de sons vocálicos iguais ou semelhantes em palavras próximas. É frequente a utilização das duas figuras de linguagem para dar ritmo e sonoridade aos poemas.

Exemplo:

Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças.

Não assento aparelhos para escuta

E nem levanto **ventos** com alavanca

[...]

(BARROS, 2010, p. 308)

No trecho do poema 1.7 d'*O livro das ignoranças*, de Manoel de Barros, há a repetição de dois fonemas consonantais. O primeiro deles é a sequência da consoante sibilante “s” nos dois primeiros versos da estrofe. O segundo fonema consonantal é o “v” que está no mesmo verso, quase em sequência, separado apenas pela preposição “com”. Ambas as consoantes são fricativas e estão em sequência nos versos, o que cria um efeito musical na sequência da leitura do poema.

No poema XIII de Alberto Caeiro no livro *O guardador de rebanhos* também há ocorrência de aliteração e assonância, vejamo-lo:

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.

(CAEIRO, 1997, p. 21)

No poema há a repetição do adjetivo “leve” que se refere ao vento. Essa sequência cria um efeito de leveza no poema, como se o vento passasse vagarosamente sobre Caeiro. O eu lírico valoriza essa passagem natural e leve assim como ele deseja ser a ponto de não saber pensar e nem procurar pensar. Parece que o “leve” tem, também, outro efeito de sentido além da leveza do adjetivo, mas também do verbo “levar” os pensamentos para bem longe do mestre Caeiro. Ademais, há a assonância da vogal “e” em todos os versos do poema, principalmente, na repetição do “leve”, cuja repetição e semelhança vocálica ficam próximas.

1.3.6 Figuras de Palavras

As figuras de palavras têm como objetivo explorar os sons e os sentidos das palavras no discurso. Vejamos alguns dos principais exemplos destas figuras, começando pela Comparação.

Comparação: É a relação entre palavras com características semelhantes, por meio de uma associação subjetiva. Nessa figura são utilizadas conjunções comparativas: como, assim como, tal como etc. No poema I de Alberto Caeiro no *Pastor amoroso*, há uma comparação de amor.

Exemplo:

Quando eu não te tinha
Amava a Natureza como um monge calmo a Cristo...
Agora amo a Natureza
Como um monge calmo à Virgem Maria,
Religiosamente, a meu modo, como dantes,
Mas de outra maneira mais comovida e próxima
[...]
(CAEIRO, 1997, p. 57)

No exemplo acima, a conjunção “como” faz a comparação do amor à natureza quando o eu lírico não tinha a amada, ou seja, não a conhecia. Após o eu lírico conhecê-la o seu amor mudou, antes era como de um monge para Cristo, que parece ser um amor contemplativo, sem afetividade, diferente do amor do monge à virgem Maria que é mais fraterno, impregnado de emoção. Percebemos que o amor mudou Caeiro, deixou-o mais afetivo em relação à natureza e ao próximo, no caso a amada. A conjunção “como” é fundamental para construir essa comparação do eu lírico e esse efeito de sentido.

Metáfora: É a relação entre palavras que guardam características semelhantes, como a comparação, no entanto sem o auxílio das conjunções comparativas. Essa figura de linguagem é, geralmente, uma das mais usadas no texto literário, sobretudo na poesia. A metáfora para Martins é:

O emprego de um significante com um significado secundário ou a aproximação de dois ou mais significantes, estando, nos dois casos, os significantes associados por semelhança, contiguidade, inclusão. A metáfora resulta de uma busca, da qual participam a sensibilidade e a imaginação, controladas pelo espírito crítico do poeta. (2008, p. 126).

Há na metáfora uma aproximação/comparação de dois termos semelhantes de alguma forma. Essa comparação na poesia, primeiramente, está nas mãos do poeta, isto é, antes de ser um senso geral ela é individual do sujeito criador da metáfora. No poema XVI d'*O Guardador de rebanhos* há uma metáfora interessante do eu lírico com o carro de bois, vejamo-la:

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...

[...]

(CAEIRO, 2006, p. 22)

Na metáfora desse poema há um desejo de uma vida marcada pela simplicidade de um carro de bois. Uma visão de mundo que preza tão somente pelo existir e ser sempre a mesma coisa, estar sempre no mesmo lugar e fazer sempre a mesma função e que todo peso do trabalho fique sobre os ombros dos bois, isto é, o descompromisso com o futuro e a negação de uma vida planejada.

Esse descompromisso com a vida parece mais compreensível no primeiro verso da segunda estrofe: “Eu não tinha que ter esperanças — tinha só que ter rodas”. Neste verso o eu lírico nega toda interioridade do eu: “eu não tinha que ter esperanças”. Mas, por outro lado, exalta uma vida exterior em que é necessário apenas ter rodas para que a vida siga o seu destino natural: “tinha só que ter rodas”.

No processo metafórico, segundo Antonio Candido, não há necessidade de uma aproximação “verdadeira” entre os elementos que farão parte da metáfora, pois assim ela se torna:

Mais “poética”, mais “visceral”, mais ligada a uma necessidade profunda de expressão, parecendo “criar” uma realidade diversa, que se apresenta na sua integridade sem justificativa, sem desculpas, sem recurso a um elemento discursivo de prova que nos arraste para o universo prosaico da razão lógica. (2006, p. 122)

A comparação na metáfora é transferência que se dá por meio de uma “razão” e que é explicada pelo contexto e pelo sentido que o interlocutor deseja transmitir no texto

literário. Essa “necessidade profunda de expressão” daquilo que o eu lírico vê ou sente cria a metáfora e nos dá a possibilidade que ela pode ocorrer devido a uma lógica comparativa. No poema III da obra de Barros, o eu lírico metaforiza um sujeito do pantanal:

Retrato de um poste mal afincado ele era.

Sendo um vaqueiro entrementes; peão de campo.

[...]

(BARROS, 2010, p. 316)

O vaqueiro ou peão como Barros cita no poema é o homem encarregado de cuidar do gado, que o conduz a lugares que tenha água e pastagem. A aproximação que o eu lírico cria talvez seja devido à altura desse sujeito, estado físico raquítico dele, ou, quem sabe, por ficar parado como um poste e ser firme como tal, não há como saber. Sabe-se apenas que o peão fez parte do contexto da infância de Manoel de Barros no Mato Grosso e que ele reproduz em sua obra a fim de ressignificá-lo.

Kayser afirma a importância da metáfora, sobretudo a respeito da ressignificação que ela proporciona, segundo ele:

A metáfora é um dos meios mais eficazes para a ampliação do âmbito de significado e para pôr em movimento aquele que entra nele. Ao mesmo tempo, é precisamente pela metáfora que se torna claro não possuírem as palavras só o seu respectivo significado, mas ainda energias sugestivas, valores sociais, ideias secundárias de todo gênero, etc. (1985, p. 133).

O teórico afirma que a palavra está carregada de significado e que por meio da metáfora percebemos isso, pois ela sugere um novo olhar. Na palavra, e por meio dos discursos que ela constitui, há influências sociais, ideológicas, históricas, políticas etc. A palavra é um sinal semântico de que o discurso tem várias camadas, que precisam ser analisadas no texto (KAYSER, 1985, p. 133).

Sinestesia: Consiste na combinação de sensações originárias, isto é, dos cinco sentidos (olfato, audição, tato, paladar e visão), mas utilizados com diferentes sentidos no poema.

Exemplo:

Escuto a cor dos peixes.

Essa vegetação de ventos me inclementa.

(Propendo para estúrdio?)

(BARROS, 2010, p. 309)

Na sinestesia há uma inversão de sentido no verbo como, por exemplo, no verso acima “escuto a cor dos peixes”. Não há como escutar a cor, mas há como vê-la. Assim, o sentido do segundo verso também é uma inversão que gera um efeito sinestésico com menor intensidade, pois ao invés de sentir a vegetação o verbo que se espera é “ver” a vegetação. O eu lírico de Manoel de Barros brinca com essa inversão da ação verbal, pois o sentido original que se espera para o substantivo “cor” é o da visão e não o da audição, pois este está relacionado com o som. No decorrer do poema o eu lírico se questiona sobre o seu estado mental: “Propendo para estúrdio?”. O eu lírico pergunta-se se está perdendo a razão, isto é, enlouquecendo quando constrói a sua poesia dessa maneira. Pode-se dizer que a linguagem do poema é regionalista; neste trecho, “estúrdio” é o termo utilizado para se referir à loucura.

1.3.7 Figuras de Pensamento

Enfim, as figuras de pensamentos são responsáveis por explorar no discurso as ideias e os conceitos. Vejamos algumas dessas figuras:

Antítese: É a combinação de ideias opostas no discurso.

Exemplo:

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
(CAEIRO, 1997, p. 36)

Há várias ideias que têm o sentido oposto nessa estrofe do poema XXI, de Alberto Caetano. A primeira está expressa por meio dos substantivos “chuva” e “sol” nos dois primeiros versos. A segunda oposição de ideias está nos substantivos “felicidade” e “infelicidade” causada pelo prefixo latino de negação “in” que gera o efeito contrário, ou

seja, nega o sentimento de felicidade. Há oposição, ainda, quando o poeta faz referência à montanha, à planícies e à area de rochedos e erva. É interessante que em todas essas ideias o eu lírico tenta criar um ar de naturalidade na oposição, tentando negar a reflexão que é a tentativa da poesia de Alberto Caeiro. Esses termos criam a antítese nos versos, a combinação de duas ideias que são, por natureza, de diferentes sentidos.

Paradoxo: É a ideia, conceito, afirmação aparentemente contraditória a outra ou ao senso comum.

Exemplo:

O meu vazio é cheio de inerências.

Sou muito comum com pedras.

(BARROS, 2010, p. 307)

A diferença entre antítese e o paradoxo é que aquela não é construída por meio de termos excludentes como no paradoxo. No exemplo acima, temos uma relação de contradição lógica entre o substantivo “vazio” e o substantivo “cheio”. Manoel de Barros procura aproximar a ponto de deixar inerentes os termos, isto é, inseparáveis duas ideias paradoxais de uma maneira simples e comum como o seu convívio com o que o rodeia: “Sou comum com as pedras”.

Hipérbole: É o exagero pelo qual se pretende realçar uma ideia.

Exemplo:

Se eu pudesse trincar a terra toda

E sentir-lhe uma paladar,

Seria mais feliz um momento ...

Mas eu nem sempre quero ser feliz.

[...]

(CAEIRO, 1997, p. 36)

Nessa estrofe do poema XXI, Alberto Caeiro utiliza-se de uma hipérbole no seu discurso literário. O desejo de “trincar a terra toda” é um exagero do eu lírico de Caeiro a fim de destacar a filosofia panteísta do poeta, que deseja sentir a terra por meio do paladar, o que deixaria o poeta “mais feliz”. Há nessa hipérbole a exaltação da poesia dos sentidos, representado pelo paladar, que, em suma, é o desejo de Caeiro, pois ele não quer

pensar cientificamente sobre o universo, o que ele quer é senti-lo de todas as maneiras, por meio de todos os sentidos.

Personificação ou Prosopopeia: Consiste em atribuir características humanas a animais, objetos, fenômenos da natureza ou conceitos abstratos.

Exemplo:

Lagarto curimpãpã se agarrou no meu remo.

Os bichos tremem na popa.

Aqui até cobra eremisa, usa touca, urina na fralda.

Na frente do perigo bugio bebe gemada.

Periquitos conversam baixo.

[...]

(BARROS, 2010, p. 307)

Manoel de Barros no poema 1.4 dá-nos bons exemplos de prosopopeia. No trecho acima, os quatro animais (lagarto, cobra, bugio e periquitos) recebem qualidades humanas como pegar um remo, usar touca, fralda, beber gemada e conversar. É como se os animais fossem seres humanos e tivessem essas habilidades. É interessante o advérbio de lugar – aqui – que marca a região pantaneira criando o efeito de sentido de comparação dos animais pantaneiros com outras região do Brasil. O poeta mato-grossense utiliza-se muito da personificação em sua poesia, o que gera uma certa familiaridade do eu lírico com a natureza.

Ironia: É a figura de linguagem geralmente usada com o objetivo de provocar humor, sarcasmo ou fazer crítica. Consiste em declarar o contrário do que, realmente, se pensa.

Exemplo:

Os pastores de Virgílio tocavam avenas e outras coisas

E cantavam de amor literariamente.

(Depois - eu nunca li Virgílio.

Para que o havia eu de ler?)

(CAEIRO, 1997, p. 31)

As “avenas” a que o eu lírico de Alberto Caiero se refere são as flautas, com as quais os pastores cantavam o amor. A poesia edílica de Virgílio é famosa por sua

narrativa, que descreve trabalhos rústicos como, por exemplo, o cultivo de algum produto. Pode-se dizer que Virgílio pintou por palavras a região que hoje conhecemos como o norte da Itália, expressou o seu amor àquela região e sua natureza.

Assim como Alberto Caeiro, Virgílio também reproduz em suas obras insatisfação com os sistemas filosóficos e religiosos da época (CARPEAUX, 1959, p. 129). No entanto, o que o diferencia de Caeiro é que este nega toda forma de conhecimento que não seja por meio dos sentidos, isto é, negar todo pensamento sobre qualquer coisa, enquanto aquele faz uso da lógica da razão para conhecer as coisas.

A obra a que, provavelmente, o eu lírico de Alberto Caeiro se refere nesse poema é a *Bucólicas* ou *Éclogas*, obra de poemas da vida campesina, lendas e repleto do amor do poeta pela região que vivia (MACY, 1967, p. 90). Alberto Caeiro também tinha uma flauta, assim como os pastores de Virgílio, também tem o seu livro enamorado *Pastor Amoroso*. Vê-se que a obra de Virgílio e Alberto Caeiro são dialógicas na poesia narrada e campestre, mas repelem-se quanto à filosofia. E, então, que Caeiro se revela irônico no poema XII, pois, diferentemente de Virgílio, Caeiro busca uma poesia de aprendizagem pelos sentidos, que nega toda a forma de pensamento, enquanto aquele preza por uma poesia racional e instrutiva.

Essas são algumas das figuras de linguagem, ou como Kayser as denomina no seu estudo, “figuras retóricas” que têm como função colaborar nos efeitos de sentidos, no ritmo do poema. Todas essas figuras funcionam como uma combinação que se une para fazer com que o poema faça sentido e/ ou expresse aquilo que é pretendido pelo poeta. As figuras não estão por acaso no poema e por isso devem ser analisadas com atenção. Elas, na verdade, há muito tempo corroboram para os efeitos de sentido na poesia. De acordo com Candido “A linguagem figurada da poesia é a forma primordial que institui a visão do mundo, permanecendo em nosso tempo como sobrevivência” (2006, p. 148).

2. A proposta poética de Alberto Caeiro

2.1 Modernismo português

A Europa passa por uma grande transformação no cenário cultural e estético no século XX, que Portugal, em paralelo, também absorve as inovadoras ideias do século novo. O país nesse período passa por divisão política composta por aqueles que apoiam (ou

conformam-se) com o estado novo, isto é, a República, e aqueles que não a aceitam como forma de governo. (MOISÉS, 1988, p. 290).

O primeiro movimento que ganha importância artística e social nesse momento de transição é a revista “A Águia”, 1912, que compunha mensalmente textos “de literatura, arte, ciência, filosofia e crítica social”, mas que em 1930 desaparece pela cisão de seus fundadores, a saber: Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes (MOISÉS, 1988, p. 290).

Este último consegue, de alguma forma, fazer com que jovens escritores como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro colaborassem com a revista. E, ainda, em 1915, com o apoio saudosista de Pascoaes laçam a revista *Orpheu*, que marca o início da trajetória modernista português (MOISÉS, 1988, p. 291). A revista trimestral chega apenas a segunda edição, que teve a direção de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

2.2 Fernando Pessoa e a criação heteronímica

Fernando Antônio Pessoa nasceu em Lisboa, em 1888. Tornando-se órfão vai com o padrasto e a mãe para a Durban, África do Sul, onde inicia seus estudos e se mostra um brilhante aluno, em especial na área de letras, que se destaca com uma premiação de redação em Inglês (MOISÉS, 1988, p. 295). Em 1905, Pessoa regressa a Lisboa e matricula-se na faculdade de Letras, a qual desiste mais adiante. A partir daí, inserido em um processo de renovação da literatura portuguesa, Fernando Pessoa inicia a criação da sua “poesia singular” (MOISÉS, 1988, p. 298). Singular, pois, de acordo com Moisés:

Fernando Pessoa parte sempre de verdades apenas aparentemente axiomáticas, e aparentemente porque, primeiro, resultam de um longo e acurado trabalho de reflexão analítica em torno daquilo que é motivo de seus poemas; e segundo, porque contém sempre uma profunda dualidade dialética que lhes destrói facilmente a fina crosta de verdade dogmática (MOISÉS, 1988, p. 298).

A temática axiomática e dogmática em Fernando Pessoa faz parte da criação poética dele, o que lhe exigiu uma multiplicação de personas, ou seja, a criação de heterônimos. Segundo Moisés, a “cosmovisão pessoana é constituída por um esforço no sentido de conhecer o *Universo*, como um absoluto possível e para além da contingência individual (MOISÉS, 1988, p. 299). O poeta não alcançaria o seu desejo de conhecer e senti-lo sozinho, em consequência surgem os seus primeiros heterônimos. Talvez a

heteronímia de Pessoa tenha início na África do Sul, quando ainda garoto já escrevia cartas para si mesmo assinado com o nome de Chavalier de Pas aos seis anos (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 31).

Fernando Pessoa é, segundo Leyla Perrone-Moisés, “sujeito estourado em mil sujeitos” (2001, p. 17). Esse estouro, no pensamento de Massaud Moisés, foi uma válvula de escape para não chegar à loucura assim como Ângelo de Lima, ou, por outro lado, ao suicídio como Mário de Sá-Carneiro, ambos companheiros de geração (1988, p. 299). No dia 8 de março de 1914, Pessoa cria três poetas totalmente distintos: o bucólico pastor de rebanhos Alberto Caeiro, o médico neoclássico estóico Ricardo Reis e, por fim, o engenheiro naval e futurista Álvaro de Campos (2001, p. 26). É interessante que Fernando Pessoa, ainda, cria outro “heterônimo” que é o Fernando Pessoa ele-mesmo nesse mesmo “êxtase” literário (2001, p. 28).

Para Perrone-Moisés, a heteronímia nasceu de uma tentativa de conhecer o universo por meio da multiplicidade de personalidades a fim de chegar a uma unidade complexa que entenda o universo de todas as maneiras possíveis (2001, p. 26). Conforme a estudiosa:

A soma dos sujeitos unitários (e os heterônimos, providos de nome, de biografia, de traços característicos, tinham de tudo para ser sujeitos unitários) deveria produzir o Todo. Mas entre um sujeito e outro, desponta o Outro, o Neutro, o Fluido. É o negativo “ele mesmo” quem triunfa (2001, p. 30)

Essa tentativa de Pessoa de ser um “Todo” fracassa, pois entre os outros quem aparece realmente na criação poética, mesmo que de maneira velada, é Fernando Pessoa, que veste uma máscara na tentativa de não ser reconhecido. Entre essas três criações Fernando Pessoa elege para si mesmo e para os demais um mestre: Alberto Caeiro.

Esse poeta bucólico vive em meios às montanhas, a “guardar rebanhos” que são todos os seus pensamentos (e talvez os de Fernando Pessoa), pois para Caeiro no poema I “Pensar incomoda como andar à chuva” (CAEIRO, 1997, p. 13). Segundo Perrone-Moisés, Alberto Caeiro é antes de tudo o “pai” de todos os heterônimos e também do próprio Pessoa (2001, p. 33), segundo a teórica, esse “pai” é:

Panteísta, e o panteísmo é um sistema de identidade. Naturalmente conciliado consigo mesmo e com o mundo, Caeiro possui a sabedoria e a calma invejadas pelos outros heterônimos. Mas o fato de que ele se

divida em dois (três, se contarmos o *Ipse*⁴) mostra que, nessa calma unidade, morava o germe da contradição (2001, p. 33)

A sabedoria de Caeiro é construída a partir do olhar a natureza, pois é com ela que o pastor de rebanhos deseja viver. O panteísmo faz parte da identidade de Alberto Caeiro, assim como ele faz parte da natureza, pois, para o panteísta, estar em contato com ela é fazer parte de uma unidade divina. Ele reflete o panteísmo, é como a referida passagem bíblica do livro de Gêneses⁵ 1: 26: “Também disse Deus: Façamos o homem à nossa semelhança, conforme a nossa semelhança” (BÍBLIA SAGRADA, 2011, p. 4). Alberto Caeiro é a origem natural das coisas, pois a sua semelhante é a natureza que ele freneticamente vê a fim de conhecê-la, segundo Perrone-Moisés “os versos de Caeiro são livres, têm a “naturalidade” de um discurso oral enunciado em plena natureza e em harmonia com esta (2001, p. 34).

Ricardo Reis é, por sua vez, o “epicurista triste” para Perrone-Moisés (2001, p. 33). Conforme Jacinto do Prado Coelho, “a obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer” (COELHO *apud* PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 33). Álvaro de Campos é um engenheiro que canta o futuro, exalta a modernidade e todas as suas novidades.

Para Jacinto do Prado Coelho, o processo da heteronímia sugere uma invenção “natural” em se tratando de Fernando Pessoa, pois segundo o crítico literário “atuou nele uma tendência orgânica para inventar personagens” (COELHO, 2007, p. 103). Discorrendo sobre essas personagens Fernando Pessoa escreve uma carta a Casais Monteiro, em que tenta explicar um pouco da sua criação ao amigo:

Pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que eu não dou nem a mim nem à vida (PESSOA *apud* COELHO, 2007, p. 105).

Na tentativa de “pôr” parece que Pessoa busca aliviar o seu drama e divide as suas inquietações com as suas personagens. Esse processo, para Coelho “não consiste apenas em ver-se dividido, di-verso, mas no fato de os heterônimos serem tentativas de resposta prática, não obstante imaginária, ao grave problema do existir” (2007, p. 109). Resposta esta, que é mais um dos fingimentos criados pelo poeta (COELHO, 2007, p. 119).

⁴ O mesmo, o próprio Fernando Pessoa.

⁵ Primeiro livro bíblico que tem como origem etimológica (talvez assim como Fernando Pessoa anelava para Alberto Caeiro em sua obra poética) a origem, a primazia, a criação.

Antonio Tabucchi, por sua vez, na sua obra *Pessoa Mínima* no primeiro capítulo “Uma arca cheia de gente”, considera Fernando Pessoa e seu processo heteronímico como um “universo” (TABUCCHI, 1984, p. 31). A heteronímia é, portanto, um organismo dialético diferente em cada uma dessas personagens, mas que tem como objetivo comum diminuir a dor do existir em seu mentor, que busca verdades absolutas no fingimento de ser outro.

Alberto Caeiro, nesse universo, é considerado pelo próprio criador como o mestre dos heterônimos, mas no fundo, conforme Coelho, ele é uma reação ao próprio criador, “é a inteligência do poeta que se acusa a si próprio” (COELHO, 2007, p. 120). Há diferenças entre o dramaturgo (Pessoa) e o seu protagonista (Caeiro), pois, segundo Coelho, Fernando Pessoa é o inverso de Caeiro, pois:

Crê que toda a realidade é subjetiva; para Caeiro, que é assim Pessoa heroicamente virado do avesso, o real é objetivo; podemos portanto conhecê-lo e gozá-lo. Pessoa é um reflexivo doente de pensar, Caeiro, inimigo de todo o pensar, pretende que os seus pensamentos são apenas sensações (2007, p. 122)

Caeiro tenta assumir um posicionamento naturalista frente ao mundo (2007, p. 120). É por essa razão que mora no campo, entre as montanhas, contexto ideal para um poeta dos sentidos que tenta conhecer o “real” por meio das sensações. Esse procedimento é uma maneira de estar na contramão do racionalismo doentio de seu criador, racionalismo este que tanto incomoda e que talvez explique a criação do heterônimo, pois, segundo Coelho, “Caeiro é completamente despreocupado” (2007, p. 120). Mas nessa “despreocupação” há uma máscara, há mais um dos fingidores de Pessoa, pois o pastor que deveria “guardar” todos os pensamentos do seu criador mostra-se sofrendo da dor de “ser lúcido”, mesmo que tentando esconder isso o tempo todo. Caeiro é, então, a prova que “a perfeita inconsciência também não é alegria absoluta” (2007, p. 122).

De acordo com o estudioso, “há dois Caeiros”: o poeta e o pensador. (2007, p. 17). O poeta está no *O guardador de rebanhos* na tentativa de uma poesia sobre a natureza, criada a partir das sensações, especialmente do ver e, assim, aprender dela e com ela. O Caeiro pensador fica mais perceptível no “Pastor amoroso”, que é quando o poeta se encontra enamorado e não consegue parar de pensar nela, e vê-a por todas as partes, até mesmo nas flores.

Dizer, porém, que Caeiro é um pensador, segundo Coelho, é “contradizer” o próprio poeta, pois a filosofia dele é não pensar, uma filosofia contraditória. Contradiz-se a todo instante na sua lucidez (juntamente com lucidez de Pessoa) a ponto de “não lhe permitir

uma felicidade completa. Ora quer parecer que não pensa, ora se censura por qualquer perceber”, isto é, pensar (2007, p. 23).

Conforme Eduardo Lourenço, na sua obra *Pessoa revisitado*, Alberto Caeiro já foi considerado o poeta da poesia em “grau zero” (SEABRA *apud* LOURENÇO, 1973, p. 37). Essa expressão sugere que Caeiro não tem perfil de poeta, mas apenas segue aquilo que Lourenço chamou de “aventura ontológica negativa” proposta por seu criador (1973, p. 36). Nesse sentido, o teórico afirma que o que faz com que os textos de Caeiro sejam considerados poesia é “pela presença nela do visível sofrimento espiritual transfigurado em falso-contentamento pelas coisas serem o que são e terem os nomes que têm” (LOURENÇO, 1973, p. 41). O sofrimento transfigurado em Caeiro está relacionado a Pessoa, que busca a criação de um “não-eu”, distante de si próprio para escapar da dor de pensar e assim não sofrer.

Alberto Caeiro chama o seu leitor para a felicidade no poema XXXII “Sejam como eu – não sofrerão” (1997, p. 44). Mas essa felicidade não passa de um engano, de uma tentativa infundada de “não-ser”, pois “Caeiro não tem esses olhos, que ninguém tem, e só a ciência suprema nomeação sem sujeito nomeante, se esforça por ter” (LOURENÇO, 1973, p. 41). O pastor de rebanhos evita o mundo civilizado e busca se acolher na natureza, que, para Lourenço, “é só um muro nu do existir, não tem nada de particularmente acolhedor ou maternal a não ser pelo fato bruto de ser não-consciência” (1973, p. 44). Isto era tudo o que Pessoa sonhara para ele mesmo com Alberto Caeiro.

Roberto Bréchon na sua obra, *Fernando Pessoa estranho estrangeiro*, refere-se a Caeiro como o heterônimo original e renovador, que espantosamente fora pensado e projetado por Pessoa (1998, p. 207). O teórico caracteriza a obra de Caeiro como tautológica, isto é, aquilo que repete a mesma afirmação ou afirma a mesma coisa de maneira diferente como no poema XXIV, na última estrofe: “As estrelas não são senão estrelas / Nem flores senão flores” (CAEIRO, 1997, p. 38). Para Bréchon, Alberto Caeiro é um poeta que é definido pelo olhar, pois só conhece e versa aquilo que vê, sua obra é “metafórica de ponta a ponta” (1998, p. 214). Segundo o teórico, é um manual do seu olhar, manual de desaprender, de negar o pensar, é uma obra do “desaprender”. (1998, p. 212-213).

Para Caeiro, Pessoa esculpe uma estética do olhar diante do espetáculo sempre diferente da natureza; o poeta pretende despir-se de toda a aprendizagem de séculos de civilização e transformá-la em sensações, para que assim aprenda como no Poema XXVI de *O guardador de rebanhos*: “Procuro despir-me do que aprendi,/ Procuró esquecer-me

do modo de lembrar do que me ensinaram./ E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos”. O pastor de rebanhos dessa obra é o homem que atribui a cada objeto a sua realidade verdadeira e única, o “Paganismo Absoluto, sem ramificação ou intenção segunda” (PESSOA *apud* PADRÃO, 1973, p. 168).

Pode-se dizer que a forma Caeiro de ser é uma proposta diferente de poesia, pois se Pessoa não buscou inventar tudo, ele buscou pelo menos transformar, exagerar, em uma “necessidade de transformar a própria vida em lenda” (BRÉCHON, 1998, p. 194). Diferente de tudo aquilo que Pessoa ele-mesmo propõe, Caeiro busca uma poesia sem metafísica, um olhar poético.

Alberto Caeiro retorna à cultura da Grécia antiga ao propor o paganismo, mas com o olhar do século XX, principalmente em relação à religião. A cultura Grega, segundo Michael Ivanovich Rostovtzeff, influenciou a civilização, sobretudo a oriental produzindo “tesouros” materiais e intelectuais. (ROSTOVITZEFF, 1983, p. 30).

Segundo Antonio Medina Rodrigues, em sua obra *As utopias gregas*, a Grécia era uma “terra para os olhos, para o espetáculo embebecido dos sentidos” (RODRIGUES, 1988, p. 10). É interessante analisar que é exatamente essa a perspectiva do conhecimento em Alberto Caeiro, que propõe um meio cognitivo sensorial “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos” (CAEIRO, 1997, p.15). Caeiro busca não se aprofundar no conhecimento das coisas, senão seria levado a pensar. O poeta prefere a visão e, assim, nega toda reflexão ou ideia que possa ter sobre o que vê. Em grego, o significado da palavra “ideia” está próximo do sentido de saber as coisas, segundo Rodrigues:

A palavra ideal é da mesma raiz gramatical que a palavra ideia. Em grego, era *idea* e, ao que tudo indica, sua raiz no indo-europeu possuía uma semivogal *u*, pronunciada como *w*: *wideia*. Significava “imagem” e tinha, portanto, relação direta com a ideia de ver alguma coisa. [...] Para os gregos, ver e saber estavam muito próximos (1988, p. 16).

Caeiro toma para si o sistema cognitivo mediante imagens e resgata a cultura grega antiga por meio da sua filosofia cognitiva de ver os fenômenos fenologicamente, isento de qualquer posição ideológica. Pode-se dizer que a filosofia de Caeiro é baseada em uma utopia, pois não há como não ver o mundo distante das formações discursivas que formam o sujeito, como tratamos no primeiro capítulo.

Sabe-se que os povos gregos antigos diferem muito no sistema religioso se comparados a outros. Conforme Rodrigues, “os gregos amavam a natureza, porque esta

era considerada divina” (1988, p. 23). Este modo de ver a natureza cria no poeta uma atitude calma e natural, assim como ela é, considerando-a uma divindade. A cultura grega, no decorrer da História, sempre teve uma grande influência por divindades que poderiam ser *visíveis*, assim como a natureza e, se possível, ao menos com alguns traços humanos (RODRIGUES, 1988, p. 22).

A religião grega é o oposto das demais, principalmente, no que diz respeito aos espíritos e, por isso, segundo Rodrigues “não há na Grécia um espírito absoluto, um Deus todo poderoso que fique fora do mundo, impossível de alcançar” (1988, p. 24). Sob este enfoque ela difere do “judaísmo, do cristianismo e do islamismo”, pois o sistema religioso grego está voltado para “toda realidade do mundo” (RODRIGUES, 1988, p. 21). Realidade que, segundo Rodrigues, está dividida em duas formas: o politeísmo e o êxtase (1988, p. 30). O Politeísmo é gerado por meio de várias “divindades” gregas como, por exemplo, a sua cultura, história, epopeias, monumentos etc. Cada divindade dessas é um deus para a cultura religiosa grega, que se apega ao material. O momento de êxtase é a “síntese do mundo”, que representa em todas as coisas um deus, isto é, tudo é deus, “porque todos são um” (1988, p. 31). A concepção da religião grega, fundada no fenomenológico, está relacionada com o modo de ver o mundo em Caeiro. Este escolhe ver e não pensar e, assim, assume um posicionamento existencial, procurando, por meio do olhar, elaborar uma teoria cognitiva do mundo.

Caeiro utiliza-se do conceito de metafísica no poema V, que surgiu primeiramente em Aristóteles. Este a considerava uma teoria do “ser enquanto ser”, ou seja, da existência da coisa. De acordo com Aristóteles, a metafísica é um ramo da filosofia que tem como objetivo tentar descrever e buscar explicações racionais das estruturas, das condições, das leis, das causas ou dos princípios de todas as coisas (ARISTÓTELES, 1984, p. 28).

É na tentativa de explicar a metafísica, de descrever Deus mediante a natureza que Alberto Caeiro cria o poema V. Inicia-o com esta afirmação: “Há metafísica bastante em não pensar em nada” (1997, p. 19) que rege a sua posição não metafísica, isto é, de não pensar. Isso se torna o princípio que caracterizará o seu fazer poético, a sua *persona*, ou seja, o seu estilo. O não-pensar é a pedra fundamental, isto é, o amparo filosófico da sua poesia, a base para toda a proposta poética dos sentidos.

A obra de Alberto Caeiro é certamente uma crítica à metafísica, como o filósofo Friedrich Nietzsche (1998) concebeu em suas obras, mas o poeta não a faz com a mesma intensidade do pensador. As metafísicas, segundo o filósofo, nada mais são do

que “mundos superiores” inventados para poder “caluniar e sujar este mundo”. Ainda segundo ele:

É o homem, o novo homem, que deve criar novo sentido da terra, abandonar as velhas cadeias e cortar os antigos troncos. O homem deve inventar o homem novo, isto é, o super-homem, o homem que vai além do homem e que é o homem que ama a terra. (1998, p. 436).

A obra de Caeiro nega toda a filosofia, compreendida como sistema teórico que rege os seres, para optar por uma tentativa de obra livre do pensamento que atormenta o seu criador Fernando Pessoa. O poeta tenta desvendar os mistérios do mundo dizendo que nele não há mistério nenhum: “Que não há mistério no mundo/ e que tudo vale a pena” (CAEIRO, 1997, p. 27). E, nesse sentido, que a obra de Caeiro se aproxima do filósofo, pois, segundo Nietzsche o homem deve reinventar-se, e para isso deve-se gerar um novo modelo de homem, que seja apegado às coisas da terra. Fernando Pessoa quis criar um heterônimo que desse uma visão de mundo próxima da ideia de Nietzsche, que buscasse sentir mais a vida, que “escutasse” mais o mundo de uma maneira natural e não o pensasse tanto como o próprio Pessoa o fez. Assim, o homem retorna ao centro de todas as coisas: “O que penso eu do mundo?/ Sei lá o que penso do mundo!/ Se eu adoecesse pensaria nisso” (CAEIRO, 1997, p. 19). O pronome pessoal “eu”, deixa explícito o sujeito que não se ocupa em pensar sobre as coisas do mundo, mas sabe do efeito que pode haver em pensá-lo, isto é, ficar doente. Por que pensar no mundo se Caeiro pode vê-lo com um olhar de criança? Ele é, portanto, o porta-voz de um mundo inocente e original, uma experiência sensorial, proposta de integração total e harmoniosa entre sujeito e objeto.

2.3 A percepção de mundo

No poema V, Alberto Caeiro reproduz em versos e estrofes um pouco da característica peculiar do poeta. Esse poema é narrativo e tem doze estrofes, algumas com três outras com até onze versos. Na sequência abaixo o poema representando da forma mais semelhante ao livro de Caeiro (1997), segue-o:

Há metafísica bastante em não pensar em nada.

O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso

Que ideia tenho eu das coisas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

O mistério das coisas? Sei lá o que é 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 coisas 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?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?

"Constituição íntima das coisas" ...
"Sentido íntimo do Universo" ...
Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.
É incrível que se possa pensar em coisas dessas.
É como pensar em razões e fins
Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores

Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.

Pensar no sentido íntimo das coisas
É acrescentado, como pensar na saúde
Ou levar um copo à água das fontes.
O único sentido íntimo das coisas
É elas não terem sentido íntimo nenhum.

Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo

E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, Aqui estou!

(Isto é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para as coisas,
Não compreende quem fala delas
Com o modo de falar que reparar para elas ensina.)

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.

E por isso eu obedeço-lhe,
(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.
(CAEIRO, 1997, p. 19-20-21)

No poema *V d'O Guardador de Rebanhos*, Caeiro resume a sua filosofia de não pensar. Prevalece o objetivismo absoluto, retorna à exploração sentidos, buscando por meio do olhar a originalidade das coisas. Alberto Caeiro concebe sua poesia como um jogo de oposições que o poema *V* reflete um pouco esse jogo entre pensar x não pensar, sol x luar, luz x escuridão, saúde x doença (pensar).

No primeiro verso do poema, Caeiro utiliza-se da figura da linguagem do paradoxo, isto é, uma afirmação contraditória para expressar que “pensar em nada” gera metafísica, sendo que esse conceito está ligado ao princípio racional a fim de explicar fenômenos, segundo Aristóteles (1984). Logo, não pensar não criaria metafísica.

Outra oposição criada pelo poeta é quanto ao pensamento como doença. O pensamento para Caetano é, assim como foi para o seu criador, uma doença “Se eu adoecesse pensaria” (CAEIRO, 1997, p. 19). O condicional “se” gera a hipótese (saúde ou doença), sendo que a doença é condicionada pelo pensar para esse poeta (assim como foi para o seu criador). A doença não fora curada com a válvula de escape “Caetano”, porque como afirma Bakhtin, antes de qualquer enunciação há uma atividade mental (BAKHTIN, 2002, p. 117). Isto é, consoante a esse conceito, o ato de fala, em condições ordinárias, implica elaborar o pensamento. Portanto, quando Caetano cria sua poesia já estabelece pensamento.

Na segunda estrofe há outra oposição (sol, representando a luz, clareza, e o “fechar os olhos”, representando a escuridão, o abscôndito). Nesse momento o poeta prefere a metáfora para explicar a sua comparação entre as ideias opostas (claro x escuro) por meio do sentido que ele exalta: a visão. A proposta de Caetano é ficar sempre com os olhos bem abertos, a fim de captar todas as coisas no instante que estão acontecendo.

O poeta expressa-se de uma maneira diferente o poema V, pois o pastor de rebanhos resolve iniciar com um monólogo. Este é interessante analisar, porque o poeta que propõe o irracional cria questionamento acerca do mundo e da sua metafísica, mas parece pouco se importar com esse questionamento “sei lá o que penso do mundo!” (CAEIRO, 1997, p. 19). Esse procedimento parece ser mais um jogo de oposição entre pensar x não pensar, mas Caetano não se revela ainda, claramente, um pensador.

No decorrer da estrofe o poeta continua, mesmo que com aparente “despreocupação”, a interrogar-se sobre as ideias e as coisas por meio de três perguntas, todas iniciadas pelo termo interrogativo “que”, gerando um efeito de sentido anafórico nos versos. O eu lírico também repete em sequência o mesmo verbo de ação “ter” em todos os quatro versos: “Que ideia tenho eu das coisas?/ Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?/ Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma/ E sobre a criação do Mundo? (CAEIRO, 1997, p. 19). O poeta bucólico, ao se surpreender devido ao processo de reflexão, prefere responder da maneira mais objetiva possível: “Não sei” (CAEIRO, 1997, p. 19) a fim de não acusar a sua aparente reflexão.

Para explicar essa objetividade, Caetano prefere a figura comparativa da metáfora. O heterônimo pessoano compara que pensar é fechar os olhos, isto é, negar toda a atividade sensitiva por meio da visão, pois assim, sem a visão, o poeta do “ver” poderia ser levado a pensar para conhecer as coisas mediante a sua imaginação, pois mesmo que

se utilizasse dos outros sentidos para saber as coisas, a atividade mental para formular uma ideia da coisa seria inevitável. Então o sujeito poético, na simplicidade de um pastor, prefere não saber “E não pensar” (CAEIRO, 1997, p. 19), pois sabê-lo seria “lembrar” que junto a ele está a reflexão de Pessoa. É interessante Alberto Caeiro usa a metáfora das cortinas, como a imagem de um instrumento que impede a percepção da realidade, isto é, da natureza, a qual é o símbolo de naturalidade que Caeiro tenta absorver, pois ela não tem atividade racional. Pode-se observar que o eu-lírico quer fechar os olhos a fim de não pensar. Os olhos representam a janela do nosso corpo que liga o “ser” interior ao “ser” exterior.

A janela, assim como os olhos, faz a ligação direta do mundo interior com o exterior, ligação essa que Caeiro gostaria de interromper com as cortinas, para não deixar a luz de o raciocínio lógico entrar e fazê-lo pensar. O eu-lírico diz não saber quando ele mesmo se questiona a respeito da criação do mundo; o verbo saber é transitivo e precisa de um complemento, de um objeto direto para ser compreendido de maneira completa, mas Caeiro, talvez, por não saber “de nada” nem o complemento verbal expôs. Sem cortinas através das janelas ocorre a transposição do mundo exterior para o interior, sem nada que possa impedir a luz de entrar.

O caminho que Fernando Pessoa traça para o seu heterônimo é intrincado, porque ele é a busca da essência das coisas pelo olhar. Toda a criação poética de Fernando Pessoa, segundo Leyla Perrone-Moisés (2001), se realiza por meio do olhar. Para cada um dos seus heterônimos, Fernando Pessoa cria uma maneira diferente de ver, de olhar para as coisas.

O monólogo de Caeiro segue na terceira estrofe e expressa, assim como as duas anteriores, o seu estilo e filosofia de percepção do mundo de forma que, novamente, afirma que fechar os olhos é pensar. O olhar é tão importante para Caeiro que se ele não vê, não pode crer que algo exista:

Quem está ao sol e fecha os olhos
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas coisas 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.
(CAEIRO, 1997, p. 19)

O conceito de conhecimento para Caeiro é construído por meio dos sentidos, como podemos perceber no poema, pois, segundo o eu lírico, quem está ao sol, vê o sol, sabe muito mais dele do que quem pensa no sol. O poeta novamente critica os pensadores metafísicos, nesse caso, os poetas que se preocupam em desvendar os mistérios e os filósofos que pensam sobre o mistério. O que é natural como à luz do sol é a melhor tradução sobre a luz do sol, porque ela é a própria luz do sol, e não um pensamento a respeito dela, uma abstração, uma poesia instrutiva, que gera outra oposição de sentido entre olhar x pensar nas coisas a fim de conhecê-las melhor. Na intenção de prender-se ao fenomenológico, Caeiro cria uma visão poética do universo. Há teóricos como, por exemplo, Antonio Tabucchi que acredita que a poesia de Alberto Caeiro consiste na “pura atividade do olhar [...] e não seja sequer um homem, mas um olho que perscruta o mundo”. (TABUCCHI, 1983, p. 41).

Toda a obra Caeiro exalta a poesia dos sentidos, da clareza, do não pensar e, sobretudo, da importância de ver e aprender as coisas por meio desse sentido, pois o eu lírico vive a “seguir e a olhar” (CAEIRO, 1997, p. 13). O olhar de Caeiro não está apenas para apreender a respeito da natureza, mas também para dialogar com o outro, pois segundo ele mesmo: “Leio até me arderem os olhos/ o livro de Cesário Verde” (CAEIRO, 1997, p. 16). A proposta do pastor de rebanhos, no poema VII, revela-se limitada ao seu modo de ver o mundo, assim como Tabucchi (1983) o definiu, ele é aquilo que o seu olhar alcança “Porque eu sou do tamanho do que vejo/ E não do tamanho da minha altura...” (CAEIRO, 1997, p. 23). Esse autoconhecimento, ao que parece, está relacionado com os ensinamentos do menino Jesus no poema VIII quando o eu lírico afirma “A mim ensinou-me tudo/ Ensinou-me a *olhar* para as coisas (CAEIRO, 1997, p. 25) (grifo nosso). Caeiro no início do poema V diz que não sabe o que pensa do mundo, e se “adoecesse pensaria nisso”, como de fato o faz, pois no decorrer do seu livro, *O guardador de rebanhos*, Caeiro adoece no momento em que o *Pastor amoroso* se manifesta, quando ele começa a pensar em virtude de sua doença, ou melhor, quando o poeta está enamorado e rende-se ao pensamento e ao sentimento. Mas antes disso, nos primeiros poemas, o poeta tenta nos induzir a buscar o sentido natural das coisas “A luz do sol não sabe o que faz/ E por isso não erra e é comum e boa” (CAEIRO, 1997, p. 19).

O Mestre dos demais, como Caeiro é considerado na “família” heteronímica é, para Ricardo Reis, o “espírito pagão” (REIS *apud* CAEIRO, 1997, p. 10). Esse

conceito espiritual para Caeiro é uma visão intelectual da verdade, pois tudo que faz, de alguma maneira, parte do seu olhar. Reis, ao se referir à obra de Caeiro, afirma ser necessário para o crítico:

Uma análise cuidada, hora a hora se encontra defronte de elementos cada vez mais inesperados, cada vez mais complexos. Tomando por axiomático aquilo que, que desde logo, o impressiona, a neutralidade e espontaneidade dos poemas de Caeiro, pasma de verificar que eles são, ao mesmo tempo, rigorosamente unificados por um pensamento filosófico que não só os coordena e concatena, mas que ainda mais, prevê objeções, antevê críticas, explica defeitos por uma integração deles na substância espiritual da obra. (REIS, In CAEIRO, 1997, p. 10)

A obra de Caeiro é elaborada por meio do sentir a natureza, é um progresso de sensações. Há em seus versos uma suposta tranquilidade que se dá por meio da ideia de Ricardo Reis quando considera que Alberto Caeiro é inspirado pela cultura grega. Caeiro busca ser natural como o universo. É o que o próprio poeta relata na última estrofe do poema XXI:

O que é preciso é ser 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 fica...
Assim é e assim seja...
(CAEIRO, 1997, p. 36)

O guardador de rebanhos é um manual de aprendizagem dessa naturalidade, pois pensar, atividade que está insistentemente nos poemas de Pessoa ele-mesmo, é sinônimo de infelicidade para Caeiro: “E eu, pensando em tudo isto,/ Fiquei outra vez menos feliz...” (CAEIRO, 1997, p. 18). Caeiro cria um novo conceito de universo, o conceito do mundo *in natura*, que não exige uma reflexão sobre os fenômenos, sobre os mistérios e sobre Deus, pois o deus do poeta é tudo quanto ele pode perceber por meio dos sentidos. No entanto, a atividade mental de Caeiro se revela desde o início dos seus poemas, mesmo que o eu lírico se esforce em “disfarçar” a sua meditação. No próprio poema V há conjunções adversativas que marcam a reflexão, isto é, a introdução de um argumento, pois o poeta interroga o sentido da metafísica do decorrer do poema:

Quem está ao sol e fecha os olhos
Começa a não saber o que é o sol

E a pensar muitas coisas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada.

[...]

“Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem

[...]

Não acredito em Deus porque nunca o vi

[...]

Mas se Deus é a flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda hora
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol
Para que lhe chamo eu Deus?
(CAEIRO, 1997, p. 19-20)

No discurso poético de Caeiro há reflexões e elas estão refletidas, suscintamente, nas conjunções adversativas no decorrer do poema V, pois nas orações coordenadas as conjunções aparecem para contrapor, advertir ou alternar uma ideia, isto é, o pensamento anterior.

A atividade de olhar de Caeiro é o seu *modus vivendi*, pois em sua poesia a metafísica não tem espaço, e sim, as coisas naturais, como as árvores e o sol. Observá-las e aprender delas e com elas, ou seja, aprender sobre as árvores não é pensar sobre elas, mas vê-las e saber que são “copadas” e que têm ramos porque são árvores, e que dão o seu fruto na hora certa, e o melhor de tudo talvez, é que elas não sabem por que vivem, elas são e isso é o que importa.

Caeiro, que, como mestre de todos os demais, busca instruir os sujeitos a não pensar. Busca uma vida *in natura* e tenta incluir sujeitos em sua filosofia quando relata “a nós, que não sabemos dar por ela” referindo-se a uma (im)possível metafísica das árvores. A melhor metafísica para o poeta é “não saber” o motivo da própria

existência, pois qual é o motivo de refletir sobre ela se ele crê que o homem deva ser natural como o vento?

Preocupar-se com a “constituição íntima das coisas” ou com o “Sentido íntimo do Universo”, segundo o poeta, é um posicionamento falso e nada significa na filosofia de Caeiro que chega a ficar surpreso por haver sujeitos que investiguem esse posicionamento íntimo, “é incrível que se possa pensar em coisas dessas” (CAEIRO, 1997, p. 20).

Na opinião de Jacinto do Prado Coelho:

Ao fingir em Caeiro um homem instintivo que vive só para fora, levado pela mão das Estações, Pessoa obedecia ao anseio profundo de fugir a viscosidade interior, de forçar as portas do “cárcere Ser” em que se debatia, apelando para o remédio radical: suprimir o eu, mero intervalo entre incoercíveis, abolir o pensamento, dissonância trágica do Universo, reintegrando o Homem no seio da Natureza. (2007, p. 122).

Essa tentativa de reintegrar o homem à natureza é difícil para o próprio Pessoa, pois a atividade mental parece ser inerente a esse poeta. Caeiro, então, funcionou como a sua válvula de escape, na negação que as coisas não passam de dados sensoriais, e principalmente visuais. Mas tudo isso ele faz, como se refere Óscar Lopes, “com um irônico piscar de olhos à cumplicidade do leitor atento” (1990, p. 150). Caeiro é realmente o Mestre de Álvaro de Campos, de Ricardo Reis, de Bernardo Soares e do próprio Fernando Pessoa, pois ele deixa de lado, mesmo que por alguns instantes, os sentidos íntimos das coisas, as filosofias e as suas metafísicas, conceitos que são impossíveis de serem deixados à parte para os seus discípulos.

2.4 O conhecimento de Deus

Caeiro é o mestre da negatividade das coisas íntimas, misteriosas. Para o poeta tudo deve ser natural. Esta é a sua “aprendizagem de desaprender” (CAEIRO, 1997, p. 53). Assim, Caeiro não conhece Deus, e nega-o porque nunca o viu. Há, certamente, neste poeta uma necessidade de um “olhar de ver” para conhecer as coisas, ou para crer nelas: “Não acredito em Deus porque nunca o vi./ Se ele quisesse que eu acreditasse

nele,/ Sem dúvida que viria falar comigo/ E entraria pela porta dentro/ Dizendo-me, Aqui estou!” (CAEIRO, 1997, p. 20).

Alberto Caeiro, paradoxalmente, por meio da filosofia panteísta, tenta aproximar todas as coisas a Deus, assim é o processo de criação desse poeta, aproximar a natureza de Deus, como se cada elemento daquela fizesse parte daquele. Resquícios da cultura grega em que todas as coisas são sagradas e que em tudo há um pouco de Deus, como mencionamos anteriormente. Pode-se observar na leitura do poema V que o eu lírico não crê em Deus porque ele, Deus, nunca se apresenta como realidade fenomênica, captável, mas pelos sentidos, se ele assim se apresentasse creria como ele crê nas flores e nas árvores, pois o poeta estaria com o seu deus natural, que faria parte do universo dele.

O poeta do ver tem a necessidade de olhar o objeto para conhecê-lo e para crer nele. O mestre busca uma transferência daquele divino pregado pelas religiões, trazendo-o para perto de si: “Mas se Deus é as flores e as árvores/ E os montes e sol e luar,/ Então acredito nele (CAEIRO, 1997, p. 20). Aquele que é espírito e que não se conhece a sua face (Deus) torna-se corpo, ou seja, concreto, logo visível. O mistério está revelado pelo objeto que agora não é mais oculto, mas se pode ver. O deus desse pastor de rebanhos não se revela como um único deus que está para ser visto, mas como representação de objetos perceptíveis:

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.
(CAEIRO, 1997, p. 20)

O poeta acredita nesse deus, que existe como mundo material, que pode então contemplar, e até mesmo cultuá-lo fenomenicamente em seus versos. Não há mais a unidade divina, mas há a diversidade, em que as coisas que estão no mundo fazem parte de Deus. Percebe-se que o poeta faz uso dos sentidos que são a “comunhão com os olhos e pelos ouvidos”. E que tudo é um deus, por isso, o poeta é considerado pagão e panteísta e, sua obra, uma ode à pureza da natureza que o livra do pensamento.

Na sequência dos versos do poema, o eu lírico discorre sobre a sua maneira de ver que parece “ridícula” ao homem ordinário e, também, adianta-se na explicação para aquele que não sabe olhar para as coisas como a mesma posição do seu olhar. Assim, o

sujeito lírico não se mostra apenas diferente do outro, assume a posição de mestre do olhar. Alberto Caeiro revela toda a sua filosofia panteísta na nona estrofe do poema V, porque nega o Deus que as religiões pregam, mas coloca um deus como deveria ser segundo a sua concepção de poeta da simplicidade e da naturalidade:

Se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol
(CAEIRO, 1997, p. 20)

Caeiro descreve Deus como é a natureza. Portanto, se Caeiro não vê, ele não acredita, logo, o Deus pregado pelas religiões é inconcebível ao poeta. Este, de certa forma, personifica Deus nos elementos da natureza. De acordo com Perrone-Moisés:

A proposta de Caeiro é a de um olhar novo e claro, aberto à maravilha cotidiana de as coisas existirem e serem visíveis a olho nu. O olhar nítido é o próprio fundamento da proposta de Caeiro. Para ele, não é o modo de ser que precede e determina o modo de olhar, mas o modo de olhar que define o ser (1988, p. 335).

Deus está agora definido como algo que Caeiro pode ver. Esse olhar sereno do eu lírico em seu livro é um manual da felicidade e uma lição de simplicidade para o seu criador Fernando Pessoa. Este tem uma poesia extremamente reflexiva, o que ofusca o puro olhar. Pessoa é impossibilitado de ver com naturalidade, sempre buscando ver por meio da metafísica algo que está oculto e que é essencial à sua poesia. Caeiro não deixa de ser uma tentativa de amenizar essa dor que o atormenta, porque, segundo Coelho “o privilégio de uma extraordinária lucidez paga-se caro” (2007, p. 63). Para Pessoa, “que passou a vida na busca desesperada de ser “eu-mesmo”, o intervalo Caeiro é realmente um repouso e uma libertação” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 164). A estudiosa reforça a importância desse heterônimo para Pessoa não somente na sua obra poética, mas também para a saúde do poeta. Será que Fernando Pessoa seria o mesmo sem Alberto Caeiro e o seu “manual” de libertação? Não.

Mas ocorre um fato curioso no decorrer da leitura de *O guardador de rebanhos* que reflete no poema v, que se refere a como Caeiro aprendeu a olhar. Há no poema o poema VIII, o seu mais emblemático poema, para a situação do “ver”, um encontro entre poeta e o Menino Jesus. Se Caeiro, como o discípulo Tomé, precisa ver para crer, é no poema VIII que ocorrerá o encontro entre o poeta e o Menino Jesus que desce a terra, na simbólica aldeia de Caeiro e o ensina a ver.

Nessa busca sensitiva, segundo Perrone-Moisés, Caeiro:

Propõe uma espécie de filosofia; porém, ao avesso dos sistemas filosóficos de nossa tradição, despreza a razão e o intelecto, desconfia das explicações totalizantes. Promete, como as religiões, uma harmonia, uma união, a paz interior e a libertação. Caeiro consola como quem conhece o mal, sua obra “é um repouso e um livramento, um refúgio e uma libertação”. Entretanto, seu paganismo “não representa uma fé, mas uma visão intelectual da verdade” (2001, p. 149).

A existência para Caeiro é o que resume a sua vida, percebe-se que nos poemas dele não há passado nem futuro. O que importa é o aqui e o agora. Caeiro com seu olho de “guru” ensina-nos a ‘ver’ o que está *in praesentia*. A presentificação do que está sob a mira do seu conhecimento evidencia-se pelos tempos verbais, que legitimam um saber e um modo de ser no mundo que se pauta no “agora”.

A presença do Menino Jesus mudará a sua concepção de divino ausente, ou até mesmo inexistente, para um Menino que vem para brincar com ele em sua aldeia. No poema VIII, a figura de Deus e a do poeta são semelhantes, poeta e Deus estão no mesmo nível: “No degrau da porta de casa,/ Graves como convém a um deus e a um poeta” (CAEIRO, 1997, p. 27). Fernando Pessoa através de Caeiro cria um menino eternamente humano que deixa o céu e tudo o que há lá porque “No céu era tudo falso, tudo em desacordo/ Com flores e árvores e pedras” (CAEIRO, 1997, p. 24). Para Caeiro o céu não é natural porque está em desacordo com as flores as árvores e as pedras. O Menino Jesus deixa a divindade para viver naturalmente na aldeia com o poeta, pois ele não suporta estar em meio à falsidade “No céu tinha que estar sem sério/ E de vez em quando de se tornar outra vez homem/ E subir para a cruz, e estar sempre a morrer” (CAEIRO, 1997, p. 24).

Caeiro procura trabalhar com as coisas concretas, transportando o Deus abstrato para o mundo real, concretizando a entidade da Santíssima Trindade, destituindo-o de sua natureza dogmática, conferindo aos seus símbolos o teor humano que o caracteriza. A companhia de Jesus não deixa de estar às avessas do que os sistemas

religiosos preconizam. Caeiro sente a necessidade de “ver” a Cristo, tal como Tomé precisou ver para crer e não de o saber por meio de livros ou sermões. Os sentidos de Caeiro estão sempre aguçados, porque precisa olhar para Ele e cuidar Dele, estar com Ele. Elimina os mistérios que há nas religiões, para cultivar a ingenuidade e a inocência que uma eterna criança representa, sem as preocupações com as coisas do mundo. O heterônimo desfaz-se de todos os mistérios para afirmar a condição de eterna criança do Menino-Deus. A felicidade para o poeta é não pensar e trazer dentro de si uma alma com a inocência de uma criança. Crer em Deus, para o poeta, é estar na sua presença, é vê-lo e percebê-lo como “quem abre os olhos e vê”. No poema V descreve Deus como “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” (CAEIRO, 1997, p. 21).

Alfredo Bosi no capítulo “Fenomenologia do Olhar” (1988, p. 65) discorre sobre dois tipos de olhar: o olhar receptivo e o olhar ativo. O olhar receptivo é um “ver-por-ver”, sem muitas pretensões de análise ou de receber alguma informação. Por outro lado, o olhar ativo é uma captação por meio do olhar, ou seja, uma forma de conhecimento. Segundo Bosi:

A diferença profunda que corre entre uma e outra se evidencia quando vista através da história da epistemologia: há uma vertente materialista, ou, mais rigorosamente, sensualista do ver como *receber*, ao lado de uma vertente idealista ou mentalista do ver como *buscar, captar*. Nenhuma delas está morta. (1988, p. 66-67).

As vertentes estão presentes na poesia de ver de Caeiro. A materialista expressa pelo olhar sobre a coisa/ objeto que o poeta vê e transforma-a em poesia; a idealista ou mentalista presente no olhar a coisa e refletir sobre ela e, por fim, a sensualista quando o eu lírico apaixonado de Alberto vem à tona no *Pastor Amoroso* e procura receber o afeto da sua amada.

O olhar receptivo de Caeiro está presente na busca de uma poesia natural, sincera, sem metafísica; por isso, o poeta considera o seu olhar “nítido como um girassol./ Tenho o costume de andar pelas estradas/ Olhando para a direita e para a esquerda,/ E de vez em quando olhando para trás.../E o que vejo a cada momento/ É aquilo que nunca antes eu tinha visto” (CAEIRO, 1997, p. 15). O olhar receptivo está presente na sua poesia, porque o seu olhar é “azul como o céu/ É calmo como a água ao sol. / É assim, azul e calmo, / Porque não interroga nem se espanta...” (CAEIRO, 1997,

p. 37). Caeiro não se espanta exatamente porque não interroga o mundo que vive, ou melhor, o mundo que vê.

O olhar ativo de Caeiro está no final do seu livro, quando o poeta se vê apaixonado. Com isso o seu olhar passa de receptivo a ativo. O não pensar que Caeiro propõe já não é mais possível porque a sua forma de olhar muda: “Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio” (CAEIRO, 1997, p. 59). O olhar para as coisas lhe traz à memória a amada, o olhar encontra-se ofuscado pelo pensamento. O olhar agora é ativo, pois está buscando alguma coisa, no fragmento em exame, essa busca converge na amada, que é metamorfoseada no círculo central do girassol.

Caeiro representa uma crítica ao racionalismo, doutrina que cobra uma explicação, uma definição e até mesmo um porquê para justificar a existência das coisas no mundo. A poesia de Caeiro não procura os motivos, mas procura mostrar o ser que é por meio da visão. O poeta é um exemplo de sujeito que está ligado à natureza e busca aprender com ela, para ser completo e único.

Caeiro propõe uma integração total do homem com a natureza, ser uma coisa entre as outras coisas, um homem da terra, o “guardador de rebanhos”. Caeiro não vê senão o visível, portanto os olhos são o símbolo desse heterônimo. Não impõe nome nem personalidade ao que vê, suspende o real sem, no entanto, desvirtuar as suas potencialidades explicativas, isto é, não meditar a respeito do que aprende e das circunstâncias vividas, pois a ideologia de Caeiro é de que tudo deve ser natural como a natureza.

No poema V – “Há metafísica bastante em não pensar em nada”, Caeiro formula um sistema metafísico diferente, na opinião de Álvaro Cardoso Gomes (1994, p. 125). A metafísica de Caeiro busca os princípios do paganismo absoluto, na integração do sujeito no mundo dos objetos, sendo estes que determinam a existência daquele. Nega a ideia de uma essência em tudo o que existe: “pensar no sentido íntimo das coisas/ [...] É elas não terem sentido íntimo nenhum” (CAEIRO, 1997, p. 20). A partir dessa rejeição das essências, Caeiro também rejeita as religiões e a ideia de Deus como ser abstrato.

Aparentemente, Caeiro é o heterônimo pessoano mais fácil de ser interpretado. No entanto, sua proposta é a de renovar o velho arsenal das imagens poéticas, desprezando metáforas desgastadas por meio de um fingimento, uma simplicidade que encobre uma complexa operação mental. Uma declaração de Pessoa, na sua *Obra em*

Prosa, ajuda-nos a seguir os passos para o estudo do Paganismo/Panteísmo necessário para entendermos o poema:

Faça-se uma distinção subtil, que tem que ser sutilmente compreendida: para o panteísta materialista tudo é Deus; para o panteísta espiritualista Deus é tudo [...]. Para o panteísmo de qualquer das duas espécies, matéria e espírito são manifestações *reais* de Deus, exista ele (panteísmo espiritualista) ou não (panteísmo materialista) como Deus além das suas manifestações. (PESSOA, 1990, p. 393)

Tendo como base o pensamento de Fernando Pessoa, nos seus ensaios “A Nova Poesia Portuguesa”, contidos na sua *Obra em Prosa* é possível fazer uma leitura do poema V, de *O guardador de rebanhos*. Também Robert Bréchon concebe o paganismo de Caeiro como o único modo de ‘resolver’ a sua anti-metafísica.

O paganismo é a exaltação da realidade visível, percebida pelos sentidos, oposta ao ideal concebido pelo espírito. É a religião sem inquietação nem fantasma; pressupõe a fé na existência do mundo sensível, diferente do saber conferido pela ciência. O paganismo é o contrário do deísmo, mas também do ateísmo; não recusa a dimensão divina do mundo, do homem, da vida; mas transfere o divino da lonjura para a proximidade, da profundidade para a superfície, do mistério para a essência, do espírito para o corpo. Não há um deus escondido, motor do mundo, que adorar; é a própria aparência, em sua inúmera diversidade, que é divina. (BRÉCHON, 1998, p. 219)

Essa reflexão do paganismo feita por Robert Bréchon explica a poesia de Alberto Caeiro que espontaneamente recusa o divino, mas que imagina experiências de teofania, postulando a relação entre a consciência e as coisas em um núcleo sagrado de existência. Em sua poesia, Caeiro é protagonista de uma consciência divino-humana. Todo o poema V de *O guardador de rebanhos* é construído segundo o conceito da existência em si das coisas, desembaraçadas da subjetividade. Ainda segundo Bréchon, em paralelo com a ideia de Tabucchi, refere-se que esse “poeta não tem interior: resume-se no seu olhar” (BRÉCHON, 1996, p. 211), na sua relação com o exterior. Portanto, na concepção de Caeiro, o conhecimento é o objeto que se afirma sobre o sujeito; – “o que nós vemos das coisas são as coisas”, – condenando a atribuição de qualidades aos seres e, acima de tudo, à metáfora desgastada que remete a algo além de si. Caeiro torna direta a relação entre o homem e a natureza, fundindo o homem ao mundo.

3. A poesia em Manoel Barros

Poesia é voar fora da asa

Manoel de Barros

3.1 Breve contexto biográfico e estético

Manoel de Barros nascido em Cuiabá, Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916, muda-se ainda criança para Corumbá-MT onde passa boa parte da sua infância. Muda-se novamente para o Rio de Janeiro para estudar e onde tem os primeiros contatos com as fontes literárias portuguesa, francesa e brasileira (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 16). Inicia a sua produção poética em 1937 com a obra *Poemas concebidos sem pecado* e, na sequência abaixo, as suas demais obras, dentre as quais as assinaladas com asterisco destina ao público infante-juvenil:

Face imóvel (1942), Poesias (1956), Compêndio para uso dos pássaros (1961), Gramática expositiva do chão (1969), Matéria de poesia (1974), Arranjos para assobio (1982), Livro de pré-coisas (1985), O guardador de águas (1989), Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda) (1990), Concerto a céu aberto para solos de ave (1991), O livro das ignoranças (1993), Livro sobre nada (1996), Retrato do artista quando coisa (1998), Exercícios de ser criança (1999)*, 14 Ensaios fotográficos (2000), O fazedor de amanhecer (2001)*, Poeminhas pescados numa fala de João (2001)*, Tratado geral das grandezas do ínfimo (2001), Cantigas por um passarinho à toa (2003)*, Memórias inventadas: a infância (2003), Poemas rupestres (2004) e Memórias inventadas: A segunda infância (2006) (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 32)

Manoel de Barros inicia o seu processo de publicação muito cedo, com apenas 21 anos, mas somente é reconhecido pela crítica literária quase 50 anos depois, a partir dos anos 80. Esse reconhecimento chega quando Manoel de Barros é contemplado numa publicação de um periódico espanhol chamado “El Paseante” que tinha como objetivo divulgar escritores brasileiros como: João Ubaldo Ribeiro, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Rubem Fonseca etc. Outro movimento que auxilia Barros no cenário nacional é o filme “Caramujo-flor”, que é um ensaio gravado no Pantanal que contém fragmentos sonoros e visuais do poeta (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 32).

Manoel de Barros, segundo Grácia-Rodrigues, é “uma das fortes vozes da literatura contemporânea (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 32). O poeta é considerado uma forte voz, pois pregou ao estilo modernista, uma criação (in)formal, devido a sua linguagem inovadora e a reformulação do gênero poético pelos sentidos, manifesto na liberdade de expressão.

O Modernismo é um período de mudanças na literatura mundial, pois os autores têm na liberdade de expressão um novo recurso para elaborarem os conteúdos e as formas

dos seus poemas e não precisam seguir como um modelo. Esse procedimento ocorria nas escolas literárias, sobretudo as que precederam o Romantismo, período que inicia uma reflexão sobre possíveis mudanças na forma e conteúdo dos poemas, principalmente com a segunda geração, que busca desprendimento das formas antigas para apresentar na literatura um novo olhar, um trabalho estético diferenciado. A literatura, no entanto, não se torna uma mistura desordenada de elementos discursivos, com uma fórmula para chegar a um resultado, mas necessita, segundo Antonio Candido, de “um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (2006, p. 47), mas que não está *pré-estabelecido*. Para Candido, há uma ordem natural no texto, mas que ela não é necessariamente uma forma fixa.

A literatura, assim como a língua, é viva e transforma-se conforme as mudanças da sociedade. Essas transformações interferem diretamente na produção de uma obra, pois todo texto está inserido em um contexto social discursivo assim como vimos anteriormente com Guimarães (2007) e Bakhtin/Volochinov (1997). Antonio Candido afirma que não há como desassociá-lo, é uma realidade indispensável, pois nela “combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social” (CANDIDO, 2006, p. 47).

O contexto modernista relaciona-se muito com os contextos das revoluções sociais do período, assim como a revolução francesa, que desencadeou a luta contra a repressão do trabalho, a favor dos direitos humanos e da igualdade entre os sujeitos. Nesse contexto autores como, por exemplo, Vladimir Maiakovski foi influenciado pelas revoluções russas da sua época, que versavam a respeito das questões sociais em que ele estava inserido.

Nesse modelo literário está Manoel de Barros com a sua poesia de linguagem simples, direta, que busca até mesmo negar a arbitrariedade do signo para renovar o olhar sobre as coisas. A criação poética de Barros tem uma multiplicidade temática em suas obras, mas sempre a partir de um filtro em que o eu lírico parece como observador da realidade em que está inserido, para apreender nela e dela o seu discurso lírico.

Para entendermos as temáticas de Barros é necessário conhecermos a característica da poesia desse autor que, segundo Grácia-Rodrigues, não é “uma representação naturalista do Pantanal” (2006, p. 33), isto é, não é uma mera cópia da realidade do autor, mas trata de temas a partir do contexto que vive. Desta forma, Manoel de Barros (d)escreve n’*O livro das ignorâncias* (1993) sobre metapoesia, conhecimento das coisas, lagartos, bois, a natureza, enfim, sobre o próprio universo, tratando toda essa

matéria do nosso cotidiano (seja ela valorizada socialmente ou não) como uma poética natural da sua região. Para Grácia-Rodrigues:

Manoel de Barros, desde seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937, define a sua arte como poética de ruptura (na forma e conteúdo) frente à poesia tradicional, e faz poesia narrativizada, ficcionalizada, que capta a linguagem comum e a cultura do homem pantaneiro – no léxico, na sintaxe e na sabedoria proverbial (2006, p. 270).

A característica proverbial em Barros demonstra a objetividade popular das escolhas lexicais do autor, a fim de criar novas possibilidades sensitivas e cognitivas no leitor e chamar a atenção deste para o nada poético. É a partir das “rupturas” que Barros já foi estudado como um poeta que se relaciona com o Barroco, o Surrealismo, mas, sobretudo, com o Modernismo. Acreditamos que nesse podemos situá-lo com mais tranquilidade, mas não restringi-lo, pois como o próprio poeta diz “poesia é voar fora da asa” (BARROS, 2010).

A metáfora de “voar fora da asa” é uma das características do período modernista, pois estar fora é ainda uma maneira de voar, não por meio de um padrão estético, mas de deixá-lo para alçar voo na imaginação. Segundo a concepção de fazer poesia, a expressão “fora da asa” não quer dizer que o poeta não tem asas para alçar seus voos. O efeito de sentido é de um eu lírico que voa com os pés no chão, que não deseja ver as coisas lá de cima, que daria uma visão geral, mas que deseja estar próximo a elas, se possível penetrá-las por meio de seu olhar.

Manoel de Barros encontra-se fora do sistema poético tradicional, pois a sua percepção é diferenciada, ele é o poeta que canta a cultura do pantanal sem ser um regionalista, que reflete sobre o nada sem ser um filósofo. O poeta não encontra dificuldade em fazer a sua poesia, pois a sua proposta é simples e voltada para a cultura do pantaneiro, libertando-se do (pré)conceito de poesia, transformando-a em uma nova expressão e percepção de mundo e, para isso, como ele mesmo afirma que é necessário uma rejeição de alguns conceitos antigos. Para Manoel de Barros:

A arte é rejeição a tudo que é aprioristicamente concebido, porque segue movimento interno do indivíduo que a constrói. Afinal, para o eu-lírico o artista assiste a realidade, traz à memória como quem a visualiza e, para além da realidade, a transforma em espetáculo na obra de arte: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”. (Barros, 2000, p. 75).

A rejeição com o passado literário do gênero poético não pressupõe que Barros não faça o diálogo com a história, mas que apenas diverge dela em alguns conceitos como, por exemplo, na forma e no conteúdo temático das suas obras. Esse movimento contrário ao sistema que Manoel de Barros propõe, dá-se devido a sua individualidade, isto é, o seu estilo poético, como ele mesmo discorre sobre o “movimento interno do indivíduo”, que é sua percepção de mundo, o seu olhar ímpar para a realidade, a sua “atividade mental” (BAKHTIN, 2002, p. 117) influenciada por sua formação ideológica e social. A arte poética de Barros está ligada à sua memória discursiva, isto é, “traz à memória” a sua infância em Corumbá, onde o poeta teve os primeiros contatos com a natureza pantaneira do Mato Grosso, a qual seria, mais tarde, a sua matéria-prima para o processo de criação como quem “visualiza”, ou seja, retorna ao passado a fim de exprimir um significado a tudo aquilo que viveu. Essa significação está além da realidade que cerca Barros. Por meio da visão, o poeta retorna a um período histórico, revê as coisas e, principalmente, a partir do seu processo criador (re)significa o que vê.

3.2 O processo criador – “É preciso saber...”

A poesia de Manoel de Barros é um símbolo do pantanal, pois a expressa não só por meio da natureza, mas também de personagens típicas da região. Após o filme e o periódico espanhol, Manoel começa a ser reconhecido nacionalmente por meio da difusão gerada, sobretudo, pela imprensa periódica brasileira. Essa difusão também se deve, a partir daí, por meio de trabalhos acadêmicos que foram instigados por esse documentário (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 27). Os trabalhos da academia discutem os inúmeros pontos de análise que há na obra de Manoel de Barros como, por exemplo, a biografia, a linguagem, a filosofia do nada, o regionalismo e as possibilidades dialógicas e comparativas do autor com escritores da modernidade brasileira ou internacional, seja na prosa (como em Guimarães Rosa), ou na poesia (com Fernando Pessoa).

O fato é que a poesia desse pantaneiro é, aparentemente, simples assim como a de Alberto Caeiro, porque a sua linguagem é informal, próximo da fala de um sujeito que vive nesse ambiente pantaneiro. Esse procedimento de aproximação contextual pode causar, em um primeiro momento, estranhamento no leitor devido à linguagem de Barros não ter uma forma fixa de escrita, isto é, subverter a gramática e criar

expressões próprias para o tema tratado, poemas com frases fragmentadas, distorcidas, metafóricas. Segundo Grácia-Rodrigues, a linguagem nos versos desse poeta “trata-se de uma linguagem que abre novos caminhos e deixa-se conformar pelo estranho. Os limites da mimese ou das regras linguísticas não são respeitados” (2006, p. 16). Barros foge à regra da sintaxe, pois seu processo de escrita é todo voltado para a carga (re)significativa da palavra, talvez, esse processo possa ser classificado como poesia do pantaneiro, pois o eu lírico de Barros se exprime nos seus versos o pantanal.

A carga expressiva da palavra é fundamental para entender o processo poético desse autor, principalmente em relação ao caráter figurativo, pois esse é um meio de ampliar a significação das palavras. Antonio Candido discutindo a respeito das características da poesia, dá-nos o exemplo da resignificação que o crítico espanhol Damaso Alonso considera a respeito do signo arbitrário de Saussure (SAUSSURE, 1970, p. 81). Conceito com o qual Barros “brinca” de fazer poesia contrapondo-o, isto é, desconsiderando-o em relação a sua “arbitrariedade”. Segundo Alonso, deve haver uma flexibilidade poética na palavra, a qual permite que ela (res)signifique por meio de uma nova carga expressiva (ALONSO *apud* CANDIDO, 2006, p. 22-23).

Por meio dessa ideia de renovação e subversão do signo que se pode considerar Manoel de Barros um poeta que possibilita novos significados, pois toma a palavra de maneira figurativa. Esse processo poético de Barros está em paralelo com o estudo das figuras linguísticas que o autor utiliza e, dessas, talvez a principal delas, e mais complexa no caso desse poeta, seja a produção metafórica que é marcada pelo inesperado (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 16).

Manoel de Barros prega, ao modelo de Caetano de Campos, talvez mais despreocupado que este, um despreendimento da razão, uma tentativa de *sentir* mais as coisas ao seu redor, até mesmo daquilo que passa despercebido aos olhos dos sujeitos modernos, como o pó, o resíduo, o resto, a sujeira, o pôr-do-sol, as violetas, as borboletas etc. No entanto, esse posicionamento é impossível para qualquer artista, pois ao negar uma forma, ou buscar a disjunção total dos conceitos, constrói-se outra forma para a sua arte, ou seja, um novo modo de ver as coisas, conseqüentemente, um novo pensamento, uma nova ideologia. O posicionamento artístico de Barros é introspectivo, pois para ele isso se dá por meio da elaboração “individual” de transformação da realidade.

A respeito da forma poética, Manoel de Barros é considerado um poeta muito singular. Segundo Grácia-Rodrigues, sua poética é “dotada de um inquieto jeito de olhar o mundo” (2006, p. 47) que atribui importância às coisas que são desprezadas pelo olhar

da maioria, mas que não poderiam passar despercebidas pelo olhar de um eu lírico pantaneiro. Esse olhar torna-se poema numa tentativa de representar e até mesmo compreender a coisa que é visualizada. Para Nery Nice Biancalana Reiner:

Manoel de Barros é um homem de carne e osso, mas se esconde atrás das palavras, mostrando-se concha, rã, formiga, água, musgo, limo, caracol colado à pedra, e, em voz poética, vai se transformando em poemas. Através de um mimetismo vê “a natureza como quem a veste” ou fechando-se “com espumas” (REINER, 2006, p. 42).

Não se manifestar em sua humanidade é priorizar uma poética da observação da natureza, sobrelevá-la a si. Barros é um poeta sucinto, que se coloca subordinado à palavra e aos seus sentidos. O poeta chega a sentir-se como a própria coisa/objeto na tentativa de representar exatamente o que deseja ao seu leitor.

Em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo* o poeta comenta que: “Poesia, eu repito, é bem-de-Raiz. Pelo menos a minha foi, é, e será aos 90 anos. Minha imaginação construtora busca sempre o material de construir a sua linguagem lá na Raiz do Ser. (BARROS *apud* BRASIL, 2006, s/p. D2.). É na raiz do ser, na essência dele que o poeta elabora a sua escrita, porque o anseio do poeta é criar um trabalho que represente a pureza de tal objeto, e para isso é necessário sê-lo, ou tentar sê-lo.

O olhar de Barros está voltado para o pantanal do Mato Grosso, uma escolha estética dele, que se escreve por meio dessa junção de homem e árvore. A linguagem de Manoel de Barros expressa a dependência da relação sujeito e natureza. Observamos isso, por exemplo, no poema IX, d’*O livro das ignoranças*, que o poeta descreve a melhor forma de criar uma poesia, ou, talvez, para ser poesia. O eu lírico instrui como criar a sua poesia:

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de
um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no
mês de agosto.
Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em
nossa boca.
Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato
sair na voz.

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.
(BARROS, 2010, p. 301)

Nesse poema Manoel de Barros apresenta o processo para atingir o modo de ser da sua lírica, ou seja, do seu criar poético. Ao falar do processo de criação, parece dar uma “receita” para a construção dessa voz poética. Para tanto, segundo o eu lírico, é necessário

entrar em um estado de ausência de atividade mental, a partir do “torpor” do lagarto. Este animal é conhecido por ter o sangue frio e, devido a isso, a tendência é viver em regiões quentes, assim como o estado do Mato Grosso. O lagarto faz parte do contexto vivido na infância por Barros e, provavelmente, foi conhecendo a respeito do animal a ponto de saber que às 15h é um horário muito quente na sua região, o que faz com que esse tipo de animal saia de sua toca para se aquecer. Quando o eu lírico se refere “partir de um torpor animal de lagarto” (BARROS, 2010, p. 301) está sugerindo um descanso, um estado de apatia em relação a qualquer coisa, pois esse animal quando está ao sol fica imóvel, apenas olhando os possíveis predadores.

Essa lentidão intelectual que o eu lírico propõe a partir do lagarto faz com que floresça o mato a sua volta. Essa atitude representa a natureza tomando conta do próprio ser, isto é, dominando-o até chegar à sua fala. Precisa-se, segundo o eu-lírico, entrar em “estado de árvore” para conseguir entender o próprio objeto que o poeta tem em foco. É preciso buscar o estado das coisas, como se o eu poético se metamorfoseasse no objeto observado para melhor entendê-lo. É interessante que o eu lírico inclui o receptor na transformação por meio da inércia quando utiliza expressões como “em nossa boca” e “sofreremos”. O poema instrutivo não é apenas para o outro, mas o próprio eu lírico.

O eu poético insere-se na natureza a fim de refleti-la em seu discurso a ponto de fazer parte do próprio ser quando, no penúltimo verso do poema, o eu lírico e o seu receptor sofrerão juntos uma metamorfose por meio da “decomposição lírica”. Esta marca a resistência à lírica tradicional e, é por isso, que ocorrerá um processo de decomposição a fim de “nascer” uma nova lírica. O conhecimento dessa nova lírica não será superficial, pois fará parte do sujeito a ponto de ele conseguir “desenhar o cheiro das árvores” (BARROS, 2010, p. 301). Há uma temporalização nessa metamorfose quando o eu lírico versa “Hoje eu desenho o cheiro das árvores”, ocorreu um período de tempo para o poeta chegar a conhecer tão bem o seu objeto de poesia. A linguagem desse verso é sinestésica. É interessante a utilização da sinestesia nesse poema, pois é por meio dessa figura que invertamos ou criamos um *sentido* a fim de destacar uma ideia ou conceito no texto, cuja pretensão do eu lírico é chegar a essa transformação sensorial por meio da nova lírica que fora formada pelo conjunto da inércia e do mato. Nesse poema, Barros não amplia o trabalho estético das palavras, mas preza pelo alto grau instrutivo, utilizando-se até mesmo da função referencial da linguagem no poema, aquela que tem por objetivo passar uma mensagem ao leitor que por meio dos sentidos (visão e olfato) o eu lírico é capaz de juntar-se a natureza. Pode-se também considerar o poema em relação a sua linguagem

conativa quanto ao primeiro verso: “É preciso partir de um torpor animal de lagarto” (BARROS, 2010, p. 301), principalmente a expressão: “É preciso” que é recorrente também em outros poemas de Barros e que sugere alguns pré-requecitos para conhecer e entender essa nova poesia. Quanto à rima, devido a essa função instrutiva do poema, não há base sonora de terminações das palavras (tônicas e átonas) para criá-la, caracteriza-se, portanto, como um poema narrativo de verso livre ou branco.

A poesia de Barros é de fácil acesso ao leitor, mas revela-se além de um sentido denotativo, apresenta uma suposta “inatividade metal” por alguns momentos para chegar à essência do objeto observado. Esse é o *modus vivendi* do eu lírico de Manoel de Barros, assim como o seu modo de ver a coisa, pois é um olhar na tentativa de ser a própria coisa, como se colocar no lugar do outro no discurso, ou seja, no lugar da natureza do pantanal.

O poeta coloca-se avesso à ideia de uma poesia inalterável pelos tempos, fixa em modelos de elaboração e, nesse projeto poético, tenta encontrar a maneira mais natural possível para apresentar na sua escrita, uma saída para essa “prisão” da forma. Para isso, ele precisa tornar-se um mato, estar no meio do mato, misturado a ele, ou seja, estar vivendo e observando esse meio. No processo de apresentação, o eu lírico busca ser a própria natureza ou chegar mais próxima o possível do que vê para depois transformá-la em versos. Na linguagem poética de Barros há desejo de ser a coisa para conhecer os possíveis mistérios que possa haver na primazia do objeto. Para tanto, segundo Marinei Almeida, em Barros há:

A busca do primordial, da origem, da palavra descascada das impurezas que o uso acumula sobre o sentido ancestral, primitivo, que permanece oculto, atavicamente, por sob o palimpsesto dos novos significados. (2008, p. 166).

A nova significação que Barros nos mostra no poema IX diz respeito à posição do sujeito em relação à poesia, que é estar em integração com o objeto e, para chegar a esse ponto, é preciso desvelar o reduto de significação. Buscar nova significação para aquilo que é conhecido de todos, mas que, talvez, nunca devidamente observado em seu estado de objeto. Segundo a poesia de Barros, a importância de tornar-se o próprio objeto é a forma de melhor representá-lo. Há, de acordo com o texto, uma necessidade que precisa ser cumprida, faz-se necessário esperar ser tomado pela árvore para poetizá-la. Talvez diferentemente do conselho poético de Drummond: “Convive com teus poemas, antes de escrevê-los./ tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam./ Espera que cada um se

realize e consume com seu poder de palavra e seu poder de silêncio”. (DRUMMOND, 2012, p. 12).

Manoel de Barros não “convive” com o poema “Em dois anos a inércia e o mato vão crescer” (BARROS, 2010, p. 301). Assim como aconselha Drummond, no entanto, busca a origem do poema. O poeta mato-grossense “penetra surdamente” no reino vegetal, animal, e porque não “coisal” da palavra do signo, enquanto o poeta mineiro se refere ao processo de amadurecimento do poema. É interessante analisar que essa espera de Barros não é para que o poema amadureça, mas que o poema tome a forma do objeto, que seja dominado pelo seu *corpus*. Há vários momentos da poesia de Barros que ele intensamente busca a forma do objeto para sua criação. Em vez de esperar essa maturação Barros deseja que o poema volte a sua formação inicial, isto é, a sua origem. Os “dois anos” aqui é uma linguagem figurada, pois esse processo de formação da poesia não é passível de uma marcação temporal. Entretanto, Barros propõe voltar à essência da criação poética. De acordo com o poeta “a inércia e o mato vão crescer em nossa boca”, isto é, chega o momento esperado pelo poeta, que é o de parar totalmente a ponto de ser tomado pelo seu meio, de ser engolido pela coisa e, por fim, conhecê-la.

Segundo a primeira lei de Newton, a inércia, que é no poema, é a tendência de um corpo de manter-se em movimento constante ou em repouso. No contexto do poema, a inércia representa a falta de movimento, ou seja, o repouso no objeto a ser representado, pois é nele e com ele que vamos aprender os seus sentidos. Aprender do mato, com o próprio mato. Para isso, é necessário que o corpo permaneça em repouso absoluto, isto é, sem atividade física ou mental que poderia descaracterizar a “decomposição lírica”, isto é, a desaprendizagem.

A representação da linguagem para esse poeta está em ser tomado, em não ter ação nenhuma, estar completamente inerte e em forma do objeto que deseja representar (mato), para que por meio da comunicação (representado no poema por meio da “nossa boca”) haja apenas significados de estados de árvore. É por isso que o poeta se “esconde atrás das palavras” e não se mostra poeta, mas sim “concha, rã, formiga, água, musgo, limo, etc.” (REINER, 2006, p. 42).

Percebe-se ainda, no fragmento em exame, que o poeta sugere como Reiner comenta, “um mimetismo”, pois Barros está buscando *ser* como o mato, como a árvore. Ele tenta imitar a forma da coisa, a ponto de ver “a natureza como quem a veste” (BARROS, 2010, p. 266). Aprender com a árvore sendo uma árvore, sentido como tal. Há um trecho de outro livro, *Retrato do artista quando coisa* publicado em 1998, que Barros fala

exatamente como seus poemas são concebidos e novamente utiliza a expressão instrutiva “É preciso...”:

É preciso entrar em estado de árvore.
É preciso entrar em estado de palavra.
Só quem está em estado de palavra pode
Enxergar as coisas sem feitio.
(BARROS, 2010, p. 363)

O poeta coloca-se, novamente, como mestre ensinando a discípulos. As anáforas do início dos versos dos primeiros versos “é preciso entrar” comprovam essa relação pedagógica, assim como no poema anterior “é preciso partir de um torpor animal de lagarto” (BARROS, 2010, p. 301). Há uma necessidade do eu lírico de iniciar os poemas advertindo o leitor esse procedimento de fazer-se como árvore, lagarto etc; a fim de “enxergar” o mundo. A voz lírica demonstra a importância de vê-lo, enxergá-lo naturalmente, assim como Alberto Caeiro propôs aos seus discípulos Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

Na voz poética do eu lírico “enxergar” está além da significação de apenas ver todas as coisas, implica também conseguir aproximar-se de todos os sentidos para conhecer o objeto; “entrar” em estado de árvore é abrir possibilidades para que todos os sentidos “enxerguem”, ou seja, descubram como é estar em estado de árvore. Essa relação sensorial em Manoel de Barros é, segundo Grácia-Rodrigues, uma forma de “abalar a percepção do real, se propõe a levar ao extremo, à tensão máxima, a força poética do signo (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 95).

As anáforas no poema têm a função de reforçar a mensagem em seu discurso poético: “É preciso entrar em estado de [...] / É preciso entrar em estado de [...]” (BARROS, 2010, p. 363). A expressão anafórica não somente reforça a instrução mas também, segundo Martins (2008), ratifica a expressão do pensamento, releva a ideia contida no discurso poético. No primeiro e segundo versos, a locução verbal “É preciso entrar” o verbo principal está no infinitivo (entrar), isto é, sem conjugação, enquanto no terceiro verso restringe-se “só” a quem “está em estado de palavra”, o verbo está agora no presente (está). Barros, portanto, não só aconselha ao seu leitor a necessidade de um estado novo de poesia, mas garante que ela deve ser imediata, isto é, no presente.

No decorrer do poema explicita-se que há uma consequência para aqueles que buscam esse estado Zen, natural das coisas. De acordo com o poeta “sofremos alguma decomposição lírica até o mato sair da voz”. É certo que toda transformação acarreta

empecilhos, pois esta é uma inversão total de um estado para outro, ocorrendo, assim, o que o poeta nomeou de “decomposição lírica”, ou seja, ocorre a morte da lírica antiga para uma nova percepção de poesia. Desta forma, criam-se novos sentidos e significados para a poesia, pois o eu-lírico não representa a árvore como ela parece ser, mas ele busca representar como ela realmente é, em sua naturalidade.

Para chegarmos à natureza da proposta poética de Manoel de Barros é fundamental desaprender, que o poeta propõe desde o início do seu livro. Esse é o segredo do poeta, pois a elaboração da sua poesia é a partir de uma desconstrução de um pensamento fixo, cristalizado, criando uma nova possibilidade de olhar. A poesia de Manoel de Barros é também, segundo Kelcilene Grácia-Rodrigues, “conhecimento que se funda na força da invenção e no encantamento da linguagem na vertente mais profunda do empreendimento poético” (2006, p. 120).

Na primeira poesia d'*O livro das ignoranças*, intitulada “Uma didática da invenção” (numerada com algarismos romanos, assim como a obra de Alberto Caeiro), o poeta já passa ao leitor o conteúdo programático de sua poesia a fim de mostrar um discurso de cátedra. Abaixo segue o poema I:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
 - b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
 - d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
 - e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre 2 lagartos
 - f) Como pegar na voz de um peixe
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
- etc.
etc.
etc.

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.
(BARROS, 2010, p. 299)

Para ensinar a seus discípulos, o sujeito poético subdivide o poema em itens, como um manual de conhecimento do mundo que propõe ao leitor. Esses itens são os primeiros conselhos do eu lírico para apalpar as intimidades do mundo e, se são intimidades, nem todos conseguem apalpar, somente o discípulo que desaprender o processo antigo, pois a “receita” desse discurso poético pedagógico é para o não iniciado tentar atingir esse intento.

Observa-se que o poema se inicia por meio da linguagem dos sentidos. O poeta apalpa as intimidades do mundo, mostrando que essa interação com o mundo é palpável e que o conteúdo didático de como fazer a matéria poética o eu lírico conhece e busca inculcar em seus seguidores o desaprender para aprender de novo, o poeta quer instruir como um mestre faz a seus discípulos. O tato é o primeiro sentido que aparece no poema: “apalpar as intimidades do mundo” e, a partir dele, assim como no poema anterior partimos do lagarto, segundo o poeta “é preciso saber” mais coisas para adentrar nesse universo poético. E, para tanto, elenca mais alguns sentidos como, por exemplo, a audição quando se refere a “pegar a voz de um peixe”, que o poeta se utiliza da sinestesia para exemplificar o efeito de sentido que talvez seja possível alcançar essa naturalidade que faz parte da natureza. Mas o sentido que está mais claro no poema é a visão: ver o esplendor da manhã, as violetas, as borboletas, os túmulos, as tardes, o homem, o rio, os lagartos, o peixe e a noite. Sendo assim, o conjunto dos sentidos faz com que o discípulos de Barros conheçam o mundo que estão inseridos.

Segundo o eu poético não se faz necessário ter uma faca para abrir o dia, ele nasce naturalmente segundo o poema, assim como as violetas morrem naturalmente, isto é, não há instrumentos para chegar-se à naturalidade. A dica do poeta é de “desaprender 8 horas por dia” e com esse desaprender, *aprender a olhar* de outra maneira, com uma visão mais natural das coisas, um retorno à inocência do ser e do objeto, sem instrumentos, como a faca, sem se prender a mais nada, pois como o poeta afirma, “poesia é um desenho verbal da inocência” (BARROS, 2010, p. 461).

A proposta de Manoel de Barros está de acordo com a poesia moderna, pois busca uma ruptura com as formas fixas. Essa estrutura libertária muitas vezes deixa o leitor sem instrumentos de apoio para leitura de um poema, ou até mesmo, para observar a arte em geral, pois agora o autor é livre para reinventar o objeto artístico. Deve-se considerar também que o leitor é parte fundamental da obra, pois é ele o intérprete dos sentidos e precisa estar interado aos movimentos artísticos da sua época, ainda mais em se tratando de poesia moderna, que muitas vezes não oferece um campo sólido e conciso, mas sim fragmentado, desfigurado, nas inúmeras tentativas de reinventar. A poesia moderna, segundo Luiz Henrique Barbosa:

Não é simplesmente aquela que se situa numa determinada faixa temporal: digamos a partir da segunda metade do século XIX; mas aquela que torna inseparável da poesia a problematização dos modos de relacionamento entre poeta e linguagem que, a partir daquele momento, entram em crise. Nesse sentido, o poema moderno é impensável sem a

noção de crise: ruptura. Não é, entretanto, uma crise que seja somente tematizada pelo poema (embora um dos elementos frequentes de realização) mas que, interiorizada pelo poema, aponta para a consciência do poeta (1986, p. 98, grifos do autor).

Barbosa analisa a complexidade da poesia modernista, devido uma crise entre poeta e linguagem, pois, assim como percebemos na poesia de Manoel de Barros, há, na poesia modernista, uma luta na escolha das palavras que criem um melhor efeito de sentido, ou seja, próximo daquilo que o poeta busca exprimir. Assim, devido a essa tentativa de (re)significação, gera-se uma crise no signo que parece limitar a criação, porque não abrange totalmente a imagem do conceito a ser representando pelo signo. Dessa maneira, Manoel de Barros no poema *I d'O livro das ignoranças* busca comparar elementos, aparentemente, simples e naturais do cotidiano do poeta para explicar as “intimidades do mundo” elencando sete itens (que têm continuidade pela marca da expressão “etc”), a fim de mostrar não ser tão acessível à compreensão dessas intimidades. É interessante que essa expressão, *et coetera*, está alinhada em três versos que indicam uma continuidade que talvez signifique que é uma atividade complexa a explicação do mundo, isto é, da (re)construção dos significados que o explique.

Há uma contradição no poema I, porque nele o sujeito poético se utiliza da ironia a fim de construir um poema, ou talvez, uma receita para observar um mundo que ele mesmo, Barros, diz não haver necessidade de receita ou fórmula alguma. Primeiramente, o eu lírico elenca alguns pontos que considera necessário para entender intimidades do mundo, depois de toda uma argumentação a favor de como fazer para desvendar as coisas que estão no nosso dia a dia, mas que por sua inutilidade não são percebidas, a voz poética prefere a didática do desaprender. Barbosa frisou a “crise” na linguagem, mas pelo poema percebemos que usa crise está além da linguagem moderna, está, também, na importância da matéria, da coisa e de seu valor utilitário frente à sociedade.

O poeta está ciente desse desacordo da modernidade, que valoriza tudo o que é funcional e utilitário, que talvez por cegueira do trivial deixe de contemplar as violetas, as borboletas, a existência, o fluir do rio etc. Percebe-se, ainda, além dessa didática de um mestre falando em tom pedagógico, um eu lírico aparentemente existencialista nessa proposta de mudança na forma de ver inutilidade, desaprendendo 8 horas por dia e, assim, o conselho do mestre é que os seus discípulos estejam preparadas para contemplar um novo mundo, com um novo olhar a respeito das coisas.

Antonio Tabucchi, ao referir-se a Alberto Caeiro, considera-o como um olho que existe na face da terra, chega a defini-lo como um guru do olhar, mestre do olhar que vive apenas o presente. Assim como Caeiro, o eu lírico do poema propõe, em tom conselheiro, uma nova maneira de aprender. Esta que, em ambos os poetas, se dá por meio do olhar aguçado e, no caso do eu lírico de Barros, dá-se também pela absorção da coisa, por meio de algum sentido, para conhecê-la.

A poesia de Manoel de Barros não se constrói com porquês, ou seja, no plano racional, de como fazer poesia. Mas, pelo contrário, o poeta propõe que o seu leitor aprenda sentindo as coisas, seja descobrindo que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos ou como pegar a voz de um peixe, ou até mesmo observar de qual lado a noite emudece primeiro. Para Nery Nice Biancalana Reiner:

Não é possível entender os poemas de Manoel de Barros na simples referencialidade de seus termos: as palavras escondem outros significados. O que parece claro reveste-se de ambiguidades, de atravessamentos oblíquos que fazem os sentidos se deslizarem instáveis, refugando significados primeiros, unívocos, e instaurando a dubiedade do dizer (2006, p. 215).

A escolha da linguagem ambígua é característica na poesia de Manoel de Barros, porque, por meio dessa ambiguidade, o poeta constrói metáforas, pois o eu lírico de Barros vê uma realidade e busca aproximá-la do contexto contemporâneo, o que causa certa estranheza no sujeito, pois são elementos do cotidiano, que o sujeito talvez não dá relevância ao objeto pelo seu simples ato de ele existir. Segundo Grácia-Rodrigues, o olhar de Barros é:

Invertido pelo prisma de um jogo de lentes que “con-fundem” o globo ocular, já viciado e acostumado com a visão habitual e normal do cotidiano. O olhar transgressor transfigura o natural, que vem transgredido para o texto em estado de inusitado, de ambiguidade e de estranhamento” (2006, p. 96).

O que é imprescindível mesmo, para o sujeito lírico de Barros, é que as borboletas estejam lá, seja nos túmulos ou não. O que é preciso é que os peixes estejam no seu ambiente natural fazendo aquilo que deles se espera e, ainda que a noite umedeça independente do lado que ocorra primeiro. Encontra-se aí a dubiedade que Reiner comenta, pois ao mesmo tempo em que o poeta solicita o “desaprender” as coisas que até

aqui já se aprendeu, ele implicitamente afirma: Aprenda, mas, indubitavelmente, segundo Barros, com os sentidos.

A poesia de Barros, de acordo com Grácia-Rodrigues, “é o verbo desnomeado pelo olhar insano que renova a língua ao decompô-la liricamente” (2006, p. 162). A língua é renovada em Manoel de Barros, o desnudamento da palavra é a tentativa de encontrar a essência do sentido da palavra, o olhar de Barros sobre a palavra é na tentativa de desvendá-la, e é por essa tentativa que Barros transforma os sentidos das palavras, ampliando-os. Manoel de Barros recria funções para as palavras, pois como o próprio poeta escreve “De primeiro as coisas só davam aspecto/ Não davam ideias./ A língua era incorporante” (2010, p. 318). Revela-se nesse verso do poema VI o pensamento de Barros em relação ao objeto e a nomenclatura do mesmo em um paralelo histórico pensado pelo sujeito lírico, pois as coisas anteriormente à sua nomenclatura convencionalizada eram apenas mais um objeto em meio a tantos outros que não geravam “ideias”. Segundo o poeta essa linguagem estava à parte do sujeito, pois não havia um código estabelecido, convencionalizado, com o objetivo de comunicação, logo havia limitação na representação e entendimento de uma ideia. Nesse sentido, há, segundo Grácia-Rodrigues “um jogo de oposição” (2006, p. 96) na poesia de Manoel de Barros, pois mesmo posteriormente da convenção linguística, o signo parece estar em uma crise significativa, a qual Manoel de Barros busca solucionar em seus poemas por meio de um retorno à origem da significação, a fim de apreendê-la por meio da incorporação dos sentidos. Assim, o poeta se dedica no labor de fazer uma relação de palavras que possam aludir um jogo entre vida x morte e natureza x homem. Em relação ao jogo, por exemplo, entre natureza e homem, no poema IX, há uma tentativa não de oposição, mas de função entre ambos os elementos, isto é, entre homem e natureza: “Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em nossa boca” e ainda “sofremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz” (BARROS, 2010, p. 301) No poema, essa relação é possível, ou seja, há como fundir homem e natureza em uma só voz por meio dos sentidos, pois o eu poético já até desenha o cheiro das árvores. Isso representa que o eu lírico de Barros está em um nível superior de relacionamento com o natural, pois de tanto senti-lo, conhece as suas peculiaridades a ponto de reproduzi-las e instruir a outros a aprender dele. No outro jogo de oposição, esse mais marcado que o anterior há uma relação entre vida e morte depreendidos das palavras ou expressões usadas no poema I, como na tabela abaixo:

Vida	Morte
Flores – violetas	Túmulo
Borboletas de tarjas vermelhas	Dia para morrer
A salvação do homem	A hipótese de não salvação do homem
Voz do peixe	A noite que umedece

O leitor de Barros precisa estar atento a esses jogos que estão quase imperceptíveis no seu discurso poético. Mas que colaboram na significação e nos efeitos de sentido que o autor procura criar em seus poemas. Vê-se também que essas palavras ressignificam e ampliam sentidos que estão implícitos a elas, que é uma das propostas do poeta.

Na significação gramatical do signo, o poeta, muitas vezes, brinca com a sintaxe da língua portuguesa, como se encontra em: “Respeito as oralidades./ Eu escrevo o rumor das palavras./ Não sou sandeu de gramáticas./ Só sei o nada aumentado” (BARROS, 2010, p. 309). A sintaxe da língua, assim como o próprio nome das coisas são estabelecidos previamente, já faz sentido por si só, isto é, sem convenção, mas pela própria existência da coisa. Barros, por meio da sua criatividade, revê tudo isso que está estabelecido e faz uma (re)leitura da língua. Segundo Grácia-Rodrigues a linguagem adquire novas formas nesse poeta, pois:

A poesia de Manoel de Barros é feita de rupturas, frases fragmentadas, montagens insólitas, metáforas inusitadas, complexas e incongruentes. As categorias gramaticais são subvertidas, adquirem valor diferente, ditadas não por regras estabelecidas, mas pela necessidade de traduzir a realidade em uma nova semântica. O poeta estabelece relações inesperadas entre as palavras, instaura ambiguidades que se enraízam na desestabilização dos sentidos. Assim, apresenta uma linguagem fora do pragmatismo dos padrões linguísticos convencionais e sua poesia surge como festejos de linguagem (2006, p. 95).

Manoel de Barros elabora n’*O livro das ignoranças* uma liberdade para a palavra que é ímpar e que o caracteriza, pois são raros os autores que buscam essa liberdade do próprio instrumento de trabalho, a ponto de fazê-lo voar, delirar. O desejo do poeta não é só de brincar com as palavras, mas, ainda, com os objetos:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao Pente funções de não pentear. Até que ele fique à Disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

(BARROS, 2010, p. 300)

É interessante pensar que o próprio poeta busca um desprendimento da linguagem impossível, pois se utiliza da língua para explicar a própria língua. Talvez o poeta brinque mesmo com a relação indispensável de sentido entre o significado e o significante elaborada por Ferdinand Saussure no século XX.

O aspecto básico desse linguista é a relação entre significado (conceito – o que ela significa no mundo) e significante (a própria palavra, isto é, a sua grafia e som) que faz parte de um determinado contexto onde significam, pois somente assim se pode reconhecê-los dentro do sistema. Segundo Saussure:

De um lado, o conceito nos aparece como a contraparte da imagem auditiva no interior do signo, e, de outro, este mesmo signo, isto é, a relação que une seus dois elementos, é também, e de igual modo, a contraparte dos outros signos da língua. [...] A língua [é] um sistema em que os termos são solidários e o valor de um resulta tão-somente da presença simultânea de outros (2002, p. 133).

Portanto, para esse teórico, considerado “o pai da linguística” moderna, o significado é atribuído ao seu significante por meio da oposição e exclusão em relação a outros signos do sistema linguístico. Desta forma, cada signo tem o seu próprio significante devido ao convívio com outros signos da língua em uma determinada cultura, pois o significante (conceito) de um signo pode vir a ser igual, mas o significante (grafia e som da palavra) é diferente se considerarmos as diversas línguas (sistemas), pois para Saussure “um sistema linguístico é uma série de diferenças de sons combinadas com uma série de diferenças de ideias” (SAUSSURE, 2002, p. 139-140).

A língua, portanto, está formada, isto é, convencionada de forma arbitrária. Isso, porém, não a caracteriza como um sistema cristalizado que não muda, pois há incorporações e exclusões no sistema linguístico com o passar dos tempos. A língua é um sistema vivo que pode adquirir novos sentidos: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao/ pente funções de não pentear. Até que fique à/ disposição de ser uma begônia” (BARROS, 2010, p. 300). O desejo do poeta é então:

Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancamento das palavras
Lá onde elas ainda urinam na perna
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
(BARROS, 2010, p. 339)

A busca de Barros é por um novo modelo “antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos”, ou seja, o poeta rompe com a sistematização arbitrária da língua e a transforma a partir do seu modelar. É contraditório pensar que o que Barros faz nada mais é do que uma nova sistematização para a linguagem, não deixa de ser uma nova arbitrariedade elaborada a partir de uma nova convenção poética:

Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na
sarjeta.
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
pro chão, corrompê-las
até que padeçam de mim e me sujem de branco.
Sonho exercer com elas o ofício de criado:
usá-las como quem usa brinco.
(BARROS, 2010, p.172)

O poeta cria verso apenas com uma palavra, como no segundo verso, assim interrompendo um possível ritmo. Utiliza-se de expressões informais para a respeito de um tema complexo que é a formação da palavra, da língua, a fim de destituir a formalidade da linguagem acadêmica do tema e explicá-la como um objeto que pode ser manuseado e, assim, mudar a sua forma “envergá-las pro chão”. Essa envergadura representa além da mudança de estado do objeto (palavra), também a intenção de trazê-la para baixo, isto é, para a sua origem, a terra, de onde ela surgiu a fim de possibilitar novos sentidos e signos mais flexíveis.

Manoel de Barros prefere a palavra marginal à norma culta da língua, para mostrar-se avesso ao conceito de belo mantido pela tradição e representar que no sistema linguístico há variação e que esta deve ser natural. Para representar essa naturalidade, o eu lírico utiliza-se da expressão comparativa “como quem usa brinco” e não se dá conta deles, esse é o “sonho” do poeta. No segundo verso “Sou mais a palavra ao ponto de entulho”, Barros privilegia a palavra que não serve mais no campo significativo da língua e fora deixada à parte. Em *Matéria de poesia*, publicado em 1970, o poeta considera que: “Tudo aquilo que a nossa/ Civilização rejeita, pisa e mija em cima, / Serve para a poesia [...]/ Pessoas desimportantes/ Dão pra poesia/ Qualquer pessoa ou escada/ Tudo que explique/ a lagartixa da esteira/ e a laminação de sabiás/ é muito importante para a poesia [...]/ As coisas sem importância são bens de poesia” (BARROS, 2010, p. 146-147). O poeta não apenas dá um novo olhar para a poesia, destacando aquilo que parece “invisível” aos olhos de muitos, mas também, em tom de aconselhamento, demonstra uma nova maneira

de conhecer as coisas, que é acolher o que convencionalmente se considera marginal, destituído de valor.

A poesia marginal, segundo o estudo de Beatriz de Moraes Vieira, é um movimento que se iniciou em 1968 e representa um “senso de liberdade contra qualquer forma de autoritarismo e disciplina; um desejo de obter, no presente imediato, uma forma de vida diferente” (VIEIRA, 2007, p. 75). No caso de Barros, foi uma poesia marginal, não enquanto voz marginal, mas que trata do elemento prosaico, que considera o objeto que se rejeita, que é rebaixado. Nesse sentido, Manoel de Barros afirma a individualidade na arte, que é a beleza ímpar do objeto renegado. Mostra-se que o conceito de belo é particular, pois dependente do estilo do sujeito.

O Belo é tema do estudo do filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel na obra *Cursos de estética*. Hegel o considera de duas maneiras: o belo natural e o artístico. Este, por sua vez, foi escolhido pelo pensador por considerá-lo superior ao natural, pois, segundo o teórico, a sua preferência pelo belo artístico dá-se porque é nascido do espírito do artista, como se a sua “substância” fizesse parte do espírito do sujeito que cria/ elabora a obra (HEGEL, 2001, p. 28). O conceito de belo de Manoel de Barros está ao contrário do sistema tradicional regido por regras e “leis”, mas está em paralelo com a ideia de liberdade dos sentidos para reconhecer o belo artístico do filósofo, pois segundo Hegel:

A liberdade da produção e das configurações que fruimos na beleza artística. Na produção como na contemplação de suas criações abandonadas, ao que parece, as amarras da regra e do que é regrado. Diante do rigor do que é conforme a leis e da sombria interioridade do pensamento, buscamos nas configurações da arte a calma e a vitalidade assim como uma serena afetividade cheia de força em contraste com o reino de sombras da Ideia. Por fim, a fonte das obras de arte é a atividade livre da fantasia que nas suas criações [...] é de fato mais livre do que a natureza (2001, p. 28)

A busca do belo artístico encontra-se, em Hegel, na liberdade da criação da arte em geral e, por meio dessa liberdade, encontra-se a beleza e a riqueza da produção da obra de arte que se torna mais afetiva ao sujeito, pois se aproxima dele, não o exclui. Abandonar as amarras do passado não é atividade fácil para o artista, em virtude da força da tradição teórica, manifesta por meio de críticos no que diz respeito a sua estética. Manoel de Barros propõe a atividade do “desaprender oito horas por dia” (2010, p. 299) como vimos anteriormente. Essa atividade de produção inovadora é, segundo Hegel, a liberdade das fantasias da criação. Para o filósofo:

Pode ainda parecer que, embora em geral a bela arte permita reflexões filosóficas, ela não seja, contudo, um objeto adequado para a consideração científica autêntica. Pois a beleza artística se apresenta ao sentido, à sensação [*Empfindung*], à intuição e à imaginação, possui um âmbito distinto daquele do pensamento e exige, assim, que sua atividade e seus produtos sejam apreendidos por um outro órgão, não pelo pensamento científico. (HEGEL, 2001, p. 30).

O autor continua afirmando que a criação circunda no campo da liberdade de expressão, mas, por outro lado, faz-se necessário princípios que norteiem a beleza da obra de arte. Segundo o filósofo, esses princípios estão ligados aos sentimentos e não pelo pensamento rígido e normativo na obra de arte, pois, a priori, como discutimos em Kayser, a obra é marcada pelo estilo do autor, este que é único, ímpar. Nesse sentido, Hegel também considera a formação social do indivíduo para trabalhos artísticos, segundo ele:

A obra de arte, dada a sua natureza ao mesmo tempo material e individual, nasce essencialmente de toda espécie de condições particulares, dentre as quais estão especialmente a época e o lugar de nascimento, a individualidade determinada do artista e, principalmente, o nível de aperfeiçoamento técnico da arte (2001, p. 56).

O belo, portanto, em Manoel de Barros é o seu contexto sócio-histórico formado no estado do Mato Grosso que influencia todas as suas obras. É interessante que Barros se utiliza do belo artístico que Hegel discute, mas também se vale o belo natural, pois a sua temática é a própria natureza a fim de senti-la cognitivamente. No entanto, a poesia do desprendimento da sistematização que está vigente e convencionada há tempos sobre uma forma estética não é nada fácil de ser confrontada, mas Barros com a simplicidade de um pantaneiro propõe levar o leitor à identidade daquilo que muitas vezes o homem deixa de olhar e até mesmo conhecer por estar tão perto, tão impregnado ao cotidiano.

Para Hegel, essa libertação sistemática exige um pensamento diferente em relação à linguagem e ao cientificismo. A poesia, de acordo com Barros, não está só nas grandes coisas, na beleza do objeto, mas também naquilo que muitas vezes se deixa de lado e é considerado inútil. A matéria do “desaprender” representa mais que uma temporalidade, é uma metáfora que se inscreve na atitude de abandonar aquilo que se aprende e está enraizado na nossa formação.

Para tratar dessa filosofia do desprendimento, Manoel de Barros elabora uma divisão em três partes para *O livro das Ignorâncias*. A primeira parte “Uma didática da invenção”, a segunda “Os deslimites da palavra” e, por fim, “Mundo pequeno”. Essa organização, segundo Grácia-Rodrigues, configura o seu estilo poético, pois apresenta “a poesia de Barros como um eu poético das pequenas coisas, sendo construída a partir da liberdade de invenção da palavra sem limites e sem regras” (2006, p. 160).

Para reforçar a sua ideia de poesia que contempla a linguagem popular, Barros “invoca” personagens típicos do pantanal, que realmente representem o seu contexto por meio da língua e, assim, apoiem linguisticamente a produção de Manoel de Barros. Entre essas personagens “tipo” do pantanal, “desimportantes”, segundo Grácia-Rodrigues, estão:

Bugre Felisdônio, Ignácio Rayzama, Rogaciano, Malafincado, Sombra-Boa, Andaleço e Bernardo. Todos homens “incultos” na sociedade letrada, mas que, segundo Barros sabem “errar bem o idioma”, gostam de “desnomear” e entram “em pura decomposição lírica” para renovar as tardes. (2006, p. 162)

Esses sujeitos, criados por Manoel de Barros para povoar o seu universo poético, ajudam-no na tese de subverter a gramática. Além dessas personagens, há também o olhar sobre a natureza do pantanal, que faz parte do contexto de Manoel de Barros quando criança “O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa” (BARROS, 2010, p. 303), “formigas-carregadeiras (BARROS, 2010, p. 300), “Ao lado de um pardal o dia dorme antes./ [...] É quando o trevo assume a noite/ E um sapo engole as auroras” (BARROS, 2010, p. 300). Entre outras inúmeras lembranças do tempo em que Barros morava no Mato Grosso.

3.3 O discurso religioso em Manoel de Barros

Não há na obra de Barros uma proximidade religiosa com a natureza, assim como há em Alberto Caeiro, mas se percebe uma relação de trabalho estético a fim de explicar, comparar e (re)significar o mundo que nos cerca e por um momento essa temática é referida no livro. Na primeira parte, há uma tentativa de aproximação de dois elementos, no poema VIII, sendo um deles Deus:

Um girassol se apropriou de Deus: foi em Vang Gogh.

(BARROS, 2010, p. 301)

Nesse poema de um verso, Manoel de Barros aproxima um elemento histórico e religiosamente consagrado (Deus), complexo de análise e conhecimento pela própria teologia e um elemento da natureza, o girassol criado por Van Gogh, que ficou famoso pelo uso da cor amarela em suas obras, que para muitos é sem igual. Parece que há uma aproximação do elemento da natureza (girassol) com Deus, colocando ambos no mesmo grau de importância, isto é, de sagrado. Há, ainda, outro diálogo com passagens bíblicas no poema XXI, que o sujeito poético leu na “porta dos cemitérios” e a partir do conhecimento retirado do “verso das folhinhas”, o que talvez possa estar se referindo às folhas de papel seda, características das bíblias:

- Lembra que és pó e que ao pó tu voltarás.

[...]

- Conhece-te a ti mesmo.

(BARROS, 2010, p. 304)

O primeiro verso do trecho acima faz referência ao livro de Gênesis capítulo 3, versículo de número 19. O poeta, por meio desse diálogo com o texto bíblico, talvez está firmando um argumento, que é considerado verdadeiro para muitos, para dar veracidade a sua possível tese de retorno ao chão, de olhar para ele, de percebê-lo, pois, segundo o texto bíblico, fazemos parte dele⁶.

Na terceira parte d’*O livro das ingorças*, no poema I, *mundo pequeno*, há outras referências a Deus, a primeira delas é quando cita o termo “Senhor”, Deus cristão, no primeiro verso: “O mundo meu é pequeno, Senhor” (BARROS, 2010, p. 315) e, no final do mesmo poema: “Quando o rio está começando um peixe/ Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me árvore./ De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os ocasos (BARROS, 2010, p. 315). Esse “velho” parece um deus criado por Manoel de Barros, semelhante ao “ribeirinho” da região do pantanal, que com sua flauta, no final do dia, colocasse todas as coisas que foram invertidas, manipuladas, criadas na linguagem poética de Barros, no seu devido lugar, isto é, seu lugar tradicional e, por isso, pode ser considerado uma metáfora

⁶ Essa integração entre homem e o terra (pó) está ligada ao texto bíblico, pois trata da história de Adão, o qual foi criado, segundo o texto bíblico de gênesis 2:7, através desse elemento.

imagética de um deus pantaneiro, que apenas como uma “canção” organizaria todo o pantanal.

Vê-se, então, que Manoel de Barros propõe uma nova poesia, diferente da tradicional, pois a sua proposta está voltada para os sentidos, e, através deles, aprender sobre o mundo que cerca o eu lírico e, para isso, ele representa o contexto pantaneiro, dos animais e da natureza, e dos sujeitos que nele estão. O poeta considera, também, a matéria inútil, que o sujeito conhece, mas nunca a percebeu no seu dia a dia, para renovar essa percepção da realidade e propor por meio d’*O livro das ignorâncias* um manual de desaprendizagem, a fim de instruir os seus possíveis discípulos que “precisam saber” a cerca da vida, mas, primeiramente, desaprender muitos conceitos e renovar o olhar sobre o mundo.

Considerações finais: Barros e Caetano – duas poéticas dos sentidos

Manoel de Barros propõe n' *O livro das ignoranças* uma poesia voltada para os sentidos. Esse olhar da sua poesia é influenciado pela obra *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caetano. Para Sandra Nitrini (1997) há três formas de interações entre textos: a *intertextualidade*, a *influência* e a *imitação*. A intertextualidade consiste em relacionar dois ou mais textos por meio de mecanismos estéticos e/ ou escolhas temáticas. Há, por exemplo, nos livros de Barros e Caetano, um processo de intertextualidade entre o poema XIX de Barros (2010, p. 303) e o poema XX de Caetano (1997, p. 35) principalmente pela alusão da palavra “rio”. Há também nessa relação dialógica a *imitação* de obras literárias para (re)produzi-las a partir de um novo olhar homenageando o texto-fonte, como, por exemplo, os epígonos de Camões o fazem em relação a muito dos poemas do célebre escritor português. Esse processo não é o que ocorre em *O livro das ignoranças*, pois esta obra não é uma imitação poética de *O guardador de rebanhos*.

Mediante o exame dos textos, percebe-se uma *influência*, que nos parece o conceito mais adequado para a relação dialógica entre as obras. A influência não é cópia de uma obra ou apenas uma lembrança significativa, ela representa uma ideia de compassividade com a ideia do outro levando em considerações toda a obra, a sua ideologia. Mas, ainda assim, ela é uma atividade individual, mesmo que baseada na obra de outros autores (NITRINI, 1997, p. 131). Manoel de Barros vale-se da ideologia e das temáticas dos sentidos, da natureza, do conhecimento de mundo de Alberto Caetano, mas cria a sua poesia a partir da sua filosofia, a partir do seu olhar, em outro contexto de representação - o pantanal.

Para alguns críticos da literatura esse conceito de influência faz com que a obra não tenha originalidade. Mas, como a própria Sandra Nitrini afirma, “a influência recebida não minimiza em nada a originalidade que, no fundo, é uma das formas de influência” (NITRINI, 1997, p. 134). Paul Valéry, por sua vez, a respeito dessa interação considera que “o desejo de originalidade é o pai de todos os empréstimos, de todas as imitações” (VALÉRY, 1974, p.1002-3).

Há entre as obras desses dois poetas uma relação de hipotexto, isto é, o texto-fonte de Alberto Caetano com a sua obra *O guardador de rebanhos* e o hipertexto de Manoel de Barros com *O livro das ignoranças*. Nas obras de Barros há influência considerável de

outros textos para a constituição da sua poesia como, por exemplo, William Shakespeare, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade, citações bíblicas etc. Sob essa perspectiva, o texto estabelece em uma rede de conexões como tratamos no início deste trabalho, isto é, há interações que o constroem (KRISTEVA, 1974), pois é por meio delas que o autor elabora o seu modo de ver, que é individual e, por isso, diferente dos outros, mesmo que influenciado por esses textos. Assim, quer incorporando-os, quer imitando-os ou até mesmo recusando-os, o escritor cria na sua poesia um novo artefato estético a partir de textos que fazem parte de sua cultura literária. Kristeva, esclarecendo essa questão, retoma o conceito de leitura dos antigos, que implica uma participação do outro, ou seja, a leitura está diretamente ligada à produção da escrita (Kristeva, 1974). Manoel de Barros lê Alberto Caieiro, conhece-o e alude a ele na sua obra *O livro das ignorâncias*.

De acordo com Nitrini, essa influência:

[...] se insere no conjunto dos textos: é uma escrita-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. (NITRINI, 1997, p. 162).

O diálogo que há entre as obras se estabelece tanto no conteúdo, quanto na forma dos poemas. A poesia de Barros aproxima-se muito da de Alberto Caieiro, em especial em virtude do relevante papel do olhar como instrumento de ver e de pensar o mundo. Essa atividade do olhar em Manoel de Barros se manifesta diferente do olhar de Alberto Caieiro, porque Barros está centrado sobre a cultura pantaneira e voltado para aquilo que o cerca, isto é, para a sua realidade regional (lagartos, rãs, árvores, rios, moscas, abelhas, pássaros, borboletas, lesmas, ciscos etc) e a partir dela inicia a sua “decomposição lírica”, a fim de ressignificar o seu mundo, que é simples: “O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que/ primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois/ lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio [...]” (BARROS, 2010, p. 321).

Alberto Caieiro, por sua vez, mesmo que considerado um poeta panteísta, voltado também para a natureza que o cerca, mostra um olhar mais filosófico e reflexivo, até mesmo na sua tentativa de negar toda a filosofia: “Há metafísica bastante em pensar em nada” (CAEIRO, 1997, p. 19) e o próprio eu lírico declara essa dificuldade de olhar e não pensar: “Que difícil ser próprio e não ver senão o visível” (CAEIRO, 1997, p. 40). Há, portanto, semelhanças na maneira de representar os seus espaços (pelo olhar), mas há

também diferenças no modo como atuam na relação com a realidade circundante, pois em Alberto Caeiro há uma atividade visual que é intensificada pelo pensamento constante. Barros, por outro lado, mesmo que reflexivo nos seus poemas se ocupa em bem representar os elementos naturais do pantanal por meio dos sentidos a fim de integrar-se neles para melhor conhecê-los.

Caeiro é obstinado em apenas *ver* o mundo, *sem pensar* nele e, assim, considera que o pensamento é uma doença. O pensamento é intrínseco ao fazer poético dos outros criadores, o que os torna, segundo Caeiro, doentes, pois eles se empenham em traduzir a realidade mais preocupados com a escolha de uma forma poética para expressá-la que apenas traduzir o que veem a partir do que aprendem pelos sentidos. Manoel de Barros parece-nos mais desapegado da crítica da razão (mesmo que a elabore em alguns poemas do seu livro); preocupa-se antes em representar a sua visão de mundo para o receptor.

Conforme Nitrini, a linguagem poética é um diálogo entre discursos, no entanto, esse diálogo não ocorre por uma mera réplica; Conforme os versos de Barros deve-se “repetir, repetir até ficar diferente”. Mesmo por meio desse diálogo entre os poetas e as suas obras, há aproximações entre neles. *O guardador de rebanhos* busca desprender-se da atividade mental, que não se interessa pelo pensamento íntimo das coisas, pelos mistérios do mundo, até mesmo por Deus – para encontrar a essência de uma poesia pura, sem a dor do pensamento. Mas não consegue levar a frente a sua proposta, que é a sua filosofia de não ter filosofia nenhuma. Caeiro encontra-se acometido pela dor de pensar, principalmente quando se mostra apaixonado, no “Pastor Amoroso”, e não deixa de pensar na sua amada, mesmo quando olha para um girassol, pois nele vê a imagem dela: “toda a realidade olha para mim com um girassol com a cara dela no meio” (CAEIRO, 1997, p. 59), ou, de maneira mais velada, quando no poema V, manifesta na sintaxe – o uso das conjunções adversativas, como mencionamos – um processo reflexivo. O amor suscita no poeta a subjetividade, o que, por vezes, o distancia da poesia dos sentidos, da materialidade. O “Pastor Amoroso” tem por objetivo a mesma temática crítica da razão que segue a fundo os modelos pré-concebidos e a racionalização da arte. Em *O livro das ignorâncias*, por sua vez, há um eu lírico que anela (re)descobrir o universo que o cerca desaprendendo tudo aquilo que está cristalizado na sua memória discursiva, que está pré-concebido como forma fixa.

Manoel de Barros e Alberto Caeiro aproximam-se quando ambos os poetas propõem uma poesia dos sentidos (fundamentada no olhar). O último afirma: “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...” (CAEIRO, 1997, p. 15), o primeiro diz “que a partir de

ser inseto o homem poderia/ entender melhor a metafísica./ Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente/ e achar o que não procurava (BARROS, 2010, p. 323). Esta poesia dos sentidos é construída a partir de instruções ao leitor, na tentativa pedagógica de ensinar a sentir as coisas antes mesmo de criar um conceito ou significá-las. Em Barros, o intento é de pôr-se no lugar da coisa, a ponto de conhecer a sua natureza. Este procedimento já é por si só uma crítica à razão desmedida.

Alberto Caeiro, diferentemente de Manoel de Barros, tem um olhar à distância da coisa, não se abstrai. No poema *V d'O guardador de rebanhos*, o eu lírico posiciona-se como aquele que vê, sem a intenção de ser ou conhecer a Deus por meio das árvores, flores, luar e sol, pois como o próprio poeta escreve: “se ele se fez, para eu o ver”. (CAEIRO, 1997, p. 20). A proposta de Caeiro não é abstrair a essência do objeto, refletir sobre ele, mas ver, conhecer o que o olhar capta. Manoel de Barros, no entanto, tenta entrar em estado de árvore, de lagarto e instrui o seu leitor, como se este precisasse *saber* essas “dicas” para apreender a ressignificar o mundo como, por exemplo, no poema I que utiliza o ver para conhecer e descrever as intimidades do mundo vendo as borboletas de tarjas vermelhas, as violetas etc.

Percebe-se, então, que o sentido que mais se destaca nas obras é a visão, pois é por meio dela que ambos os poetas aprendem a respeito do mundo que está ao seu redor. Sobre essa concepção, segundo Marilena Chauí:

Ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* - ver, observar [...] (1998, p. 35).

Para conhecer o mundo vegetal que Barros nos apresenta em seus poemas, é preciso saber ver. Alberto Caeiro também afirma que “o essencial é saber ver” (CAEIRO, 1997, p. 38). Percebe-se que poetas são antes de tudo grandes observadores, mostram, em seus textos, olhares sobre a realidade em que estão inseridos. Em Alberto Caeiro, o eu lírico define-se pelo olhar “Porque eu sou do tamanho do que vejo/ E não do tamanho da minha altura...” (CAEIRO, 1997, p. 23). Caeiro não busca ampliar os sentidos das palavras, até mesmo porque o próprio eu lírico, na sua proposta, recusa-se a pensar sobre as coisas e talvez por isso que a maioria dos substantivos utilizados por Caeiro são concretos, pois busca-se a apreensão da realidade na sua concretude. No entanto, o olhar

de Caeiro é mais ativo ao seu meio, isto é, está incutido nele um pensamento velado sobre o mundo.

Manoel de Barros, por outro lado, também constrói os seus poemas com verbos de ação, como: apalpar, ver, tocar, fluir, pegar etc; e também substantivos concretos: faca, violetas, borboletas, túmulos, rio, lagarto, peixes etc. Mas tem um olhar mais passivo em relação ao que o cerca, *precisa* do mundo, isto é, da realidade em uma tentativa de *entrar*, *apalpar* o objeto a fim de fundir-se nele para conhecê-lo.

Valendo-se de uma forma prosaica e com versos que, frequentemente são brancos, Manoel de Barros cria seus poemas. Essa forma de escrita é também uma releitura da obra de Caeiro, pois em ambos os autores as estrofes são livres, isto é, não há uma ordenação de número de versos na estrofe e nelas não há rimas por “sílabas acentuadas” ou “não acentuadas” como tratamos no primeiro capítulo. Sendo assim parece, à primeira vista, que a intertextualidade entre os poetas está em todos os sentidos das suas obras. No entanto, há diferenças, não só de estilo, mas também no efeito responsivo que Bakhtin/Volochinov (1997) considera, pois em alguns pontos são semelhantes e em outros divergentes como apontamos. Essa diferença dialógica não é tensa ideologicamente, isto é, não há um posicionamento que distancia demasiado as obras entre si, talvez devido à filosofia semelhante de ambos os poetas, mas há um distanciamento do conteúdo temático em relação ao plano do discurso religioso das obras. Alberto Caeiro problematiza a questão divina de um Deus ou deuses, por meio do panteísmo, na tentativa de conhecê-lo pelos sentidos como vimos no poema V; na obra de Barros, por outro lado, há poucas e breves referências a uma divindade, mas sem qualquer vínculo a ideias de religiosidade ou de misticismo.

Manoel de Barros e Alberto Caeiro, portanto, criam a sua imagem de sujeitos poéticos, mediada pelos sentidos, afinada com a proposta de uma poesia do olhar, em especial. Ambos os poetas, mostram-se às avessas do sistema tradicional de poesia. Neste sentido, eles introduzem uma renovação na forma de criar poesia, tornando suas obras uma espécie de manual dos sentidos, que procura desconstruir o mundo cartesiano e o da subjetividade e propor um novo olhar fundado em uma desaprendizagem, para conhecer a realidade como ela se lhes apresenta.

4. Bibliografia de Alberto Caeiro:

CAEIRO, Alberto. O guardador de rebanhos, seguido de o pastor amoroso, São Paulo: princípios, 1997.

PESSOA, Fernando . *Obra Poética/ Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

5. Bibliografia de Manoel de Barros:

BARROS, Manoel de. *Face imóvel*. Rio de Janeiro: Século XX, 1942.

_____. *Poesias*. São Paulo: Pongetti, 1956.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros*. São Paulo: São José, 1961.

_____. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Tordos, 1969.

_____. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. In: _____. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

_____. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Philobiblion; [Campo Grande]: Fundação Cultural de Mato Grosso do Sul, 1985.

_____. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. Escritos para el conocimiento del suelo. *El Paseante*, Madrid, n.11, 1988. Entrevista concedida a Carlos Emílio Correa Lima.

_____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. O desconsertador de linguagem. *Zero Hora*, Porto Alegre, 1994b. Entrevista concedida a Tagore Biram.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. Conversas por escrito. In: _____. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996d.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998a.

_____. O homem que é um dialeto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 05 fev. 1998b. Entrevista concedida a Jeferson de Andrade.

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Memórias inventadas: A infância*. São Paulo: Planeta, 2003. XV Cadernos.

_____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Memórias inventadas: A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006. XIX Cadernos.

6. Referências:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*, 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ALMEIDA, Marinei. *Entre vãos, pântanos e ilhas: Um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White*. 2008. 215f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Abiblia.org.com. Uma Janela sobre o mundo bíblico. Disponível em <<http://www.abiblia.org/ver.php?id=800#.UgZWdtKcde8>> Acessado em: 10/08/2013.

ALDRIDGE, A. O. *A Symposium: The Concept of influence in Comparative Literature. Comparative Literature Studies*. Special advance number, University of Maryland, College Park, 1963, pp. 143-153.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo : Difel, 1964.

_____. *Metafísica*. Tradução Vicenza Cocco. São Paulo: Abril, 1984.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch, (VOLOCHINOV, V.N.). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, Luiz, H. A Matéria da poesia em Manoel de Barros. IN: *7 olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa*. Org. Lúcia Castelo Branco, vol 2. Belo Horizonte, 1995.

BEAUFRET, J. *Introdução às filosofias da existência*. Tradução de Salma Tannus Muchail São Paulo: Duas Cidades, 1976.

BERARDINELLI, Cleonice. "O discurso inovador de Caeiro e Campos". In: *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri. Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do Olhar”. IN. *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa, Estranho estrangeiro*. Uma biografia de Fernando Pessoa. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998.

BRASIL, Ubiratan. A eterna infância de Manoel de Barros. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08/04/2006. s/p. D2.

BRAZIL, Luciano Gomes. Do “conhece-te a ti mesmo” ao “torna-te o que tu és”: Nietzsche contra Sócrates em *Ecce Homo*. IN: *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche* – 2º semestre de 2012 – Vol. 5 – nº 2 – pp. 30-45. (Disponível em < <http://tragica.org/artigos/v5n2/brazil.pdf>>).

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 4. ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, Canto I, 106, 2000.

CAMPOS, Álvaro de. *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*. Textos fixados, organizados e apresentados por Teresa Rita Lopes. Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
_____. *O estudo analítico do poema*. 6.ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro, Cruzeiro, 1959.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa. Verbo, 1998.

COUTO, José Geraldo. “Manoel de Barros busca na ignorância a fonte de poesia”. *Folha de São Paulo*. Livros 14/11/1993: [6] 8-9.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Tradução. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. *Os silêncios na obra de Manoel de Barros*. 2007. 287f. Tese (Doutorado em teoria literária e literatura comparada) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*. Simbolismo e Modernismo. Vol. 4. Direção Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1994.

GRÁCIA-Rodrigues, Kelcilene. *De corixos e de veredas*: a alegada similitude entre as

poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa / Kelcilene Gracia-Rodrigues – 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*. 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

GUIMARÃES, Elisa. *A articulação do texto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2. ed. Cursos de estética. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. 5. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1970, vol. I.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LOPES, Óscar. “Filosofia e poesia do olhar em Alberto Caeiro”. IN: *Cifras do Tempo*, Lisboa: Caminho, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado*. Porto: Inova, 1972.

MACY, John. *História da literatura mundial*. Tradução de Monteiro Lobato Nacional: São Paulo, 1967.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*, Rio de Janeiro: Editora do autor, 1960.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.

PADRÃO, Maria da Glória. *A metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1973.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Caeiro Zen”. In: *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. “Pensar é estar doente dos olhos”. IN. *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PESSOA, Fernando . *Obra Poética/ Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

_____. *Mensagem*. 2. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1989.

REINER, Nery Nice Biancalana. *A poética de Manoel de Barros e a Relação Homem – Vegetal*. 2006. 229f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RODRIGUES. Antonio Medina. *As utopias gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROSTOVTZEFF. Michael Ivanovich. *História da Grécia*. Tradução Edmond Jorge 3. ed – Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

SAUSSURE, F. “Natureza do signo linguístico” In: *Curso de Linguística Geral*. Tradução Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2002, pp. 79-84.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TABUCCHI, Antonio. *Pessoaana mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

VALÉRY, P. *Poétique*. IN: _____. “Cahiers” . Paris, s. n, 1974, vol. 2

VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70*, 2007. Tese (História Social) – Universidade Federal Fluminense.

WALTY, I.; PAULINO, G.; CURY, M. Z. F. *Intertextualidades: teoria e prática*. 2. ed. Belo Horizonte: Lê, 1995.

