



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Raquel Brandão do Sêro

**EMERGÊNCIAS NARRATIVAS:**  
SENTIDOS DO REAL EM CESÁRIO VERDE, ALBERTO  
CAEIRO E MANOEL DE BARROS

Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa,  
orientada pelo Professor Doutor Carlos Reis e apresentada à Faculdade de  
Letras da Universidade de Coimbra.

Março de 2023

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

EMERGÊNCIAS NARRATIVAS: SENTIDOS DO  
REAL EM CESÁRIO VERDE, ALBERTO CAEIRO E  
MANOEL DE BARROS

Raquel Brandão do Sêrro

**Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa,  
orientada pelo Professor Doutor Carlos Reis e apresentada  
à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.**

Março de 2023



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



## Agradecimentos

---

Não é fácil escrever sobre gratidão... por isso, começo parafraseando Manoel de Barros: a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros... a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Durante o trajeto do doutoramento tantas vozes me encantaram, tantas palavras me tocaram. Foram muitas as histórias ouvidas e as pessoas conhecidas tanto no espaço acadêmico – onde pesquiso literatura – quanto na vida – onde origina essa literatura. Todas essas experiências me ensinaram e me transformaram. Sendo assim, agradeço primeiramente a Deus por me ter oferecido todas essas fontes de inspiração, por me guiar, iluminar e me dar tranquilidade para seguir em frente com os meus objetivos, mesmo diante das mais diversas dificuldades pelas quais passei.

Sou grata à Universidade de Coimbra pela formação e agradeço profundamente ao meu orientador, Doutor Carlos Reis, por me ter proporcionado o contato com novas concepções e ideias que se tornaram determinantes para o meu trabalho e para o meu amadurecimento pessoal e intelectual. A ele reitero o meu apreço, a minha eterna gratidão e amizade.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos meus pais pelo apoio e compreensão inestimáveis, e aos meus amigos, pelo companheirismo e constante encorajamento.

## Resumo

---

O presente trabalho constitui um estudo que parte da reflexão transmodal averiguando nos poemas de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros vestígios de narratividade. Para tal intento analisamos a obra poética completa de cada um dos referidos autores e selecionamos alguns textos para operacionalizar o aparato dos estudos narrativos no modo lírico. Dessa forma, pudemos verificar como algumas categorias e propriedades oriundas da prosa narrativa como o espaço, o tempo, o narrador, a personagem, a metalepse, entre outras – emergem desses poemas. A escolha desses autores se justifica pela linha condutora que suas respectivas obras apresentam em conjunto, evidenciando um panorama da lírica moderna de língua portuguesa. Nessa trajetória percebemos a originalidade e complexidade da obra de Cesário Verde que, ainda hoje, tem sua poesia sucessivamente remetida para uma posição indefinida; foi só através de outras poéticas, como a de Alberto Caeiro, que pudemos esclarecer o papel crucial da obra cesária para a lírica. Já o heterônimo de Fernando Pessoa é convocado nesse estudo por ser a ponte temporal e estética entre Cesário Verde e Manoel de Barros, uma vez que Caeiro, de forma clara e explícita, resgata a obra de Cesário e inspira a de Barros. Ademais, assim como o autor de “O Sentimento dum Ocidental” e “O guardador de águas” Caeiro recorre às formas longas e prosaicas, à reflexão metaliterária, à revelação da tensão entre cidade e campo e à criação de imagens plasticamente elaboradas em seus poemas. Para além disso, diversos outros temas – caros à lírica moderna – aproximam esses três poetas. Contudo, foi na sofisticação no uso dos recursos narrativos que pudemos acompanhar as respostas estéticas que estes poetas formularam às novas situações que foram germinando no decorrer do tempo, até culminarmos na poética de Manoel de Barros. O poeta brasileiro mimetiza através de sua poesia a realidade do homem cindido em meio a uma cultura fragmentária, e essa ideia de desconstrução do sujeito histórico uno é internalizada em sua obra através de suas personagens – que estão constantemente em processo de mutação. Por fim, a leitura desses poemas pelo viés dos Estudos Narrativos possibilitou verificar até que ponto existe uma relação dialética entre o modo narrativo e o realismo – como representação do real – uma vez que é através dessa contaminação modal que a lírica se torna capaz de nos contar uma história: a história da obra de arte como autoconsciência humana que permite ao poeta olhar o seu tempo através do seu objeto de criação. Nesse processo reflexivo do real o leitor atualiza o poema no ato da leitura e também pode ver, na tessitura dos versos, a sua própria historicidade circunstancial. Nessa abordagem o leitor pode superar o encantamento estético provocado pelo ritmo e metáforas do poema e adentrar em suas dimensões éticas – que em nada perdem em eficácia estética e representativa, das de um romance.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lírica, Estudos Narrativos, Cesário Verde, Alberto Caeiro, Manoel de Barros, Realismo.

## Abstract

---

The present work constitutes a study that departs from a transmodal reflection and investigates traces of narrativity in the poetry of Cesário Verde, Alberto Caeiro, and Manoel de Barros. To do so, we analyze the whole poetical oeuvre of each one of the authors, selecting some specific texts in order to operationalize the narrative study apparatus in the lyric mode. Thus, we were able to perceive the ways in which some categories and properties derived from narrative prose – such as time, space, narrator, character, and metalepsis, among others – emerged from these poems. The selection of these authors is justified by the common theme presented by their respective works as a set, making evident a Lusophone modern lyric landscape. Through this process, we are able to perceive the originality and complexity of Cesário Verde’s work, which continues to occupy an indefinite place even during our time; besides, assessing its crucial role in the lyric form was only possible through the comparison with different poetics, such as Alberto Caeiro’s. Fernando Pessoa’s heteronym is evoked in this study as the temporal and aesthetic bridge between Cesário Verde and Manoel de Barros, once Caeiro, clearly and explicitly, retrieves Cesário’s work and inspires Barros. Moreover, just as the author of “O Sentimento dum Ocidental” [The Feeling of a Westerner] and “O guardador de águas” [The keeper of waters] Caeiro resorts to long and prosaic forms, to metaliterary reflections, to the tensions between the countryside and the city, and to the creation of plastically elaborate images in his poems. And in addition to this, several other themes related to the modern lyrical form approximate these authors. However, it was in the sophistication of the narrative resources usage that we were able to follow the aesthetic responses that these poets formulated in relation to the new situations that were emerging over the course of time, until we culminate in the poetics of Manoel de Barros. The Brazilian poet mimics in his poetry the reality of the split man in the midst of a fragmentary culture, and the deconstruction of the historical subject notion is internalized in his work through his characters, who are constantly in a mutation process. Finally, the reading of these poems through the perspectives of narrative studies allowed us to verify the extent to which there is a dialectical relationship between narrative and realism – as a representation of the real – since it is through this modal contamination that the lyric becomes capable of telling a story: the history of the work of art as human self-consciousness that allows the poet to look at his time through his creative object. In this reflexive process of the real, the reader updates the poem during the act of reading and can also see, in the texture of the verses, its own circumstantial historicity. In this approach, the reader can overcome the aesthetic enchantment provoked by the poem’s rhythm and metaphors and enter into its ethical dimensions, which do not fail at all in their aesthetic and representative efficacy when compared to those of a novel.

**KEY WORDS:** Lyric, Narrative Studies, Cesário Verde, Alberto Caeiro, Manoel de Barros, Realism.

# Índice

---

Resumo .....	4
Abstract.....	5
Índice .....	6
Introdução.....	8
1 ENTRE VERSOS E PROSA.....	24
1.1 Os gêneros literários e o discurso humano .....	24
1.2 A categorização teórica e a comunhão literária.....	28
1.3 Prosificação da cultura .....	32
1.4 Poema em prosa.....	36
1.5 Reconfiguração do sistema: vozes teóricas .....	40
1.6 O eu-lírico na poesia moderna.....	45
1.7 O trabalho poético .....	52
2 A CONFLUÊNCIA POÉTICA .....	55
2.1 Acumulação literária .....	55
2.2 Tradição e originalidade .....	60
2.3 A recepção de Cesário Verde .....	65
2.4 Influência sem angústia .....	69
2.5 Hibridismo.....	76
3 UM DEDO DE PROSA NA LÍRICA .....	85
3.1 O Flâneur e o Andarilho .....	91
3.2 O poeta fictício .....	98
3.3 O narrador menso .....	107
3.4 Temas da lírica moderna .....	119
3.4.1 A natureza contaminada.....	119
3.4.2 Quadros revoltados .....	125
3.4.3 Nítido como um girassol.....	132
3.5 A poiesis como mimesis.....	142
4 FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL.....	148
Considerações prévias .....	158
4.1 Que cena tão faceta!.....	158
4.2 O que me preocupa é o que me rodeia .....	168
4.3 O inverno estava à porta e as obras atrasadas .....	176
4.4 E dentro eu divisei o unguento das desgraças.....	187
4.5 Morreu!? Pois não caísse!.....	200
5 A HUMANIDADE É UMA REVOLTA DE ESCRAVOS .....	213

Considerações prévias .....	213
5.1 A luz apagou-se .....	220
5.2 Brilha a luz d'uma janella.....	234
5.3 Vejo-a e sinto-me humano dos pés á cabeça .....	246
5.4 É so elle que continua a existir .....	253
6 O DESERTO JÁ ESTAVA EM NÓS .....	272
Considerações prévias .....	272
6.1. A Água viciada em mar .....	276
6.2 Roleta para mover o sol .....	291
6.3 O fazedor de amanhecer .....	298
6.4 Alarme para o silêncio .....	306
CONCLUSÕES .....	314
BIBLIOGRAFIA.....	326



# INTRODUÇÃO

---

E, enorme, nesta massa irregular  
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,  
A Dor humana busca os amplos horizontes,  
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!

(VERDE, 2015, p. 129)

Nas cidades a vida é mais pequena  
Que aqui na minha casa no cimo d'este outeiro.  
Na cidade as grandes casas prendem a vista á chave,  
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de  
todo o céu,  
Tornam-nos pequenos porque nos tiram todo o tamanho para  
podermos olhar  
E tornam-nos pobres porque a unica riqueza é ver.

(PESSOA, 2015, p. 37)

Entrar na Academia já entrei  
mas ninguém me explica por que essa torneira  
aberta  
neste silêncio de noite  
parece poesia jorrando...  
Sou bugre mesmo  
me explica mesmo  
me ensina modos de gente  
me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa  
me explica por que um olhar de piedade  
cravado na condição humana  
não brilha mais que anúncio luminoso?

(BARROS, 2001, p. 15)

## **Problemática**

Tal como descrito nos fragmentos acima, os “prédios sepulcrais” que “Escondem o horizonte” e “empurram o nosso olhar para longe de/ todo o céu” – simbolizam, neste trabalho, a construção de uma trajetória histórica que culmina em um momento em que “um olhar de piedade/ cravado na condição humana/” não brilha mais que “anúncio luminoso”. É esse mesmo caminho que a poesia de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros percorre: adentrando as grandes avenidas, explorando os comportamentos citadinos, na tentativa de resgatar o humano no homem moderno.

Os três poetas estão mortos, mas suas obras resistem. E a herança dos versos de Cesário é a revelação da dor humana sem limites; Caeiro nos lega um mundo em que somos

pequenos e estamos impregnados pela pobreza do não-ver; na mesma esteira, segue Barros denunciando a indiferença do homem frente ao sofrimento do outro. Três tempos históricos, três autores, três obras poéticas, e um só questionamento: que papel a obra literária assume nesse mundo das impossibilidades e do determinismo?

Ao que nos parece, a própria obra se contrapõe ao determinismo do mundo a que pertence, e é nessa tênue linha, entre o mundo que é representado no poema e o mundo que ele recria, que a obra de arte se torna desfetichizadora e possibilita ao homem a consciência de si mesmo. O título dessa tese nos remete justamente a essa potencialidade da obra literária – nomeadamente o “sentido”, que possibilita ao homem reconhecer sua capacidade de ação no mundo.

É justamente no acirramento presente nas poéticas em questão que reside o “sentido” do poema. As relações entre os três poetas, que inicialmente se estabelecem na estrutura de suas obras, acabam por avançar para além do prosaísmo dos versos e de seus longos e seriados poemas narrativos. Essa interseção perpassa a reflexão metaliterária, o tratamento dado à cidade e à natureza contracenando com as tensões do sujeito moderno, e se equaciona no sentido – no sentido para o qual os poemas apontam – para o real.

Daí recuperamos mais uma vez o título deste trabalho "Emergências Narrativas: sentidos do real em Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros" e a palavra "sentidos" está no plural justamente para dar a entender as suas várias acepções: começando por apontar a direção, o intento; posteriormente por ser o participípio do verbo sentir; e também como a faculdade de sentir ou perceber – de receber impressões externas por meio de órgãos sensoriais. As sinestésias e a valoração dos sentidos também são um ponto de ligação entre Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros. Mas a palavra sentido aqui recupera principalmente a potencialidade de ação no mundo, o sentido real da verdadeira obra de arte:

(...) da adesão a esse “mundo de papel”, quando retornamos ao real, nossa experiência, ampliada e renovada pela experiência da obra, à luz do que nos revelou, possibilita redescobri-lo, sentindo-o e pensando-o de maneira diferente e nova. A ilusão, a mentira, o fingimento da ficção aclara o real ao desligar-se dele, transfigurando-o; e aclara-o já pelo insight que em nós provocou. (NUNES,1996, p. 3)

Acreditamos que os poemas que aqui estudaremos podem conduzir o homem nesse sentido de ação porque ao se assumirem como criação de um novo mundo mostram ao ser humano que também lhe é possível edificar outra realidade. O clamor presente nos versos

dos trechos acima se atualiza, ainda persiste e é ouvido a cada leitura dos poemas em questão, ainda na contemporaneidade. Assim, esse clamor pelo que resta de humano nos grandes centros, apesar de ficcional, relaciona-se dialeticamente com a história do povo português e do povo brasileiro.

Sob essa perspectiva, podemos afirmar que tanto no Brasil como em Portugal a modernidade lírica emergiu de uma crise estabelecida na relação entre o homem e o mundo moderno. É recorrente encontrarmos nas obras literárias em questão um sujeito poético que volta-se para a subjetividade imanente à lírica, em uma atitude autorreflexiva, analisando não somente a si mesmo, mas também a realidade física que o circunda. Nesse sentido, a leitura dos poemas aqui propostos nos conduz a uma pergunta antiga, subentendida desde os escritos de Aristóteles e fulcral para os estudos literários: como compreender a complexa relação entre literatura e história? A resposta não é única, cada poeta, em seu respectivo espaço e tempo, formula a sua, em cada um de seus poemas.

Outras questões, mais próximas do tema do nosso estudo, também se colocam. Eis algumas delas: como dialogam a lírica de Cesário Verde, de Alberto Caeiro e de Manoel de Barros no que tange ao modo de representação estética do real? Como e por que razão emergem de seus poemas dispositivos próprios da prosa narrativa? A presença de elementos do modo narrativo na obra poética desses autores colabora na eficácia estética de poemas de cunho realista? As categorias modais da prosa narrativa, e a forma como foram sendo utilizadas em seus respectivos poemas, caracterizam uma emergência narrativa frente à crise representativa da lírica moderna?

Ao nos propormos pensar como o real se manifesta em poemas líricos, tendo como base todo um arcabouço teórico criado para a prosa narrativa, estamos trabalhando com conceitos relativamente novos dentro da dinâmica da transnarratividade e indissociavelmente nos aproximando de uma reflexão inovadora dentro da teoria literária: os poemas de cunho realista.

A narratologia transmodal é o domínio dos estudos narrativos que nos permite tais aproximações, uma vez nos permite reajustar e ampliar o alcance da chamada narratologia transgenérica: “a trans-generic application of narratological instruments to the lyric genre draws attention to the fact that a large number of the texts categorised as ‘poetry’ have a fundamental element in common with narrative literature, namely the mediation of a chronological sequence of events depicted from a particular perspective” (MÜLLER-ZETTELDMANN, Eva; RUBIK, Margarete, 2005, p. 10). Tal reflexão exige bastante esforço e será nos capítulos que se seguem mais bem explicada e explorada.

É preciso aqui salientar que enfrentamos esse propósito já sabendo da impossibilidade de encontrarmos, na maior parte das obras poéticas, um realismo tal como visto nos romances de Balzac, por exemplo. Isso porque a poesia e a prosa narrativa possuem estruturas e finalidades bastante diferentes e, por mais que se hibridizem, guardam suas devidas diferenças estéticas. Não obstante, entendemos que, tal como a narrativa, mas de forma diferente, o poema que se quer realista também capta a história em movimento. A dificuldade reside justamente em perceber as diversas implicações que estão contidas no processo de captação da realidade, bem como no que se compreende como movimento histórico na lírica. Em síntese, o que propomos com esse estudo é desenvolver e aprofundar uma questão já colocada por diversos críticos literários “haverá poeta realmente realista?”<sup>1</sup>

Diante disso, vale a pena refletir sobre o fato de autores tão representativos em seus contextos escreverem obras líricas considerando certos aspectos da prosa narrativa. Essa estética, internalizada por Cesário Verde, reiterada por Caetano de Castro e adotada por Manoel de Barros, só pode vir a ser um sintoma. Mas de quê? É o que objetivamos desvendar. O que se percebe com a leitura da obra desses poetas é quase uma amostra da evolução da lírica de língua portuguesa ao longo do século XIX até à atualidade. O que parece um mero distanciamento do “eu” para se tornar um observador nas poesias de Cesário Verde, ou um simples narrar na obra caetana, passa a servir de base para eventos mais complexos na poesia de Manoel de Barros.

Compreender como se dá essa apropriação do aparato narrativo pelo modo lírico, almejando perceber aspectos do realismo na lírica é também uma tentativa de compreender o mundo, e não só o poético. Quando perseguimos os passos do escritor, e compreendemos a ficcionalização de um sujeito lírico que relata o ato narrativo, e entendemos os movimentos internos dos elementos da narrativa dentro de um poema, podemos também compreender, através da forma do texto, as formulações dialéticas entre poesia e história, entre realidade e ficção. Dessa maneira, a literatura se revela como trabalho humano com um significado histórico capaz de conduzir seu leitor de volta ao mundo real e empírico com o olhar menos automatizado, mais verdadeiro, mais humano.

Para tal, vale a pena resgatar brevemente a trajetória do conceito de realismo – no sentido de modo de representação do real. Conceito este que nos aponta, quase sempre, para a objectualidade da narrativa. É interessante ressaltar que o termo `realismo´ começa

---

<sup>1</sup> BERARDINELLI, Cleonice. Fernando Pessoa: outra vez te revejo... (Rio de Janeiro, Lacerda/ Cátedra Jorge de Sena, p. 27, 2004).

a adquirir uma maior pertinência na literatura de língua portuguesa, sobretudo com a conferência do escritor Eça de Queirós: “O Realismo como nova expressão da arte”, de 1871<sup>2</sup>, quinze anos depois de Jules-François Champfleury ter utilizado o qualificativo “realista” para a pintura de Courbet, no artigo “*Le Réalisme*”, de 1857, na França. O romancista português defendeu a aproximação entre a arte e a sociedade – que estiveram tão distanciadas no século XVIII.

O conceito tal como foi perspectivado, assume duas funcionalidades: por um lado, constitui a base filosófica para a negação da arte pela arte, cujos procedimentos, a experiência e a análise, conduzem à afirmação do “ideal moderno”, ou seja, a Justiça e a Verdade. O modo de fazer arte, neste segmento, deve “tomar a sua matéria na vida contemporânea”, não através de impressões passageiras e fotográficas, promovendo apenas o prazer dos sentidos, mas sim praticando a crítica dos costumes, assumindo-se como poderoso auxiliar da ciência e da consciência: “demonstrando por meios que lhe são próprios, a verdade e a justiça que podem encerrar as acções humanas”. (ROSA, 2010, p. 24)

Na literatura, o realismo aparece sobretudo ligado às formas narrativas, exatamente por isso as teorias sobre o termo tomaram como exemplo literário principalmente o romance, enquanto as teorias sobre esse gênero também foram se ligando cada vez mais às questões dos modos de representação do real. Esse fato nos faz resgatar a tradição<sup>3</sup> realista da narrativa, mas ao mesmo tempo nos faz indagar acerca da tradição – ou da não tradição – realista na lírica.

Nem Cesário Verde, tampouco Alberto Caeiro ou Manoel de Barros foram os fundadores do tom realista em versos, tampouco os únicos que utilizaram o prosaísmo em poesias líricas – ambas as características podem ser observadas nos mais remotos poemas, em se tratando de língua portuguesa. Acrescentamos a isso a suspeita de que as categorias narrativas presentes em poemas líricos podem ser um dos possíveis dispositivos conceituais do realismo, contudo compreendemos que essa relação não se resume somente a isso e tampouco se realiza de maneira tão imediata.

---

<sup>2</sup> Não se conhece o texto da conferência mas ela foi reconstituída por António Salgado Júnior, em História das Conferências do Casino, Lisboa, S.E., 1930, p. 50,55-59. In: REIS, Carlos. As Conferências do Casino. Lisboa: Alfa, 1990, p. 135-142.

<sup>3</sup> Utilizaremos o termo “tradição” em nosso trabalho no sentido empregado por T. S. Eliot (1989) em “Tradição e talento individual”, tal qual também Harold Bloom discorreu. Ambos os autores consideram que o que um autor revela de melhor em seu estilo individual demonstra a imortalidade de seus antecessores: “o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea” (ELIOT, 1989, p. 39).

Então o que faz com que as obras desses autores se apresentem como fundamentais para a elaboração desse estudo? É o fato de os três, em conjunto, apresentarem um panorama da lírica moderna de língua portuguesa, evidenciando a acumulação, a influência e a superação literária. Cesário parece ter respondido a questões que posteriormente não se colocaram para Caetano e Barros, tais como: como escrever poesias sem deuses, sem heróis, sem recursos estilísticos eloquentes, sem sublimes paisagens, tampouco subjetividade extrema? É pela forma lírica associada ao tom da prosa narrativa que ele as escreve. Também assim seguem os seus discípulos.

O modo lírico teve muitas vezes, ao longo de sua trajetória, negado o seu *status* de ficcionalidade. Isso ocorreu pelo fato de o “eu” presente nos poemas ter sido visto, durante muito tempo, como a voz do próprio poeta, do autor empírico, sem passar pelo filtro da ficcionalização. Contudo, a poesia moderna não mais permite que essa seja a única via de interpretação, apesar de ainda haver uma defasagem teórica em relação à produção que seja elaborada pelo viés da despersonalização. Ou seja, enquanto a lírica evoluiu na sua capacidade de representação do real, a teoria permaneceu estagnada, fomentando a antiga dicotomia entre lírica e narrativa, não reconhecendo a capacidade representativa dos versos e afastando os poemas de questões relacionadas ao realismo.

Sabemos que diferentemente do modo narrativo a ação no modo lírico é frequentemente composta por processos mentais ou psicológicos apresentados a partir de ângulos específicos de entidades mediadoras, reconstruídas com a ajuda de um leitor que está programado, ao se deparar com versos, a ser mais vulnerável às contradições subjetivas internas que com as desventuras de uma personagem que traga consigo a máscara de um herói problemático. Apesar de diferente da prosa narrativa, a representação na lírica não é menos efetiva. A evolução do modo lírico demonstra que a poesia deixa aos poucos de significar apenas um meio de projeções de sentimentos para se assumir como forma de reflexão tão funcional quanto a prosa narrativa, embora distinta.

Lukács dizia que toda grande arte é realista, nesse sentido, podemos dizer que tanto em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, quanto nos sonetos de Camões ou nas peças de Shakespeare podemos encontrar um nível superior de criação, independente dos modos aos quais pertencem. Leandro Konder ao refletir sobre o realismo na obra de Fernando Pessoa faz uma afirmação que talvez possa ser repensada também nas poéticas de Cesário e de Barros:

Sua poesia, afinal, talvez tenha um caráter humanista virado pelo avesso, talvez tenha posto o realismo de cabeça para baixo (de algum modo renovando-o) com a intenção de sacudir os leitores, produzindo por meio da beleza surpreendente e da provocação inesperada um enorme impacto sobre a sensibilidade de quem o lê. (KONDER, 2005, p. 101)

É preciso salientar que, na lírica moderna, diferentemente do momento de auge do romance realista, a totalidade está dispersa em meio a um sem número de subjetividades em conflito. Não se trata de uma substância sólida, concreta, exterior ao sujeito, mas a soma de todas elas. Diante disso, será ainda possível captar essa totalidade por meio de poemas? Acreditamos que sim, e tentaremos demonstrar através dos poemas selecionados que a maneira como a narrativa lida com a dialética sujeito e objeto é diferente da maneira como a lírica lida, contudo, não é menos eficaz.

O que talvez possamos perceber nos poemas que são alvo do nosso estudo é que o “eu” ficcionalizado passa a adquirir tanto o aspecto de sujeito como de objeto do conhecimento. Essa linha de pensamento perpassa toda a obra dos poetas em questão, e é a partir dela que cada um construirá o seu modo de representar o real: percebendo-se como sujeito e objeto no mundo moderno.

Tanto na narrativa como na lírica, precisamos considerar as múltiplas modificações e adaptações do realismo que, genericamente, podemos entender como um processo particular de captar as relações entre os indivíduos e a sociedade. Mas esse registro ultrapassa a noção de uma simples cópia, descrição ou fotografia do real. Trata-se de imitação em profundidade intimamente ligada à história e à sociedade.

É impossível não questionar os sentidos possíveis que o termo realismo assumiu e ainda assume na atualidade, visto que continua a ser uma postura e um método que sobrevive/sobreviveu à crise da representação que Cesário Verde anunciou, Caeiro viveu e Manoel de Barros equacionou em seus poemas. Sem embargo, o realismo parece ter suportado essa permanente crise e, embora modificado, adaptado e refratado, continua presente: seja pela aproximação da semelhança representativa, como é o caso de Cesário Verde, pela impotência representacional em Caeiro, ou ainda pelas formas instáveis do real, como ocorre em Manoel de Barros.

Cabe aqui ressaltar que a estética do insólito tão recorrente na obra de Barros não a afasta do realismo tradicionalmente dito. O conceito atualizou-se e mostra-se eficiente na busca por compreender obras que não estavam previstas. O próprio Lukács em *Realistas Alemanes del siglo XIX* (1970) trata do realismo presente na literatura fantástica. Para o

teórico, em alguns casos o mais irreal na ficção pode conduzir a obra a transfigurar o real captando o movimento histórico em sua complexidade, condição primeira do realismo.

Ademais, considerando as obras aqui estudadas como uma linha evolutiva do modo lírico, fica evidente que a estética barriana explicita a crise de representação. Advinda dessa crise, essa estética anuncia uma outra forma para a representação da realidade na qual está implicado um realismo que sinaliza a abertura de um novo tempo na lírica. Mesmo porque o próprio discurso da crise – no que tange ao descompasso da lírica em relação aos grandes temas da humanidade – é uma questão própria da modernidade. Foi desse sentimento que a poesia moderna surgiu; é dessa tensão entre as palavras que compõem os versos e a realidade que compõe o mundo real que ela se firmou. Ao que podemos ver, dentro do mundo literário a própria crise tornou-se tradição, parece que dela depende a sobrevivência da poesia moderna e contemporânea.

Logo, se em seus poemas Cesário Verde e Caeiro dão nome às coisas e aos lugares, e assumem, quase sempre, do que estão falando, a beleza da poética barriana reside no fato de o poeta nos fazer esquecer do seu objeto e admirar seu procedimento, a sua construção na produção do texto. Seja pelo viés tradicional do realismo ou pela reelaboração deste, esses três autores transformam a *poiesis* na forma mais poderosa de *mimesis*. Seus poemas mimetizam o mundo – não porque o repetem – e sim porque o trazem em si, o internalizam, e também o recriam, na ação das personagens, no tempo, no espaço, nas vozes que ecoam do poema. O comportamento do texto poético é, ao mesmo tempo, e de modo indissociável e dialético, ativo e passivo: ele, ao mesmo tempo, recria e representa a realidade.

A obra poética desses três autores estudada em conjunto faz cair por terra as demarcações rígidas entre o modo lírico e o modo narrativo, e demonstra que a teoria precisa se preocupar menos com essa antiga dicotomia, desenvolver instrumentos de interpretação alternativos e se debruçar mais em como as instâncias narrativas são transformadas e adaptadas quando utilizadas em um texto lírico.

Vale lembrar também que o levantamento dos dispositivos da narrativa na poesia dos autores em questão é interessante como linha condutora, como estratégia adotada, método para a realização plena de um poema com caráter realista: ligando a experiência individual ao mundo, trazendo à obra literária a sua dimensão política. Em nossas análises não desprezaremos os caracteres essenciais do modo lírico que garantem à poesia dos referidos autores o estatuto de poema. Contudo, ressaltaremos o estudo dos elementos estranhos a esse lirismo, advindos do território da narrativa que, embora não sendo líricos,



transformam-se, pelo trabalho poético, em elementos centrais dentro da poética desses escritores.

### **Questões centrais da investigação**

Para a realização de tal intento nos debruçamos sobre o pensamento de Antonio Candido no que se refere à postura do crítico. Para ele os estudos de obras que se pretendem de fato crítica literária devem considerar a natureza do texto e, conseqüentemente, adaptar o método a ela; não se baseando na ação inversa – que comumente temos visto no meio acadêmico – em que as teorias hipnotizam antes mesmo de os textos literários nos encantarem.

Nessa perspectiva, uma breve leitura do arcabouço literário proposto por esse estudo pode demonstrar que foi a partir dos elementos interpretativos oferecidos pelas próprias obras que vislumbramos a vinculação dos estudos narrativos a elas. É o que Candido nos ensina também ao afirmar que “o meu ponto de partida é sempre empírico. Em crítica literária é sempre a mesma coisa. Nunca leio uma teoria e digo ‘Vou aplicar’. Leio um autor e digo: ‘como é que eu vou explicar este texto?’” (JACKSON, 2002, p. 56).<sup>4</sup>

Nosso intento se baseia em um método "histórico e estético ao mesmo tempo" (CANDIDO, 2006, p. 18), e isso só é possível porque é recorrente na poesia de Cesário, Caeiro e Barros o anulamento da interioridade imediata, propagada pela lírica clássica, que é substituída por uma subjetividade mais originalmente elaborada. É justamente pela suspensão desse centro referencial particular que a poesia caminha para o universal, dando forma a uma expressão lírica mais adequada à consciência transformada do homem moderno. A subjetividade, elemento fundamental da lírica, se desprende da personalidade individual, o que se torna uma característica muito peculiar do discurso da lírica dos autores em questão:

O teor de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado,

---

<sup>4</sup> Esta obra tem como tema o pensamento social brasileiro. Em suas páginas há entrevistas inéditas que não se encontram em livro, ajudando-nos a compreender melhor o universo intelectual de Antonio Candido.

de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p. 66)

Esse sujeito menos autorreferencial e mais social elaborado pelos poetas em questão possibilita a representação do real de forma mais objetiva e mais ampla. A leitura das poesias propostas demonstra em que medida a obra de Cesário Verde, Caeiro e Manoel de Barros apreende a dinâmica da formação e da dissolução das diversas facetas do realismo, não só como movimento literário, como é o caso de Cesário Verde – que se aproxima temporalmente da escola realista, mas também no modo de representar o mundo.

Sabemos, contudo, que obras poéticas com essa grandiosidade representativa só foram possíveis porque o respectivo momento histórico propiciou, porque as conexões naquele momento puderam ser feitas e o real pôde ser representado, e é, a cada leitura, atualizado. Essa habilidade de captar o movimento histórico em andamento e suas contradições somente é possível se estiver em constante relação com a tradição. Nesse sentido, Caeiro assimila a realidade presente olhando para o passado, para a obra de Cesário; Manoel de Barros consegue recriar o seu contemporâneo, mas em constante diálogo com o mestre dos heterônimos de Fernando Pessoa.

É inevitável recorrer aqui a Agamben (2009) para quem o poeta contemporâneo é aquele que, ao mesmo tempo, mantém o olhar fixo no seu tempo e distancia-se dele. Dessa forma, a visão do passado é necessária ao poeta que se quer contemporâneo. Nesse caso, o anacronismo não conduz o retorno da mesma coisa, mas tende a direcionar a uma interação interpretativa que produz algo que é sempre novo. É nesse processo de recuperação, interação e superação que baseamos nosso estudo, de tal forma que o diálogo entre os três autores se torna possível e a aproximação de suas poéticas, cada vez mais evidente.

Nesse sentido, esse estudo remete a uma problemática central da formação, categorização e evolução do modo lírico, suas possibilidades e entraves, a busca por linhas evolutivas que possam caracterizar um movimento sistêmico e formativo. Isso se tornará viável porque partimos do princípio de que as grandes obras de arte têm o poder de acirrar esteticamente as contradições fecundadas na existência real. Este estudo poderá demonstrar, através dos poemas de Cesário Verde, de Alberto Caeiro e de Manoel de Barros, as transformações sociais ocorridas ao longo dos anos que os separam, e revelar, principalmente, quais respostas estéticas esses poetas formularam nos seus respectivos contextos e o aproveitamento dessas novas ferramentas por seus sucessores.

Assim, o estudo que desenvolveremos tentará descrever como se dá o realismo como projeto estético do século XIX e os seus possíveis desdobramentos, como modo de representação do real, na poesia de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros. Também procuraremos assinalar as particularidades da obra dos referidos autores que, recorrendo às estruturas e instâncias do modo narrativo, são capazes de evidenciar a maneira pela qual as emergências narrativas são internalizadas nas obras desses poetas, manifestando uma dialética entre o modo narrativo e o realismo.

Para cumprir com esses objetivos faremos o levantamento e a leitura da bibliografia fundamental referente ao tema que, embora conte com nomes como Peter Hühn, Jens Kiefer e Müller-Zettelmann, é ainda relativamente recente. Uma reflexão mais elaborada sobre a narratologia transgênerica aplicada ao modo lírico remonta aos anos 1980, advinda do aprofundamento dos estudos sobre a narratologia transmodal que é justamente o “domínio dos *estudos narrativos* que procede à análise de categorias e de propriedades da narrativa, em modos discursivos e em gêneros literários não subordinados, em princípio, à dinâmica e ao reconhecimento da narratividade” (REIS, 2018, p. 360). Tendo em vista a contemporaneidade dessa reflexão, principalmente na poesia de língua portuguesa, bem como os diminutos estudos que relacionam a poesia e o realismo, para a execução desse trabalho será necessário pensar a partir do que existe de teoria da lírica e dos estudos narrativos, separadamente e, posteriormente, fazer a junção, equacionando a teoria de acordo com a necessidade do nosso estudo.

Em relação ao modo lírico, teremos, entre outros nomes, Theodor W. Adorno, Hugo Friedrich, Kate Hamburger e René Wellek; nos estudos narrativos recorreremos ao pensamento de Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Monika Fludernik, Gerard Genette, entre outros. E no que tange ao realismo recuperaremos os estudos de Erich Auerbach, Ian Watt, e Georg Lukács, por eles mesmos e mediados por diversos teóricos. Faremos também o levantamento e a leitura da fortuna crítica dos autores em estudo, principalmente dos textos que corroboram a perspectiva de análise desse trabalho.

No *corpus* de análise teremos, portanto, os seguintes autores: Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros. Trabalharemos com a obra completa desses três poetas, considerando as seguintes edições: *Cânticos do Realismo – O livro de Cesário Verde* (2015), editado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, com edição de Helena Carvalhão Buescu e coordenação de Carlos Reis; a edição crítica de Fernando Pessoa no volume IV – *Poemas de Alberto Caeiro* (2015) também editado pela Imprensa Nacional-Casa da

Moeda sob a responsabilidade de Ivo Castro; e Manoel de Barros – *Poesia completa*, Leya (2010) e a obra não publicada nessa edição “Escrito em verbal de ave” (2011).

Torna-se aqui necessário explicar que Cesário Verde e Alberto Caeiro têm seus poemas publicados em apenas um livro, ou seja, seus escritos não são tão extensos quanto os de Manoel de Barros, o que talvez possa, à primeira vista, causar certo desequilíbrio na ponderação e aproximação dessas obras. Entretanto, a opção de não selecionar apenas alguns títulos da obra completa de Manoel de Barros vem da latente unidade dos livros desse poeta. De acordo com Adalberto Müller Jr.:

Manoel de Barros está escrevendo o mesmo livro, desde meados dos anos 60. Todos os livros de Manoel são amostras de um só livro. Observe-se que os títulos todos apontam para a natureza linguística e retórica da experiência barriana: Compêndio, Gramática, Ensaios, Livro, Tratado. Para cada um dos livros, Manoel de Barros fabrica uma série de cadernos, que ele encapa com ilustrações e preenche a lápis. São milhares e milhares de versos e frases ao longo desses anos. (MÜLLER, 2003, p. 276)

Vale ressaltar que, devido a essa explícita unidade e à insistência na centralidade da linguagem – tema este tão caro à lírica moderna – muitos leitores especializados têm desferido críticas à obra barriana no sentido de falta de originalidade e repetição não somente no que diz respeito aos temas, mas também à estrutura sintática e à limitação vocabular, ou seja, nos níveis fonológicos, morfossintático e semântico-discursivo. Crítica esta com a qual não compactuamos, pois entendemos essa reiteração dentro da mesma perspectiva apresentada por Müller: a escrita poética como um projeto de uma macronarrativa.

Ou seja, podemos apreender a narratividade no todo da obra barriana justamente pelo jogo de recorrências que introduz certa coloquialidade ao seu discurso, aproximando-o da conversação cotidiana. Essas reiterações vão criando, de certa forma, uma familiaridade entre o leitor e o enunciado, ampliando a emoção e internalizando a coerência dentro do poema, do livro, e de toda a obra de Manoel de Barros. O poeta está claramente consciente desse recurso, o que é confirmado pelo narrador do poema “Autoretrato”:

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que  
Não vi a hora.  
Isso faz tempo.  
Foi na beira de um rio.  
Depois disso eu já morri 14 vezes.  
Só falta a última.  
Escrevi 14 livros

E deles estrou livrado.  
São todos repetições do primeiro.  
(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim).  
(BARROS, 2010, p. 389)

O verso “São todos repetições do primeiro” explicita a estratégia do autor em seu trabalho poético no uso das reiterações que cumprem um papel estético, mas também argumentativo, uma vez que a informação nova é assentada a partir da já conhecida. Esse processo coloca em evidência o que o autor deseja destacar, como podemos ver na recolha de alguns exemplos transcritos na tabela abaixo:

“ <b>casaco de iodo</b> às costas” p. 73 – <i>Poesias</i> (1947)	“E suja-me de <b>iodo a roupa...</b> ” p. 76 – <i>Poesias</i> (1947)
“E um desejo obscuro nas mãos de <b>apanhar objetos largados</b> na tarde...” p. 50 – <i>Poesias</i> (1947)	“E fui <b>apanhando objetos largados</b> na tarde Com as ruínas do outono que vicejo” p. 50 – <i>Poesias</i> (1947)
	“Vejo-o tocando com os seus dedos uns <b>objetos esquecidos na tarde...</b> ” p. 73 – <i>Poesias</i> (1947)
“Paredes e caramujos se entendem por devaneios/ Difícil imaginar uma devoração mútua/ Antes diria que usam de uma transubstanciação:/ <b>paredes emprestam seu musgo aos caramujos-flores/ e os caramujos-flores às paredes sua gosma/</b> Assim desabrocham como os bestegos” p. 191 – <i>Arranjos para assobio</i> (1980)	“ <b>Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão.</b> ” p. 203 – <i>Livro de pré-coisas</i> (1985)
O <b>Beija flor de rodas vermelhas</b> retoma um dos inutensílios fabricados por Bernardo na “Oficina de transfazer natureza” Poema IX p. 245 – <i>O Guardador de águas</i> (1989)	Título do último poema do livro “O guardador de águas”: <b>Beija flor de rodas vermelhas</b> p. 267 – <i>O Guardador de águas</i> (1989)
“ <b>No meu morrer tem uma dor de árvore</b> ” Poema XIII p. 323– <i>O livro das ignoranças</i> (1993)	“ <b>No meu morrer tem uma dor de árvore</b> ” Poema Autorretrato falado p. 324 – <i>O livro das ignoranças</i> (1993)
“Pote cru é meu <b>Pastor. Ele me guiará</b> ” p. 360 – <i>Retrato do artista quando coisa</i> (1998)	“Passo-Triste é meu <b>Pastor Ele me guiará</b> ” p. 366 – <i>Retrato do artista quando coisa</i> (1998)
“ <b>E por não ser contaminada de contradições/ a linguagem dos pássaros Só produz gorjeios.</b> ” p. 371 – <i>Retrato do artista quando coisa</i> (1998)	Repetição exata do mesmo verso: “ <b>E por não ser contaminada de contradições a linguagem dos pássaros só produz gorjeios.</b> ” p. 374 – <i>Retrato do artista quando coisa</i> (1998)

O exercício metapoético de Barros consiste em “Repetir repetir – até ficar diferente/ Repetir é um Dom do estilo” (BARROS, 2010, p. 300). A repetição recria, renova, contesta o “igual”. Entendemos que essas reiterações, para além de uma questão de estética, como dissemos anteriormente, são recursos de fundamental importância para o estudo dos

elementos narrativos nos poemas de Manoel Barros. Trata-se de uma estratégia que ajuda a promover a progressão textual dentro de uma obra tão extensa quanto a dele, além de permitir que a narratividade emergja através da unidade temática. Reconhecendo, portanto, a unidade de sua obra, não convém fragmentá-la para o nosso estudo, e isso explica, por fim, a disparidade em relação à extensão dos estudos das obras dos três autores que são objeto dessa pesquisa.

A abrangência temporal também é justificada, uma vez que pretendemos, além de outras questões, responder se os poemas de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros, podem ser consideradas poesias de cunho realista, e se esse realismo foi se alterando esteticamente nessas obras, de acordo com o momento histórico que elas captam. Ou seja, verificaremos se é possível, pela apresentação de novos formatos e pela estruturação dos poemas, ampliarmos a nossa compreensão do movimento histórico.

A base necessária para se construir a hipótese de que essas obras podem ser representantes de uma poesia realista centra-se no alcance e na influência que tais poéticas obtiveram desde a publicação. Seus autores têm seus nomes e títulos em antologias e são respeitados como integrantes do cânone de suas respectivas literaturas. Além de serem representativas dos períodos em que foram escritas, essas obras ainda hoje são de fundamental importância para a compreensão da contemporaneidade, como é comum a toda grande obra de arte. Além disso, nos três poetas podemos encontrar elementos estruturais em comum, ou melhor, uma tessitura básica surpreendentemente constante nas mais variadas vertentes da lírica moderna.

A escolha dos autores baseou-se na necessidade de estudos das poéticas em questão, a de Manoel de Barros por ser contemporânea e inovadora; a de Cesário, porque, apesar de fundamental para a poesia moderna, para Roberto Daud (2008), na história da poesia de língua portuguesa ainda está para ser avaliada a decisiva aparição da brevíssima obra de Cesário Verde, tão cantada por Fernando Pessoa, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Rafael Santana (2015) acrescenta: “Ciente do aparente descompasso ou, para dizer com Camões, do desconcerto entre burguesia e poesia, Cesário buscou revitalizar o verso lírico, conferindo-lhe forma e conteúdos até então inusitados na tradição poética portuguesa” (SANTANA, 2015, p. 25).

Considerando essas inovações líricas presentes na obra do poeta português tentaremos no percurso crítico desse trabalho dar novo fôlego à interpretação da obra poética cesária lendo-a na perspectiva da prosa narrativa, uma vez que “A sua catalogação como realista, bucólica, surrealista, moderna ou romântica tornou clara, ao longo de mais

de 155 anos de crítica literária, a possibilidade de todas as rotulações serem mais ou menos plausíveis, e nenhuma em particular ser adequadamente funcional” (ROSA, 2013, p. 73). E por fim, a obra de Alberto Caeiro também é convocada nesse estudo, não somente por ter sido formulada a partir da genialidade incomparável de Fernando Pessoa, mas também por ser a ponte temporal e estética entre Cesário Verde e Manoel de Barros.

Esses três autores fazem parte do que chamamos aqui de cenário da moderna poesia de língua portuguesa. Todos eles foram vanguardistas ao seu tempo: renovaram o uso da linguagem poética, cada um à sua maneira, e isso só foi possível porque estes autores tiveram a capacidade de, mesmo inseridos no cenário da modernidade<sup>5</sup>, reconhecer e elucidar as contradições nele presentes. A definição de modernidade aqui nos equivale a um “conceito razoavelmente consensual de crise, de uma imagem congruente do homem e do mundo, o que irá levar a uma literatura des-subjetivizada em que o criador se transforma num não-eu” (AMARAL, 1991, p. 39).

Nos vários capítulos que irão constituir a tese aqui proposta tentaremos avançar na difícil compreensão da relação entre forma literária e processo social. Inicialmente faremos um levantamento acerca da teoria do modo lírico e do modo narrativo e apresentaremos a aproximação e contaminação entre esses dois modos. Refletiremos também sobre o posicionamento e, por vezes, até mesmo a não adaptação da obra de Cesário, Caeiro e Barros dentro do arcabouço teórico apresentado, uma vez que nem sempre a crítica literária do tempo desses autores esteve preparada para a grande inovação destas poéticas.

Depois de elaborado o necessário percurso histórico faremos uma abordagem metodológica mais próxima do problema colocado pela tese, de modo a já criar condições para responder algumas das perguntas centrais da investigação. Verificaremos principalmente as possibilidades de aproximação poética dos autores em questão, inicialmente entre si, seus temas e suas estruturas, e posteriormente, à própria teoria.

Em seguida recorreremos às poesias selecionadas nas obras dos escritores em questão para fazermos os levantamentos e análises dos dispositivos do modo narrativo presentes na obra de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros, respectivamente. Essas análises culminarão na discussão dos problemas nucleares deste trabalho que envolvem o complexo problema da representação do mundo na obra literária assumidamente ficcional.

---

<sup>5</sup> O termo “Modernidade” será empregado nesse estudo de acordo com os pressupostos de Marshall Berman, presentes em “Tudo que é sólido desmancha no ar”. Para o referido autor, a modernidade se divide em três fases, sendo a primeira entre os séculos XVI-XVIII; a segunda XVIII-XIX e a terceira XX.

Finalmente apuraremos de que forma as características narrativas que emergem da poesia de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros contribuem ou não para a elaboração de poemas de cunho realista. Entendemos que estabelecer objetivamente a relação entre a lírica e o realismo não será fácil; diante disso, o trajeto aqui proposto perpassará dois caminhos paralelos: um deles dispõe do aparato narrativo enquanto o outro passa pelo viés da subjetividade, da metáfora e da descrição. Contudo, ambos nos conduzem para o mesmo sentido: para além do mundo verbal, para o cerne social.

Esse percurso poderá reafirmar nossa intuição de que tanto os poemas de Cesário, quanto de Caeiro e de Barros trazem angústias que ainda são nossas. Os poemas podem nos ajudar a enxergá-las melhor por meio das ações das figuras de papel: as personagens; contudo, a reação é sempre humana e transformadora para nós, os leitores.



# 1 ENTRE VERSOS E PROSA

---

## 1.1 Os gêneros literários e o discurso humano

Diante da problemática central deste trabalho, faz-se necessário resgatar a trajetória conceitual dos modos e gêneros literários, sendo os primeiros, basicamente, os chamados modos fundacionais da literatura: o modo narrativo, o modo lírico e o modo dramático, que são categorias trans-históricas e abstratas e diferem dos gêneros literários que são a concretização dos modos, com suas constantes historicamente atualizáveis.

Esse levantamento ocorrerá de forma sintética, uma vez que sobre este assunto dispomos de um capital de reflexão em obras e autores de épocas e conformações metodológicas diferentes que vai da antiguidade greco-clássica à pós-modernidade. Dentro deste amplo quadro de reflexões, a teoria dos modos foi se alternando entre entendê-los como modelo de criação literária, portanto, normativo; e enquanto caracterização heurística do discurso, em que se relacionam com o seu tempo e estão sujeitos a mudanças. Pensar sobre os modos e gêneros literários se torna aqui relevante para entendermos de que maneira dispositivos há muito observados e analisados vieram a existir e adquirir importância suficiente para se manterem ativos, desde que flexíveis e suscetíveis às mudanças históricas.

Portanto, para ampliar o entendimento dessa questão, faremos uma confrontação de doutrinas e teses com argumentos de estudiosos que se ocuparam do tema para perceber as diferenças e semelhanças que apresentam em seus argumentos. E a partir da junção das propostas elaboradas de um e outro crítico, além das ressalvas mútuas, almejamos obter um conjunto de características que ajudarão a compreender a dinâmica interna e histórica do surgimento da teoria dos modos e da construção textual dos gêneros que culminaram na possibilidade da elaboração de poemas como os de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros, em termos de complexidade e classificação textual.

Nesse sentido, pensar as formas que os textos tomaram com o passar dos séculos, para melhor representarem o seu contexto histórico específico, é essencial para o entendimento das novas formas que foram germinando ao longo do tempo. Logo, o aspecto ou, ainda, a aparência dos textos está intimamente ligada ao seu conteúdo, e ambos ao

contexto histórico da sua produção. A forma é a maneira pela qual a literatura faz a mediação entre o seu mundo interno e o chão social. Sem ela não há literatura.

Os textos com determinada forma predominante são frequentemente caracterizados pela crítica – quando possível e quando historicamente necessário – dentro de um gênero (no latim – *gènus*) palavra esta que tem o significado de descendência, origem. Portanto, este conceito está baseado, no caso deste estudo, no agrupamento de textos que possuem características em comum.

Pensar em “enformar”, ou seja, normatizar as artes, em geral, foi primordial para que ela fosse colocada a serviço da coesão social. No caso da literatura, especificamente, podemos entender que essa transposição possibilitou a produção de textos esteticamente organizados, revelando o nosso interesse natural por padrões formais. Nesse sentido, investigar a suposta origem, evolução e hibridização dos modos, principalmente do lírico e do narrativo, é o objetivo principal deste primeiro capítulo, para que ele sirva de base para as questões que serão abordadas nos capítulos posteriores.

Reiterando o que foi dito, não se tentará analisar profundamente os textos literários, doutrinas e teorias que abordam este tema, e sim, entender como posicionamentos e teses observados em um passado remoto podem, na modernidade, afetar a visão artística e teórica sobre o assunto. Dessa forma, objetivamos entender como e por que a lírica sofreu um certo abandono da teoria em relação à demanda narrativa, fato este que justifica a proposta central desta tese que é a de analisar os poemas de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros à luz dos estudos narrativos. Peter Hühn, em *Plotting the lyric: forms of narration in poetry* (2010), questiona justamente a falta de sistematização das análises voltadas para a poesia e fala sobre a necessidade de revitalizar os estudos sobre a lírica moderna e como os estudos narrativos podem contribuir para isso:

The theoretical foundations of poetry criticism are increasingly being deplored as deficient. On the one hand, attempts at a conclusive definition of poetry as a genre after the model of narrative fiction or drama have failed. On the other hand, the analytical categories and procedures of poetry interpretation have been criticised as largely intuitive, eclectic and lacking systematic organisation. (HÜHN, P., 2010, p. 18)

Também Eva Müller-Zettelmann e Margarete Rubik (2005) compartilham a ideia de que “It is, therefore, high time to lift the theory of poetry to a level that corresponds to the level of reflection in modern literary studies by means of a transfer of theories from related fields” (MÜLLER-ZETTELMMANN, Eva; RUBIK, Margarete, 2005, p. 8). Para

além de almejarmos essa atualização proposta por diversos críticos da atualidade, entendemos que os poemas que serão objeto desse estudo foram elaborados dentro de um sistema de tradição que envolve os gêneros. Deste modo, ao criá-los, os escritores que “transformam ou rejeitam os gêneros literários mais não fazem do que dialogar com a tradição em que se acham imersos, aceitando, prolongando ou refutando certas normas por ela instituídas” (REIS, 2001a, p. 181). Ou seja, apesar de a abordagem ser inovadora, ela se baseia sempre em um diálogo com a tradição.

Dando início, portanto, ao resgate da relação entre as características líricas e o ato de narrar, o que podemos dizer é que elas são tão antigas que torna praticamente impossível a missão de recuperar uma origem, já que elas são possivelmente contemporâneas no seu surgimento e possuem uma extensa trajetória compartilhada, por vezes a se unirem e, por vezes, a se afastarem. Para Tzvetan Todorov “os gêneros (literários) têm origem pura e simplesmente no discurso humano” (TODOROV, 1978, p. 62). Eles “vêm simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação” (TODOROV, 1978, p. 48).

No caso específico da narrativa, Roland Barthes em *L'analyse structurale du récit* (1966) assinala que, em suas diversas formas, elas são inumeráveis no mundo:

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits: le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (quel'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité; (...) le récit est là, comme la vie. (BARTHES, 1966, p. 1)

Seguindo a mesma linha de pensamento, o conhecido estudo de Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology* (1996) elucida também o fato de que a narrativa é um conceito que não está restrito à prosa ou ao verso épico, ele escapa à modernidade e a acompanha em suas diversas formas de expressão como a pintura, a fotografia ou o cinema. Portanto, os estudos narrativos também acompanham essa trajetória que escapa do âmbito da narrativa ficcional, nomeadamente do romance, podendo alcançar, dessa forma, os poemas que internalizam a prosa narrativa: [...] narrativity is a function of narrative texts

and centres on experientiality of an anthropomorphic nature (FLUDERNIK, 1996, p. 19). A reflexão proposta por Fludernik possibilitou que os Estudos Narrativos fossem libertados das amarras estruturalistas e assim se pudesse ampliar o conceito de narratividade para uma dimensão experiencial e cognitiva, independentemente da forma em que se expressa. Nessa perspectiva, e considerando este trabalho sobre a possibilidade da análise lírica pelo viés dos estudos narrativos realizado por Peter Hühn e Jens Kiefer, verificamos que:

The legitimacy of this approach depends on the premise that narration is an anthropologically universal semiotic practice, independent of culture and period, used to structure experience and produce and communicate meaning, and is as such one of the basic operations at work even in lyric poetry. If this is so, it is reasonable to assume that the well-developed precision and explanatory potential of modern narrative analysis — narratology — can help us conceptually refine and enhance the study of lyric poetry. (HÜHN, P.; J. KIEFER, 2005, p. 5)

De acordo com essa reflexão, podemos afirmar que os discursos que dão origem aos gêneros podem ter suas raízes nas tradições populares orais: seja nas histórias para entreter, seja em hinos religiosos, cantigas de ninar, de morte, de adoração, que estariam representando, em geral, as marcas da vida, conforme demonstra Andre Jolles em sua obra intitulada *Formas Simples* (1930). Nela, o autor demonstra o trajeto da linguagem à literatura partindo do que ele chama de formas simples, que têm origem indefinida no tempo, autoria incerta, mas está presente no inconsciente coletivo e delineiam arquétipos sociais. Jolles diferencia, posteriormente, as “formas simples”, das “formas artísticas”. Para o referido autor:

São as formas literárias que sejam precisamente condicionadas pelas opções e intervenções de um indivíduo, formas que pressupõem uma fixação definitiva na linguagem, que já não são o lugar onde algo se cristaliza e se cria na linguagem mas o lugar onde a coesão interna se realiza ao máximo numa atividade artística não repetível. (JOLLES, 1976, p. 153)

Cabe aqui ressaltar que a literatura como trabalho estético nem sempre existiu. Ela não nasceu com o homem e é resultado de uma longa evolução histórica. A literatura, como os outros tipos de arte, surge e se consolida enquanto tal no movimento que separa a religião e a magia da arte propriamente dita, com expressão autônoma. Dessa forma, os seres, que para as religiões existiam de fato, na arte passam a ser personagens fictícios. Contar com a genialidade dos primeiros artistas que formataram um texto e possibilitaram a sistematização dos modos literários e a institucionalização dos gêneros e subgêneros, foi

fundamental para que filósofos como Platão, Aristóteles e Horácio, entre outros, criassem doutrinas que nos servem de referência ainda na atualidade.

## 1.2 A categorização teórica e a comunhão literária

Para tornar um pouco mais clara a ideia da origem da doutrina dos modos, vamos retomar a teoria tripartida de Platão, embora a lírica ainda não apareça configurada como modo. Genette (1986) alega que o autor d' *A República* (séculos V-IV a.C.) excluiu deliberadamente a lírica do seu sistema de modos literários; para o autor o filósofo grego não considerou textos como os de Arquíloco, Safo e Píndaro que não consistem na imitação de uma ação real ou fingida, seja pela voz narrativa ou pelos personagens do drama. Os cantos de Píndaro que eram entoados ao vencedor olímpico ou os de Arquíloco dirigido aos seus inimigos políticos eram feitos em discurso direto mantido em seu próprio nome.

Para Genette, o elemento comum entre eles é que não há representação, nem ficção, há simplesmente uma fala que se acomete diretamente no discurso da obra. Embora essa expressão direta tenha escapado à reflexão da filosofia grega, Aguiar e Silva (1998) assinala o fato de que a simples narrativa (diegese pura) engloba, na teoria platônica, a poesia lírica, uma vez que os ditirambos constituem uma das variedades da lírica grega. De toda forma, já se delineia, desde os primórdios da construção dos modos, a divisão entre o lírico e o narrativo como dimensões opostas que vão permitir, na modernidade, uma abordagem das possíveis diferenças entre textos literários, “podendo então dizer-se de um texto que ele é (predominantemente) lírico ou narrativo, sem que tal implique a ausência nele da outra dimensão (NAVA, 1982, p. 17).

Tanto naquele momento mais remoto, como na contemporaneidade, podemos perceber elementos que “contaminam” os textos, deixando pouco demarcada a linha tênue que por vezes os separa. Lembremo-nos que, apesar de aparecer comumente em prosa, a narração pode existir em versos. Os exemplos mais clássicos disso são as epopeias. Além do mais, o próprio sentimento de interiorização individualista, tão presente no romance moderno, era característica marcante da lírica, ao contrário da épica, explicitamente coletiva, que, entretanto, legou ao romance a sua característica fundamental: a narratividade.

Por outro lado, é interessante também citar alguns exemplos de poemas, entre muitos, como “O Caso do Vestido”, “Quadrilha” e “A morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, que são verdadeiras narrativas em versos, com enredo, ação, personagens, sucessão e intriga. Lembremo-nos também de que a epopeia e o drama, que constituíam os dois grandes modos da idade clássica, eram escritos em verso, mas acabaram por, na modernidade, abandonar o verso e adotar a prosa, por esta, nesse momento histórico, melhor corresponder aos anseios artísticos, sociais e culturais das comunidades. Dessa forma, entendemos que as fronteiras entre os gêneros não são rígidas e na medida em que eles vão se tornando obsoletos, os artistas buscam novas formas de expressão.

Dando sequência ao percurso histórico dos modos, foi então, Platão, quem no Ocidente nos legou os primeiros fundamentos acerca da questão dos gêneros literários. Como observam vários estudiosos – apesar de não se poder confundir a tripartição de Platão com a defendida atualmente – foi ele quem inaugurou a divisão dos modos que vai vigorar na maioria dos sistemas posteriormente criados:

Convém desde já observar que o sistema triádico conta com divulgação e prestígio consideráveis, nos estudos literários de muitas épocas; além disso, mesmo quando a análise dessa questão se alarga a outras culturas que não a ocidental (tendência só recentemente acolhida pelos estudos de literatura comparada), a tripartição parece continuar a ser um modelo de referência operativo. (REIS, 2001a, p. 173)

Em sua obra Platão afirma que existem três maneiras de narrar: em terceira pessoa (típica do ditirambo narrativo, canto de um coro que conta eventos míticos), a mimético-dialógica (típica do drama) e a mista (típica da poesia épica e de outros gêneros que associam narração e representação dos personagens). Apesar de Platão não incluir o estatuto da poesia lírica, a nível conceptual ou terminológico, ele cria as bases que, cerca de meio século depois, seu discípulo Aristóteles (384 aC a 322 aC) precisava para contornar esse fato e dar nova luz ao conceito de *mimesis*, fundamental para a compreensão do realismo.

Lembremo-nos de que o princípio da imitação aparece em Platão como condenável. Segundo Luís Costa Lima, em *A Questão dos Gêneros* (1983), o filósofo nada tem contra a “narração simples”, aquela em que o autor finge que empresta suas palavras a outrem: “Sem nenhuma imitação, é que se faz uma narração simples” (LIMA, 1983, p. 237). O

autor só se torna condenável pela autonomia que concederá à voz dos “fantasmas”, suas personagens.

Essas e outras considerações platônicas foram drasticamente modificadas na *Poética* de Aristóteles, que, infelizmente, não nos chegou completa. Aristóteles dignifica o fazer poético e altera a classificação platônica dos gêneros. De qualquer forma, no que temos dessa obra não verificamos informações importantes sobre a lírica, tratada enquanto modo; há apenas alguns comentários sobre os ditirambos, os hinos e os encômios, porém, esses gêneros são referidos apenas como pontos de partida para a explicação da origem da tragédia, modo sobre o qual o filósofo grego se debruçou. Também a épica não recebeu a devida atenção de Aristóteles que, quando parece se dedicar às questões do gênero literário narrativo, nos termos de Monika Fludernik (1996), é para confrontar com a narratividade própria à encenação trágica. Dessa forma, não é ainda com Aristóteles que se dá o reconhecimento da lírica. Para José Guilherme Merquior, a *Poética* de Aristóteles não a aborda porque:

Aristóteles pagaba tributo com ella a las concepciones literárias de su época, que explican bien la exclusión de la lírica em los análisis de la *Poética*. Los griegos del siglo IV, para quienes el poema era indisoluble de la declamación – por tanto, de um elemento ya escénico - veían en la lírica apenas una tentativa previa a la evolución de la tragedia, de la que posteriormente se tornaría simple forma ancilar (Atkins): La lírica habría pasado así a ornamento de lo dramático. Al margen de ello, era clasificada con naturalidad como música y no como literatura. (MERQUIOR, 1999, p. 86)

A hierarquização dos gêneros, pensada por Aristóteles, vigorou durante muito tempo nos estudos da literatura, passando por Horácio (65 aC a 8 aC), que, em sua *Carta aos Pisões*, fixa que o poeta de excelência não deve mesclar os gêneros, pois a obra literária de grande relevância e valor se restringe ao gênero puro. Tal como Aristóteles, Horácio considera em primeiro lugar o drama e, em segundo, a epopeia – relegando a lírica para o lugar do esquecimento.

Desdobraremos mais à frente essas questões. Por ora, destacamos que sobre a poesia lírica grega as informações que sobreviveram ao tempo são precárias. Com exceção da obra de Píndaro, possuímos apenas fragmentos que não permitem reconhecer a personalidade dos poetas, nem sequer nos possibilitam formar uma ideia aproximada do que foi aquela poesia. O que sabemos é que a poesia grega antiga estava intimamente ligada à música, acerca da qual também obtemos poucas informações.

As composições dos nove autores do chamado cânone da poesia lírica grega arcaica: Alcman, Safo, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquilides podem ser distinguidas, segundo alguns teóricos, em três espécies de poesia lírica. São elas a poesia de coro; a elegia e a poesia lírica propriamente dita. A classificação baseia-se nas diferenças do acompanhamento musical; entretanto, e para o que aqui nos interessa, a expressão de paixões violentas parecia, aos antigos, a verdadeira tarefa da poesia lírica. Como grandes representantes dessa modalidade, sobressaem Alceu e Safo. A lírica de língua latina seguiu, de uma forma geral, os modelos criados pelos gregos, embora o conteúdo seja diferente, justamente por refletir uma outra realidade cultural. Segundo alguns teóricos, a literatura latina apresenta quatro poetas líricos de primeira grandeza: Catulo, Horácio, Virgílio e Ovídio.

É importante ressaltar que tanto a omissão teórica quanto o desaparecimento da poesia lírica antiga, especialmente a grega, são fatos históricos de importância capital que contribuíram para criar, no futuro que haveria de vir, a imagem convencional da Antiguidade, do pretense equilíbrio "olímpico". Lembremo-nos de que a poesia lírica era, ao que parece, uma explosão violenta, "dionisíaca", fatos estes que levaram os filósofos e políticos da Antiguidade a preocuparem-se com os efeitos perigosos do individualismo literário. Foi justamente essa ideia da poesia como mera expressão dos sentimentos individuais e passionais que, posteriormente, rendeu-lhe uma relativa subalternidade em relação aos outros modos literários.

A impressão que se tem é que, por exclusão, foi-se criando uma teoria da lírica. Dessa forma, o que não é poesia que narra os feitos de deuses ou grandes heróis, mesclando a terceira pessoa e a representação de personagens em primeira pessoa, e o que não é poesia composta para ser representada no teatro através de personagens que falam na primeira pessoa, seria poesia lírica. Todas as doutrinas e teorias que se referiam ao modo lírico eram elaboradas como se o lirismo ainda não tivesse uma forma atingida. Talvez a sua maior característica seja essa indefinição, contudo, é possível e necessário, pelo menos, caracterizar o modo lírico pelos seus sincronismos históricos.

Fernando Cabo Aseguinolaza lembra-nos que tanto Pozuelo Yvancos como Karlheinz Stierle assinalam que mesmo na modernidade “encontramos una valoración general que destaca el menor desenvolvimiento relativo de la teoría sobre la lírica en relación con otros aspectos de la teoría literaria” (CABO, 1999, p. 21). É isso que: “Es preciso preguntar a Machado, a Ortega, a Hegel, en la misma medida en que el tratamiento que la tradicional y moderna teoría de los géneros literarios ha dado a la cuestión de la



enunciación lírica es altamente insatisfactorio y está lleno de problemas” (POZUELO, 1998, p. 46).

Contudo, independentemente da frágil abordagem teórica e da grande resistência por parte de alguns críticos no que tange à aceitação da lírica como um modo tão representativo quanto os demais, a poesia se emancipou. O poema desvinculou-se do canto e passou a ser escrito e declamado, mas ainda conservando traços fundamentais do ritmo musical por meio de elementos fônicos como o metro, os acentos, as rimas ou as aliterações, entre outros. Ademais, é preciso acentuar a influência de fatores externos nesse processo: a nova ordem social que surgia, a expressividade dos novos artistas e o surgimento da imprensa. Estes, entre outros fatores, forçaram o enquadramento da lírica, de maneira mais sistemática, entre os modos literários.

### 1.3 Prosificação da cultura

Dando um salto teórico do Classicismo, em que as poéticas anteriores foram frequentemente retomadas e renovadas, partimos para o fim do século XVIII com o advento do Romantismo. Foi a partir desse momento que se pôs em causa, com mais veemência, a rigidez dos gêneros a favor da autonomia literária. Imbuídos de um sentimento reformador, os românticos libertaram o que na literatura parecia ser, até então, o que havia de mais aprisionado: o verso. Tal fato é de fundamental importância para a compreensão deste trabalho e para as análises das poesias de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros, pois é no Romantismo que ocorre a revolução cultural que vai atingir também o modo lírico.

É nesse contexto histórico que o caráter imutável dos gêneros foi mais questionado, possibilitando que novas formas literárias ganhassem reconhecimento. A antiga tríade pós-aristotélica em que figurava a epopeia foi dando lugar a uma nova tríade que melhor representava aquela contemporaneidade: o modo narrativo, o drama e a poesia lírica, sendo os dois primeiros, já naquele momento, predominantemente escritos em prosa, e o último predominantemente em versos.

Nessa altura do trabalho é importante invocar o pensamento de Mikhail Bakhtin que possibilitou, através de suas reflexões, uma mudança na rota dos estudos sobre os

gêneros. Não caberá aqui fazer um resgate da complexa teoria desse autor, mas evidenciar fundamentos da sua obra que são de inegável importância para este trabalho. Bakhtin (1988) divide os gêneros discursivos em dois segmentos: os gêneros primários, provenientes da comunicação cotidiana e os gêneros secundários, que se caracterizam como formações complexas, produzidas a partir de códigos culturais elaborados, como a arte e a ciência. No entanto, os gêneros primários e secundários se atravessam, se assimilam, e podem modificar as formas discursivas e criar manifestações híbridas de linguagem.

Bakhtin considera a poesia como monológica (ou monofônica) e a prosa, dialógica ou polifônica, ou seja, para o teórico russo a poesia se situa em uma posição oposta ao dialogismo da prosa narrativa. Entretanto, no nosso trabalho seguiremos a corrente de pensamento desenvolvida por Cristóvão Tezza (2006) que esclarece, a partir dos princípios bakhtinianos, que a condição monológica do discurso lírico não depende somente da escolha pessoal do poeta, ela é também uma condição histórica:

Há tempos linguisticamente centralizadores (que poderíamos chamar tempos estilisticamente poéticos) e tempos linguisticamente descentralizadores (que seriam tempos prosaicos, em que o forte contato entre línguas e a intensa estratificação linguística trabalha para solapar a autoridade da voz única e centralizadora). (TEZZA, 2006, p. 205)

O que gostaríamos de aproveitar sobre o conceito de dialogismo é o fato de que o discurso não se constrói sobre ele mesmo, mas se elabora em vista de outro. Ora, mesmo sendo a lírica um discurso do “eu”, o “outro” também perpassa e condiciona tal discurso. Entendemos que na obra do pensador russo essa relação não se dá de maneira tão imediata e elucidamos que, em relação ao imenso e complexo pensamento bakhtiniano, iremos nos ater àquilo que de sua teoria se volta para o romance, gênero ao qual Bakhtin dispensou a sua atenção. Para o teórico todo gênero textual surge de uma cultura para ela mesma, ou seja, precisa de um contexto histórico específico que crie condições para o seu surgimento.

Dessa forma, os novos gêneros vivem no presente, mas recordam o seu passado. Não são inovações absolutas: partem de outros gêneros já existentes moldando-os à nova realidade sociocultural. O momento decisivo para a emancipação de um novo gênero requer, portanto, forças sociais, linguísticas, culturais e políticas. Esse momento decisivo, chamado por Bakhtin de “prosificação da cultura”, foi essencial para a consolidação do romance como gênero literário. Para ele, esse processo foi altamente transgressor porque desestabilizou, com sua interatividade discursiva, a antiga visão poética de mundo que

parecia inabalável. E se esse novo gênero surge inicialmente como privilégio de nobres e burgueses, acaba por posteriormente abranger outros níveis de classes sociais graças ao desenvolvimento da imprensa escrita, conquistando um grande público por intermédio do romance-folhetim.

Por seu alcance, a narrativa romanesca começa a ter o empenho de refletir e interpretar a realidade. Interessante lembrar a oposição que Bakhtin faz entre o romance e os outros gêneros advindos dos modos da tradição clássica: “(...) enquanto todos os outros gêneros literários têm origem em idades remotas não historicamente documentáveis, o romance é o único gênero que aparece depois da escrita” (BAKHTIN, 1988, p. 9). E ainda: “O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos” (BAKHTIN, 1988, p. 398).

Não obstante, é importante mencionar que esse novo gênero fez com que os outros também se movimentassem em suas estruturas secularmente estáticas, como é o caso da poesia que dialeticamente absorve algumas características do romance enquanto serve a ele algumas de suas singularidades. Portanto, podemos afirmar que esse momento possibilitou um grande ecletismo dos textos, gerando, dentro das estruturas modais, a hibridização dos gêneros. O advento do romance teve um papel fulcral nesse processo porque diferentemente dos gêneros poéticos – que arrastaram consigo, durante muito tempo, certa noção de purismo – os gêneros da prosa são, conforme Bakhtin, contaminações de formas pluriestilísticas. Foi justamente essa mobilidade discursiva que promoveu a emergência da prosa narrativa e o conseqüente processo de prosificação da cultura letrada.

Sobre a origem do gênero romanesco há um forte debate entre grandes teóricos, como por exemplo Lukács e Bakhtin. Para o primeiro a degradação da epopeia teria dado origem ao romance: “o romance é a epopeia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 1984, p. 89). Já para o segundo o romance surgiu a partir de textos narrativos populares, como também afirma, alguns de seus sucessores:

La novela parece surgir de una hábil mixtura entre gran número de características del relato histórico-narración en prosa de sucesos desarrollados por sus protagonistas a través del tiempo y del espacio – y una sustancia argumental, la afección y los enredos amorosos, casi en exclusiva confiadas al género dramático inferior, la comedia. (VILLANUEVA, 1991, p. 116)

Seja pelos versos da épica ou pela evolução dos textos antigos o modo narrativo se aproxima do modo lírico na modernidade muito pelo fato de o gênero romanesco recorrer ao que é mais peculiar à poesia para representar o desabrigo transcendental do homem moderno: a subjetividade.

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (BENJAMIN, 1985, p. 201)

Nessa mesma linha de pensamento temos Ian Watt que, na obra *A ascensão do romance* (1990), relata que já se verificava desde o Renascimento a tendência cada vez mais evidente da sobreposição da experiência individual às tradições coletivas. O momento histórico que estava por vir acabou por consolidar o romance, na forma literária que, segundo o autor, “reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora (...) da busca da verdade como uma questão inteiramente individual” (WATT, 1990, p. 14).

Portanto, são nomes como os de Young, Keats, Wordsworth, Poe, Lamartine, Hugo, Goethe, Blake, Byron, Garrett e Baudelaire que irão romper com os valores anteriormente fixados. Apesar de Goethe atribuir a riqueza dos poetas da Antiguidade à pureza de gêneros, verificava que tal fato, em seu momento histórico, não parecia possível:

Pude notar como vem a ocorrer que nós, modernos, estejamos tão inclinados a misturar os gêneros, que não cheguemos nem mesmo a ter condições de diferenciá-los entre si. Isto parece acontecer somente porque os artistas, que na verdade deveriam produzir as obras de arte dentro de suas condições puras, cedem à vontade do espectador e ouvinte de achar tudo completamente verdadeiro. (...) Contra essas tendências ridículas, bárbaras, de mau gosto, o artista deveria lutar com todas as suas forças, separar obra de arte de obra de arte através de círculos mágicos impenetráveis, conservar cada uma das suas características e particularidades assim como fizeram os antigos, que por isso mesmo se tornaram os artistas que foram; mas quem pode separar seu barco das ondas, sobre as quais ele flutua? (GOETHE; SCHILLER, 1993, p. 142-143)

Foi nessa conjuntura de afirmação da modernidade que surgiram, mais organizadamente, os defensores do hibridismo. Autores como Lessing e Hölderlin irão propor sistemas que avançam em direção à confluência de vários gêneros em uma mesma obra, que a essa altura já pareciam ser, nas palavras de Lukács um “emaranhado inextricável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não mais é

dado de modo claro e evidente” (LUKÁCS, 1984, p. 38). É nesse mesmo contexto que se percebe a consolidação de formas como a prosa poética e o poema em prosa, construções que só poderiam existir dentro de um movimento que defendesse a liberdade máxima de criação.

Desde então, a poesia mais metafórica, autorreferencial e descritiva abre espaço para uma escrita mais narrativizada e mimética. Não coincidentemente essa tendência possibilitou o surgimento de poemas de cunho mais realista – por sua capacidade mimética mais efetiva. Essa reflexão se afirma diante dos poemas que serão aqui analisados e é credibilizada no ensaio *Narrar ou Descrever*, escrito em 1936 por György Lukács. Nesse estudo, um dos grandes nomes da teoria do realismo analisa o contraste entre o modo de composição naturalista, que valoriza o método descritivo, e as obras literárias realistas que, segundo o teórico, almejam a universalidade via narração. Para Lukács os dois métodos de representação literária se distanciam por não se tratar apenas de uma técnica adotada pelos escritores; em um sentido mais amplo, narrar ou descrever revelam duas concepções diferentes de mundo e representam dois períodos diferentes: a fase anterior à decadência e a própria decadência ideológica burguesa.

Ao contrário da estética naturalista criticada por Lukács, os poemas que serão objeto desse estudo não representam o real de forma estática e superficial. Durante as análises poderemos perceber que há um ordenamento na realidade narrada nesses poemas. Ademais, perceberemos também que os componentes da narrativa como o tempo, o espaço e as personagens são indispensáveis e entrelaçam-se para a composição complexa e dinâmica de poemas que são coerentes com os fatos sociais.

## 1.4 Poema em prosa

A linha de distinção entre os gêneros durante o período histórico do advento do romance parecia ser muito tênue, tal como nos poemas que serão objeto de estudo deste trabalho que, embora sendo escritos em verso, possuem a coincidência do tom prosaico e a presença de instâncias narrativas. A elaboração desses poemas só foi possível devido ao já citado processo da prosificação da cultura, em que uma nova ordem cultural emerge,

provocando uma renovação na linguagem poética e possibilitando o emprego de formas mais livres, como o discurso direto e o coloquialismo. De acordo com Bakhtin:

Na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros resultantes, em maior ou menor grau, “romancizaram-se”: romancizou-se o drama (por exemplo o drama de Ibsen, o de Hauptmann, todo o drama naturalista), o poema (por exemplo, *Childed Harold* e, em particular, *Don Juan*, de Byron), e até mesmo a lírica (um exemplo nítido é a lírica de Heine). (BAKHTIN, 1988, p. 399)

Essa prosificação acaba por convocar ao poema dispositivos da prosa narrativa, imprimindo no discurso poético um tipo de ritmo e dicção mais próximo da oralidade, com a circulação de personagens no espaço do poema, e a apresentação de novos temas, internalizando, dessa forma, a vida moderna e cotidiana – possibilitando uma representação do real esteticamente mais eficaz.

Foi mais especificamente no contexto literário francês, por volta da segunda metade do século XVIII, que uma dessas hibridizações teve sua origem: o poema em prosa. Tal como o romance, esse gênero precisou de um longo processo de afirmação para ser reconhecido – com o agravante de ligar dois termos tradicionalmente tidos como opostos: prosa e poesia. Foram os românticos que, de forma mais intensa, fizeram um amplo esforço para romper com os preceitos que condicionavam a presença do poema aos versos rimados, à métrica, ao estilo nobre, ou seja, às convenções do verso clássico. A quebra dessa formalidade poética proporcionou aos poetas novas experimentações, alcançando a hibridação dos gêneros e maior liberdade no trabalho poético, criando as bases para o Simbolismo e, conseqüentemente, para a poesia moderna: “a poesia moderna é o Romantismo desromantizado” (FRIEDRICH, 1978, p. 30).

É de grande relevância convocar aqui o trabalho poético dos artistas um pouco anteriores ao referido movimento, pois foram eles os pioneiros na elaboração de poesias que se diversificavam das formas classicamente conceituadas. A originalidade desses autores tornou a versificação mais maleável, embora ainda fiel ao verso, mas procurando adaptá-lo a novos ritmos, rompendo com as convenções da versificação clássica e possibilitando o surgimento do verso livre. Sobre esse momento de transição e essa fase de transgressão, Maria Torremocha, em *Teoria del poema en prosa* (1999), comenta que:

La aparición del género del poema en prosa en las literaturas modernas surgió de la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje que renovara las convenciones líricas, ya anquilosadas para ciertos poetas, por lo que debe entenderse como una negación del verso como único vehículo de la

poesia que, frente a la teoría clasicista, supondría una limitación a la creatividad y originalidad individuales. El género nace, pues, vinculado a la crisis del verso en el pré-romanticismo y el romanticismo. No obstante, debe mucho igualmente al auge que la prosa, concretamente la novela, experimenta en estos años, así como a la crisis de los géneros tradicionales establecidos en la poética clasicista. (TORREMOCHA, 1999, p. 11)

Baudelaire foi um dos pioneiros na elaboração de poemas em um novo formato que os aproxima da prosa narrativa. Suzanne Bernard, em seu estudo – *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), comenta que, no caso dos *Petits poèmes en prose*, de Baudelaire, o poético é uma categoria temática, e que a liberdade que o emprego da prosa propicia é a possibilidade da presença da forma narrativa em inúmeros poemas. Para a autora, a narração apresenta-se na referida obra de maneira bastante estruturada, e apesar de os poemas serem curtos, incorporam a narratividade, verificando-se uma convivência formal entre prosa e poesia. Como afirma a autora,

(...) tout l'ensemble complexe de lois qui président à l'organisation de ce genre original se trouve déjà en germe, en puissance, dans sa seule dénomination: poème en prose (...) et en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur... De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses — et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme. (BERNARD, 1959, p. 434)

Nesse sentido, é interessante ressaltar que, sobre a diferenciação entre prosa e poesia, Todorov (1978), inspirado nos estudos de Bernard, divide a escrita literária em arte de cunho representativo – relacionada à narrativa diegética; e arte de cunho apresentativo – relacionada aos poemas em verso ou prosa. Porém, ao final do estudo, Todorov afirma que: “A oposição representação/apresentação é universal e natural (está inscrita na linguagem); mas a identificação da poesia com o uso apresentativo da linguagem é um facto historicamente circunscrito e culturalmente determinado: ele deixa Baudelaire de fora da poesia” (TODOROV, 1978, p. 139).

Se o carácter narrativo está frequentemente presente na obra de Baudelaire, não é o que se detecta com facilidade em poetas simbolistas como Rimbaud ou Mallarmé, apesar de serem cultores do poema em prosa. Segundo Luiz Costa Lima, em *Mimesis e Modernidade: formas das sombras* (1980), isso ocorre devido ao fato de a crise da lírica demarcar o conflito entre a “mimesis de representação”, evidenciada em Baudelaire; e a “mimesis produção”, que teve como representante Mallarmé:

Toda obra que não tem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – mimesis de representação – seja por produzir uma dimensão do Ser – mimesis da produção. (LIMA, 2003, p. 182)

Nesse contexto, o poema em prosa se torna símbolo da necessidade que os autores daquele tempo tiveram de buscar uma nova linguagem que desse conta de expressar a postura ambígua dos poetas dos tempos modernos. O gênero é por si só essa contradição, pelo próprio nome e pelo que essa união representa dentro da história dos gêneros literários. Não por acaso, os temas que irão dar vida a esses poemas representam estas tensões: a atração do poeta pela metrópole e por sua multidão e a repulsa dele pelos aspectos negativos dessa modernização, como a própria decadência da arte dentro desse novo mundo materialista.

Seguindo a teoria desenvolvida por Suzanne Bernard, Ângela Varela, em *Configurações do poema em prosa* (2011), apresenta discussões sobre o gênero traçando uma linha histórica e evolutiva em que evidencia as várias formas que o poema em prosa pode assumir, de acordo com o autor e o período literário em que está inserido. Em outra obra, *O poema em prosa na literatura portuguesa* (1980), também de Ângela Varela, fica evidente que a hibridização dos gêneros já podia ser vista em *Viagens na Minha Terra* (1846) de Almeida Garrett, no fragmento contido no capítulo XXIII, em que o poeta, antes de iniciar o que seria o seu “poema em prosa” diz: “Eis aqui um fragmento de suas aspirações poéticas. Vejam as amáveis leitoras que não têm metro, nem rima – nem razão... Mas enfim versos não são” (GARRETT, 2010, p. 273). Sobre o excerto chamado por Varela de “Olhos Verdes”, a autora comenta que: “trata-se de um poema em prosa *avant la lettre*, que participa da liberdade que o Romantismo traçara contra a fixidez dos gêneros clássicos e da escrita culta” (VARELA, 1980, p. 25).

Em Garrett podemos verificar também na produção literária de língua portuguesa, essa abertura cultural para o surgimento de gêneros que possibilitassem a coexistência harmônica entre prosa e poesia. Essa abertura permitiu que a lírica evoluísse no sentido de que fosse possível perceber na escrita de Cesário, Caeiro e Manoel de Barros a evolução no uso dos temas, categorias e recursos da prosa narrativa em poemas.



## 1.5 Reconfiguração do sistema: vozes teóricas

Diante do cenário de hibridismo já estabelecido, Benedetto Croce surge criticando a divisão das obras em gêneros, rejeitando toda classificação, por a obra de arte ser una e indivisível. A visão croceana nesse ponto se distancia da de Hegel, em que a subjetividade do lírico e a objetividade do épico organizava, de certa forma, o mundo poético. O esteta e filósofo italiano reduziu os gêneros a categorias norteadoras porque, para ele, toda grande obra em prosa ou verso acabaria por sofrer um “afastamento” dos paradigmas que fossem a ela anteriores. Esses são alguns dos pressupostos do "Breviário de Estética" (1912) e de sua obra mais madura, "Aesthetica in Nuce" (1928). Contudo, cabe comentar que a influência de Croce alastrou-se de tal forma que se pôde notar, durante a primeira metade do século XX, certa descrença em relação ao conceito de gêneros literários, já entendido como cárcere dos textos.

Por sua vez, em *Conceitos fundamentais da poética* (1946), Emil Staiger defende um ponto de vista semelhante ao de Croce: “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e (...) essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente” (STAIGER, 1975, p. 15). É interessante estabelecer um contraste entre o remoto momento histórico em que a competência do escritor se medeia pela capacidade de glosar os modelos; e a originalidade que se torna quase uma obsessão para os escritores a partir do século XIX. A teoria e o trabalho poético foram apagando as fronteiras entre os textos transformando e criando, dessa forma, outros novos gêneros.

Diante de tantas transformações, podemos perceber a resistência da lírica ao enquadramento como modo unitário, justamente por possuir diversas formas que se alteram no decorrer da história. Por exemplo, o que os românticos chamaram de lírica não era exatamente a mesma coisa que Aristóteles chamou. Nem o que conhecemos hoje como lírica corresponde com as várias formas que teve, como o iâmbico, o hino e a elegia. Nas palavras de Adorno:

Aqueles grandes poetas do passado remoto que são classificados pelos conceitos histórico-literários como representantes da lírica, por exemplo, Píndaro e Alceu, mas também boa parte da obra de Walther Von der Vogelweide, estão a uma distância descomunal de nossa mais primária representação do que seja a lírica. (ADORNO, 2003, p. 70)

Também a teoria literária sofre com a diversidade do modo lírico. Podemos afirmar que, no decorrer dos últimos cem anos, a interpretação de poemas tem obedecido a uma diversidade de leituras que englobam a Hermenêutica, passando pelo Formalismo, Estruturalismo, Psicologia e Sociologia da literatura. E recentemente tem sido abordada pelos Estudos Culturais e pela Teoria do Discurso, tendo, dessa forma, propostas de leituras diferentes que são alternadas ou superadas rapidamente, com o surgimento de novas formas poéticas.

Nesse sentido, há sempre uma reação aos novos movimentos, quando estes se adaptam e passam a ser homogêneos frente ao chão social, o natural é sempre que haja a elaboração de textos literários em novos formatos. A poesia, por ter um suporte menor, se comparada a outros textos literários como o romance; ou com outras artes, como a pintura, é a primeira que capta e estetiza a renovação estética do momento histórico em que está inserida, este fato acaba por reivindicar, como dissemos, novas formas de análises.

Dentre os teóricos da modernidade, aparecem nomes como o de Anatol Rosenfeld (1912 - 1973), que aborda o significado substantivo e adjetivo dos gêneros. Segundo a sua teoria, há diversas possibilidades de textos na condição de híbridos, como o drama lírico, em que o gênero predominante seria o dramático, o que não excluiria o traço estilístico do lirismo, assim como o épico é o traço estilístico do drama épico. O que Rosenfeld ratifica é que eles podem intervir uns nos outros, mas que possuem características que fazem diferir entre si.

Outra voz teórica que elaborou respostas mais críticas e precisas para a nova forma da poesia moderna foi Dominique Combe, principalmente em seu livro *Poésie et récit, une rhétorique des genres* (1989). Nele Combe aborda a reconfiguração do sistema de gêneros ocorrida na modernidade e substitui a tríade épico/ dramático/ lírico pela dicotomia prosa/ poesia, ou, mais especificamente, prosa narrativa-dramática/ poesia lírica.

De acordo com os estudos de Combe, a proposta desse novo sistema de gêneros, dualista, resulta da exclusão do narrativo em poesia, defendida por poetas tão diferentes quanto Mallarmé, Valéry e Breton. A exclusão do narrativo, esboçada por Mallarmé, tem em Paul Valéry o clímax para quem a poesia pura seria exclusivamente lírica, definindo o lírico como exclusão do narrativo. Não por acaso, o próprio termo genérico de “poesia”, acaba por se identificar e se confundir com o modo lírico. Combe observa que o narrativo se reveste de um valor simbólico, de uma lista de diversos outros termos a serem excluídos da poesia, entre eles a descrição, a *mimesis*, a objetividade, a referencialidade e o realismo.

Estabelece-se então, com maior intensidade, a tensão entre dois polos secularmente separados. Essa dualidade, ambivalência ou oposição, foi colocada por outros vários teóricos, como, por exemplo, Henri Bonnet (1980), que fez oposição entre poesia e romance, mas acabou por posteriormente reconhecer que existem formas intermediárias entre esses dois gêneros. Nas palavras do próprio autor:

La dualité du Roman et de la poésie est-elle absolue – et devons-nous opposer éternellement, sans espoir de conciliation, les moyens du romancier et ceux du poète? La nature ne fait pas de sauts. Ou, si elle en fait, ils sont si nombreux qu'ils constituent pratiquement une continuité. Entre une forme naturelle et une autre, même très voisine, elle nous présente dans sa luxuriance mille formes de passage. (BONNET, 1980, p. 166)

A partir dessa reflexão podemos afirmar que quando nos deparamos com certo prosaísmo nos versos de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros o que presenciamos é a composição de textos que superam a antinomia entre poema e romance. Dessa forma, estes poemas possibilitam a comunhão entre dois gêneros, nos revelando que a arte permanece uma só, caminho apontado por Bonnet. O prazer desse hibridismo consiste em possibilitar ao poeta a junção da objetividade e da emoção subjetiva na produção do poema, dando ao caráter íntimo e pessoal do eu-lírico a grandeza do caráter universal dos sentimentos. Cabe ao romancista ou ao poeta, dentro dessa perspectiva, entender os gêneros como instituições, partindo das já existentes, para refundá-las, renová-las e superá-las, conforme nos alerta, Austin Warren e René Wellek em *Teoría Literária* (1949): “Cabe trabajar, expresarse a través de instituciones existentes, crear otras nuevas... cabe también adherirse a instituciones para luego reformarlas” (WARREN; WELLEK, 1949, p. 395).

Mesmo tendo sido tão utilizados pelos escritores e estudados por pesquisadores, termos como: prosaísmo nos versos, romance poético, poema em prosa, entre outros, ainda provocam certo desconforto na organizada estante dos gêneros literários. Não podemos dar por superada a contradição, por exemplo, entre prosa e poema, apenas para que a ideia de gênero não nos pareça um problema, pois ainda o é. Para Barbara Johnson, por mais que atualmente estejamos apoiados a um número crescente de textos poéticos híbridos, e não sejamos sensíveis ao espírito clássico, as contradições existentes nessas contaminações modais não podem se dar por encerradas. Segundo a autora “o poema em prosa é uma problemática das raízes da própria história literária” (JOHNSON, Barbara, 1982, p. 113).

O que se pode perceber é que, com a própria evolução histórica, a antiga categorização “engessada” dos gêneros foi obrigada a flexibilizar as fronteiras entre os grandes modos literários, admitindo-se, assim, as diversas possibilidades inventivas dos dramaturgos, dos romancistas e dos poetas. O que diferencia essas linguagens, para D’Onofrio, é:

A poesia não se distingue da prosa literária pela presença da rima (há poemas sem rima), nem do metro (há poemas de metro irregular ou sem metro), nem do ritmo (a prosa literária também pode ter um ritmo poético), nem da estrofe (como há romances sem divisão em capítulo, assim há poemas sem divisão estrófica). A diferença reside na presença ou não do verso. Verso, do latim *versus*, significa “retorno”, “volta para trás”; ao passo que prosa, do latim *prorsus*, significa “ir para a frente”, “avançar sem limites”. (D’ONOFRIO, 1983, p. 11)

Nesse sentido, a narrativa, por sua natureza modal, apela à prosa, da mesma forma que a lírica apela para o verso. Mas esta, quando incorpora elementos inovadores que rompem com sua forma clássica, acaba por se prosificar e, ao prosificar-se, evidencia mais claramente o real distanciando-se do lirismo classicamente conceituado.

Sobre a questão da libertação dos versos dos antigos esquemas do metro e da rima, Hugo Friedrich relata que foi Arthur Rimbaud em 1872, com *Marine*, o primeiro exemplo de verso completamente livre: “dez versos de metro distinto; sem rima, sem sucessão regular de rimas masculinas e femininas” (FRIEDRICH, 1978, p. 84). É justamente a partir da libertação dessas amarras, secularmente impostas à poesia, e que já haviam sido desatadas em outros momentos históricos, que podemos observar o modo lírico sob o seu ângulo privilegiado: multifacetado, aberto aos experimentos da linguagem, contagiante em relação a outros modos.

Refletindo mais especificamente sobre as obras que serão alvo de nosso estudo, podemos dizer que não percebemos em Cesário Verde a libertação da métrica, das rimas, nem um ímpeto revolucionário em relação à renovação das formas poéticas. Uma visão panorâmica da métrica cesária nos revela um primor pela confecção perfeita dos versos na regularidade métrica, estrófica e rítmica. O alexandrino e o decassílabo são uma combinação constante em seus poemas, como podemos verificar, entre outros, em “Humilhações”, “De Verão” e “Cristalizações”.

Lembremo-nos, contudo, de que “Na criação lírica, ao contrário [da épica], metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo lá” (STAIGER, 1975, p. 26). Os versos de Cesário nos

permitem efetuar uma interpretação que assimila o real como fator de arte, de maneira que o social – para além de fornecer matéria para a elaboração dos poemas – é elemento de sua estruturação e se manifesta também, através da prosificação de seus poemas.

Ou seja, na poética de Cesário Verde é possível perceber, entranhado em seus versos primorosamente metrificados e rimados, o cotidiano internalizado no impulso narrativo que se manifesta no ritmo prosaico de suas poesias. O caso de Cesário Verde está mais afinado com o que Alfredo Bosi ponderou sobre a liberdade moderna de ritmos e a mobilidade no arranjo da frase. Para ele, tal tendência corresponde a uma consciência de que é possível aplicar na prática do poema o princípio duplo da linguagem: de ser “simultaneamente sensorial e discursiva, finita e aberta, cíclica e vetorial” (BOSI, 2008, p. 76).

Em um interessante ensaio sobre este tema, *O poético e o narrativo* (1980), Laurent Jenny desconstrói a teoria de Jakobson de que o poema seria uma construção semântica regida essencialmente pela ordem da metáfora e do paralelismo, por oposição à narrativa. O autor, por meio da análise do poema “Spleen” retirado do livro *Flores do Mal*, de Baudelaire – indiscutivelmente lírico – demonstra a narrativa da sucessão dos estados duma subjetividade. Na análise, Laurent Jenny desautoriza o discurso segundo o qual a lei metafórica define o poético, evidenciando as redes metonímicas que podem ocorrer em um poema lírico: “Porque é na sucessão das metáforas ricamente sustentadas pelas metonímias que estas oposições podem tomar sentido, ou por outras palavras, pela «narrativização»” (JENNY, Laurent, 1980, p. 108).

Não obstante, recuperemos aqui também a reflexão de Carlos Reis sobre o fato de certos poemas se expandirem para além das fronteiras do modo lírico:

A poesia em verso tende a narrativizar-se; são então visíveis afloramentos descritivos, uma certa movimentação de elementos humanos, uma premente imposição do espaço circundante etc., ou seja, aquilo que nos géneros narrativos formulam normalmente em prosa. Muito, afinal, do que se encontra representado na poesia de Cesário Verde – por exemplo, nos longos poemas d’“O Sentimento dum Ocidental”. (REIS, 2001a, p. 186)

É possível, portanto, uma perfeita harmonia entre a subjetividade lírica e os elementos do universo romanesco. O mais interessante, neste trabalho, será averiguar a evolução dessas “contaminações” modais, desde Cesário Verde até Manoel de Barros, passando por Caetano de Campos, no uso das construções de caráter prosaico: como o foco narrativo,

personagens, espaço, tempo, além dos discursos direto e indireto. Diante do que até aqui foi exposto, torna-se evidente que a modernidade ratificou a fragmentação dos gêneros, possibilitando o surgimento de novos (poema em prosa) ou a emergência histórica de alguns outros (romance) que teciam seu desenvolvimento de forma lenta e gradativa, à espera de um momento propício para se emanciparem.

Apesar de ser perceptível o apagamento das fronteiras dos gêneros literários na modernidade, precisamos entender que esse processo foi uma consequência natural da história. Os textos modernos provam que a natureza da transformação abalou até mesmo a distinção entre prosa e poesia. Uma rápida consulta a nomes como o de Garrett, Pessoa, João Guimarães Rosa, Cesário Verde e Manoel de Barros, para citar somente alguns em língua portuguesa, é suficiente para verificar que ambos – poetas e romancistas – se reconhecem nos mesmos valores, aplicáveis tanto à composição do poema quanto à estrutura da narrativa.

Nota-se, portanto, que pode haver na lírica a presença de procedimentos que deslocam o poético para o funcionamento da prosa narrativa: um olhar lançado para uma situação, verbos que enunciam ações, falas de personagens, alusão ao espaço e ao tempo criando certa sequencialidade. Ou seja, alguns textos líricos modernos podem possuir, *a priori*, os mesmos aspectos fundamentais que o texto narrativo em prosa, pois envolvem uma sequência temporal de acontecimentos que cria uma coerência a partir de uma perspectiva particular.

Entretanto, apesar de reconhecidamente verificarmos elementos narrativos em poemas, a teoria não parece se dedicar muito, ainda, a essas questões que são sintomáticas, e ao mesmo tempo, problemáticas. No próximo tópico aprofundaremos ainda mais esse estudo resgatando a teoria referente aos seguintes pares de oposições: eu-lírico e narrador; realidade e ficção – e verificaremos como se aproximam e se distanciam – dentro do grande par da oposição que é a prosa narrativa e poesia.

## 1.6 O eu-lírico na poesia moderna

Para percebermos melhor como se relacionam as categorias do eu-lírico e do narrador; juntamente com realidade e a ficção, precisaremos retomar aqui a reflexão feita

por Hegel para quem o eu-lírico aparece com a ideia da vivência ou experiência advinda da sinceridade do poeta. O filósofo até alude à possibilidade da desvinculação desse “eu” na *Estética*, mais tarde aplicada pelos simbolistas, mas a apresenta como uma característica da poesia lírica oriental, com o comentário de que esta não havia “conseguido” a “elevação” (HEGEL, 1972, p. 354) subjetiva.

É interessante aqui refletir sobre o fato de a forma prosaica se internalizar no Romance justamente para atribuir a esse gênero um valor de verossimilhança. Enquanto os poemas, escritos comumente em versos, são percebidos como a expressão subjetiva e verdadeira de um “eu” que corresponde à figura do autor. Dessa forma, a crítica acaba por impor um distanciamento entre a lírica e ficção, entre o trabalho poético e a literatura. É o que podemos perceber, por exemplo, na reflexão de Lefebve ao recuperar o pensamento de Lucrécio. Este sugere a substituição da distinção poesia/prosa pela do “discurso da poesia/discurso da narrativa”, entendendo o discurso da narrativa como ficcional ou diegético, e o discurso da poesia como real ou autêntico:

O que pensa o senhor X do universo, ao despertar esta manhã no seu quarto, é matéria para narrativa; o que pensa, em geral, do universo o eu anônimo do autor é, consoante os casos, matéria para trabalho filosófico ou científico ou matéria para poesia. (LEFEBVE, 1975, p. 170)

Em oposição a essa vertente da teoria da lírica que a concebe como expressão individual, recuperamos novamente o pensamento de Benedetto Croce em *Aesthetica in Nuce* (1997). Nesta obra, ele propõe uma mudança na perspectiva hegeliana que caracteriza a lírica pela expressão do “eu”, porque, para Croce, esse “eu” do modo lírico nada mais é que a própria experiência singularizadora de linguagem:

Pareceu que, dentre as distinções dos gêneros, pelo menos uma deveria ser salva, dando-se-lhe valor filosófico: a distinção entre “lírica”, “épica” e “dramática” interpretada como distinção dos três momentos do processo de objetivação que, da lírica, efusão do eu, passa para a épica, em que o eu separa de si o sentimento ao narrá-lo, e desta para a dramática, em que deixa que ele dê forma por si a seus próprios portavozes, os *dramatis personae*. Mas a lírica não é efusão, não é grito ou pranto; bem ao contrário, é ela própria objetivação, por meio da qual o eu se vê a si próprio em espetáculo, e se narra e se dramatiza; e esse espírito lírico forma a poesia da epopéia e do drama, que, por isso mesmo, não se distinguem da primeira senão em coisas extrínsecas. (CROCE, 1997, p. 176)

Por outro lado, Pozuelo Yvancos – percorrendo uma trajetória teórica que parte de Hegel, passando por Genette – constata que há um largo caminho de fiascos no intento de legar à lírica um esquema modal enunciativo:

No se ha recorrido tal camino sin violencias, y apelo al conocimiento que quienes me leen tienen de la difícil vía de salida que para una autoridad tan reputada en cuestión de géneros literarios como G. Genette ha supuesto la forzada situación de establecer, junto a los géneros de la ficción (en el que entran los miméticos, distinguidos en el interior de esa categoría por rasgos enunciativos claros: narrativo y dramático), otra categoría o régimen de literariedad definida por la *dicción* y que explícitamente refiere, aunque no exclusivamente, a la poesía lírica. (POZUELO, 1998, p. 49)

De acordo com os estudos de Pozuelo Yvancos é comum encontrarmos na teoria reflexões que aproximam o sujeito lírico do poema ao autor empírico. Sendo assim, grandes estudiosos da literatura estavam convencidos de que, no poema, quem fala é o autor; tal fato contribuiu para a criação de uma forte tradição teórica que concebia a poesia lírica como expressão imediata da interioridade.

Para os românticos, por exemplo, o “eu” do poeta se expressava de modo declarado, colocando no texto suas emoções, suas opiniões pessoais, suas impressões sobre o mundo, a natureza, acontecimentos históricos ou particulares. De acordo com essa tradição, na poesia lírica derrama a subjetividade e a interioridade do poeta. Por isso, ela precisa ser verdadeira e tratar de experiências reais vividas pelo poeta.

Considerando essa herança, e ainda o pensamento de Pozuelo Yvancos (1997), um dos motivos que fez com que a teoria da lírica ficasse a dever muito à teoria da narrativa em relação à sua organização e sistematização foi o fato de, por durante muito tempo, a poesia não ter tido o *status* de ficcionalidade e ser colocada, muitas vezes, de forma antagônica ao modo narrativo: “The assumption that a text is born out of genuine emotion leads to an equation of the situation staged in the text with the biography of the real-life poet and to a neglect of the ontological gulf which separates the author and the fictional lyric persona” (MÜLLER-ZETTELMAAN, Eva; RUBIK, Margarete, 2005, p. 8).

Justamente por isso, pensar o realismo a partir dos poemas líricos, como pretendemos fazer nesse trabalho, requer maior dificuldade porque é esse o modo que mais obstáculos apresenta à representação do real. Contudo, vale lembrar que de acordo com José Guilherme Merquior é na lírica que melhor se evidencia o que ele chamou de *mímesis interna*: “Los estados de ánimo, tema de su imitación, son frecuentemente más una causa



final, un horizonte de referencia, que un simple objeto de descripción. Aun en los poemas de actitud realista, ajenos a toda fuidez evocativa, la alusividad lírica no es «directa» (MERQUIOR, 1999, p. 92).

É importante aqui pensarmos como esse tipo de “mímesis”, abordada por Merquior, se relaciona com a poesia dos autores que são objeto desse estudo, mais especificamente, Cesário Verde, por estar situado em um momento histórico em que o Realismo, como escola literária, nos acostumou à ideia de que o romance era o espelho sensível da realidade. Vale ressaltar que tanto os sociólogos bem como historiadores tomaram quase sempre a narrativa, e não a lírica, como testemunha de um momento histórico: “Tácitamente se ha ido llegando a la insustentable convicción de que la novela refleja la realidad, mientras que la poesia sería una simple cuestión de imaginación” (MERQUIOR, 1999, p. 100).

Essa superioridade representativa do romance foi objeto de estudo de vários teóricos, entre eles Watt (1990) que, ao conceituar o “realismo formal”, afirma que o romance “constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 1990, p. 31). Entretanto, veremos que podemos encontrar também em poemas uma produção que serve ao propósito de Watt. Ademais, o que esperamos demonstrar tanto com a poesia de Cesário, quanto na de Caeiro e de Manoel de Barros, é que elas em nada devem, em capacidade de abertura ao mundo, às obras dos grandes romancistas, que elevaram a ficção do realismo à mais alta eficácia literária.

Ainda percorrendo o áspero caminho dicotômico entre poesia e prosa narrativa, no que tange as suas capacidades representativas, destacamos o pensamento de Dominique Combe (1999) para quem o “eu” que se constitui na materialidade do texto lírico – pode ser interpretado como metonímia ou alegoria do próprio sujeito escrevente, que mostra o caminho de toda a humanidade, ou seja, parte do individual para alcançar a sociedade como um todo. Para o teórico a poesia lírica moderna apresenta, no ponto da questão do sujeito da enunciação, os mesmos problemas que qualquer outro gênero desde que escrito em primeira pessoa.

Hoy se admite como una evidencia que una novela o una narración en primera persona no presentan necesariamente un valor autobiográfico. La distinción metodológica fundamental de la narratología es la que separa entre el narrador y el autor, de manera que el uso de una primera persona no garantiza la autenticidad o la referencialidad sino que puede inscribirse en el ámbito de la ficción. Podemos preguntarnos por qué, en

el caso de la lírica, el lector continúa identificando espontáneamente el sujeto de la enunciación con el poeta como persona (...) (COMBE, 1999 p. 141)

A resposta que o próprio autor dá a essa questão que ele chama de “ilusão referencial” é a de que o romance pertence aos gêneros de “ficção” enquanto a poesia, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de “dicção”.

Já em *A Lógica da Criação Literária* (1986) a teórica alemã Kate Hamburger, seguindo a fenomenologia de Emil Staiger, reduz a tríade lírico/épico/dramático a um par e opõe, como no sistema de Staiger, o lirismo à ficção. De acordo com a obra, o que caracteriza a linguagem da literatura é justamente o aspecto enunciativo que pode assumir maior ou menor grau de autenticidade, entendendo-se como uma enunciação “autêntica” (HAMBURGER, 1986, p. 14) aquela em que um sujeito trata de um objeto. Desse modo, para a autora, o modo lírico é aquele em que se percebe um grau maior de autenticidade, pois nele um “eu” produz enunciados de realidade autênticos; o modo dramático ocuparia um ponto intermediário; e o épico representaria a inautenticidade mais exacerbada, através exatamente daquilo que a teórica define como “ficção”.

Porém, a autora não limita a lírica à concepção puramente biografista; o que ela faz é apelar para o termo *Erlebnis* que corresponderia, em língua portuguesa, a um “lirismo do vivido”. O *Erlebnis* acabou por se converter em um lema da teoria poética alemã durante muito tempo, por vezes, simplesmente utilizado como um novo termo para a falácia biográfica que envolvia o eu-lírico. Para René Wellek, o conceito de *Erlebnis* foi tão esvaziado do seu significado original que “es tan amplio que acaba por no significar nada” (WELLEK, 1999, p. 53).

Para Kate Hamburger não interessa se a experiência relatada pelo poeta é ficcional, a vivência pode ser fictícia no sentido de inventada, mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito de enunciação – o eu-lírico – “pode existir somente como um real e nunca fictício” (HAMBURGER, 1975, p. 199). Entretanto, Wellek contesta o fato de Hamburger argumentar que se deve recorrer a investigações externas para a explicação de um poema lírico, e por considerar este fato a diferenciação radical entre o modo lírico e narrativo. Para Wellek “es difícil comprender por qué la evidencia biográfica no es tan relevante al estudiar a Tolstoy, Dante, Proust o Gide como cuando se trata de un poeta lírico como Mallarmé o Valéry” (WELLEK, 1999, p. 31).

Trazendo essa reflexão para a obra dos poetas que são nosso objeto de estudo, podemos afirmar que uma abordagem biograficamente reducionista do eu-lírico não seria

cabível. Na obra poética de Fernando Pessoa, Cesário Verde e Manoel de Barros o que percebemos é que a invenção do sujeito poético pode corresponder à criação de um narrador por um romancista. Por vezes, há parentescos entre o poeta/escritor e o eu-lírico dos poemas, mas a biografia não é o principal para o entendimento da obra, pois há uma defasagem entre o eu poético e o poeta.

A distinção entre a voz do eu-lírico e a pessoa empírica do autor, proporcionada pela forte tendência de despersonalização na poesia moderna, tem como introdução crítica a obra *A desumanização da arte* (1925), de Ortega y Gasset. De acordo com o autor, a expressão “desumanização” designa justamente o desprezo pelo enfoque humanista, como se o ponto de vista humano na arte sofresse um apagamento. Contudo, vale aqui ressaltar a diferenciação conceitual entre as expressões “despersonalização”, que ocorre nos poemas que nos propomos analisar; e “desumanização”. De forma genérica podemos afirmar que na primeira o sujeito poético sofre uma ampliação em sua subjetividade, tornando-se coletivo, enquanto a segunda se refere a uma anulação utópica dessa humanidade, tornando-se hermética, obscura: arte pela arte.

Não obstante, é no estudo clássico de Hugo Friedrich (1978) que essas questões são mais amplamente analisadas, para o que aqui nos interessa. Nessa obra, consagrada principalmente à poesia francesa moderna a partir de Baudelaire, o autor retoma a dicotomia entre o sujeito lírico “despersonalizado” e o sujeito “empírico”. Interpretando a poética mallarmeana, Friedrich não deixa de vincular a despersonalização do sujeito à “desrealização” do mundo e à “descoisificação” dos objetos. Para Friedrich é Baudelaire quem inicia essa despersonalização da poesia moderna. Contudo, a despersonalização em Baudelaire é diferente da desumanização, aquela não nega o humano, e conforme dissemos, tende a demonstrar que a subjetividade pessoal sofre um alargamento.

O teórico considera o fato de que quase todos os poemas de *Les Fleurs Du Mal* (1857) são escritos em primeira pessoa, entretanto, não são uma lírica de confissão, por mais que haja o sofrimento de um homem solitário e infeliz. Baudelaire não datou suas poesias, como fazia Victor Hugo, não há um poema que possa explicar-se com base nos dados biográficos do poeta. Podemos concluir, portanto, a existência separada de um sujeito distinto do autor real, pois a poesia baudelariana não nasce da unidade entre poema e pessoa empírica, como pretendiam os românticos. Ainda segundo o teórico, cabe a Rimbaud levar a cabo esse processo de despersonalização que privilegia a imaginação sobre a autobiografia: “Com Rimbaud realiza-se a separação entre o sujeito que escreve e

o eu empírico”, e o sujeito converte-se em uma espécie de sujeito “coletivo” (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

Para esclarecer a nossa posição em relação ao pensamento de Hugo Friedrich acerca da despersonalização e desumanização na poesia moderna convocamos o estudo de Michael Hamburger, *A verdade da poesia* (2007), no qual ele afirma descrever na realização de uma poesia que seja desumanizada – no sentido de anulação do sujeito. Para o referido autor: “o homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata” (HAMBURGER, 2007, p. 46).

É dessa forma que também abordaremos os poemas de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros no que tange à ficcionalização do eu-lírico de seus poemas. Por mais herméticos que possam ser os seus textos, ou por mais irreais que possam parecer as suas propostas poéticas, elas partem do único parâmetro possível para a linguagem verbal: a realidade apreendida pela consciência humana. Mesmo no caso de Manoel de Barros, em que a comunicação e a compreensão parecem ser postas em xeque, verificaremos que esse efeito parece acentuar e apontar elementos da realidade que antes eram despercebidos à percepção cotidiana. Temos, através da leitura dos poemas, um mergulho na realidade e não uma fuga dela pela arte.

Imbuídos desses questionamentos não podemos deixar de ressaltar que o resgate teórico acerca da questão do eu-lírico e suas facetas, acaba por revelar que esse tópico é atual e ainda não é de todo claro. Muitas dessas questões se estabelecem na oposição entre poesia lírica e ficção. Para Combe (1999) isso se deve ao fato de que o objeto central das análises teóricas ao longo dos anos tem sido, preferencialmente, a narrativa em prosa e suas técnicas de enunciação, de forma que, se há um sujeito, digno de interesse, é justamente aquele que se enuncia no romance e não no poema.

Ademais, todo o quadro de transformações até aqui esboçadas e que caracteriza o mundo moderno, no qual a poesia de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros se inserem, trouxe consigo mudanças na experiência humana, o que afetou o conjunto de questões concernentes a essa relação, bem como a possibilidade do sujeito lírico poder representar não somente a sua própria subjetividade, mas também a realidade em que, como sujeito social, está inserido. Nesse sentido, a operacionalização das categorias da narrativa na lírica poderá fazer emergir o “eu” dos poemas funcionando como o narrador de um romance.

Isso só é possível porque consideramos que é do exterior que vem o solo propício para a poesia. Independentemente se são narrativas ou líricas, elas não são meras

expressões de emoções e experiências individuais, o “eu” poético é quem faz a mediação dialética do mundo real para o ficcional, e é um ente que não corresponde, necessariamente na lírica, à pessoa física do autor.

## 1.7 O trabalho poético

Se na Antiguidade grega a arte era utilizada para promover a coesão social, na modernidade ela pode ser entendida também como forma de conhecimento estético. A lírica não fica imune a essa tarefa, e um dos objetivos principais deste primeiro capítulo é também reivindicar e esclarecer a capacidade lírica de representação do real – e a aprendizagem do leitor através dela.

Para além disso, é necessário lembrar também que o compromisso dos poetas modernos parece ser diferente do compromisso dos poetas antigos. Enquanto estes pareciam estar em concordância com o gosto social, aqueles, a partir da escola romântica, passam a agir contra ele, apesar de estarem nele inseridos. É a dialética da própria obra de arte moderna. Se os versos de Safo, Alceu ou Horácio parecem obedecer aos preceitos sentimentais da polis, no que se refere a elegância vocabular e ao refinamento estético; os versos de Blake, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé causam certo estranhamento em relação às expectativas do leitor em seus respectivos contextos, em nome de uma poesia que se manifeste em forma de conhecimento, de autoconsciência da humanidade.

Diante disso, e afirmando que os novos estilos, ou os novos modos de representar a realidade não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas, mas também de uma necessidade histórico-social da vida, temos Lukács, que especificamente sobre a poesia lírica, em seu texto “A característica mais geral do reflexo Lírico” (2009), diz:

Na elaboração da teórica teoria marxista-leninista do reflexo, a lírica foi até hoje imperdoavelmente negligenciada. Aliás, sob a influência de um inteligente marxista inglês, Caudwell, surgiu até mesmo a tendência a aplicar a teoria do reflexo somente à épica e ao drama. (LUKÁCS, 2009, p. 245)

Lukács salva a lírica dessa tragédia, nas poucas, mas relevantes três páginas em que ele se dedica a explicar a questão do reflexo lírico. O autor segue afirmando que, tanto ou quanto os outros modos, o lírico também é um reflexo da realidade objetiva que existe independentemente de nossa consciência, e que na lírica, o processo do reflexo adquire uma função qualitativamente diversa em comparação com a épica e o drama. Para tal afirmação o autor recupera a metáfora do poeta lírico como "espelho do mundo".

O fundamento da lírica é a subjetividade. Mesmo na lírica aparentemente mais objetiva, é a subjetividade o que se percebe de modo mais imediato, mas não uma subjetividade puramente passiva e mecânica. De acordo com os estudos de Lukács, a realidade que está representada na lírica se manifesta diante de nós *in statu nascendi*, ou seja, como preparação, ação primária. O que na épica e no drama se desenvolve como *natura naturata* (natureza criada), em sua dinâmica objetivamente dialética, aparece-nos na lírica como *natura naturans* (natureza criadora); dessa maneira, Lukács recoloca a questão do espelho do mundo para além da mecanicidade representativa e a subjetividade nos domínios da lírica para além da passiva emanção de efusões sentimentais.

Essa reflexão recupera, de certa forma, os estudos de Hegel que relacionam os modos literários com o tempo. Para o filósofo alemão, a lírica tem uma relação muito mais estreita com o tempo que a narrativa épica. A epopeia situa os fenômenos no passado e os organiza de forma cronológica no texto dando um movimento espacial, diferente da lírica que apresenta, para Hegel, uma emergência momentânea de sentimentos e imagens. Pozuelo, tal como os teóricos anteriormente citados, também se manifesta no que se refere à temporalidade presente na criação lírica. Para ele, o poema sempre está *ejecutándose*. Dessa forma, o ato lírico se manifesta como “presentez, presencia y vivencia de las cosas siendo” (POZUELO, 1998, p. 65). Essa imediatez emerge como consciência de si mesmo. Nas palavras de Ingarden:

In the other words, because of just this lack of a unique, fixed position in the real flow of time, the poem can be contretized, so to speak, in any presente (...) The reader, as a particular psychological subject, must, in other words, not only identify with the lyric “I” expressing itself in the poem; he must feel for a moment as if were such na “I” experiencing and expressing himself as the lyric “I” does; He must become the lyric “I” in fiction. (INGARDEN, 1973, p. 135)

Parece, então, que por mais remota que seja a situação de um poema, o leitor tende a convertê-lo em uma experiência presente, e é nesse procedimento que se realiza a

universalização do eu-lírico, passando pela mimese e culminando na catarse, mas de uma maneira muito peculiar, no caso da lírica: “Ningún acto enunciativo diferente al de la poesía lírica permite el intercambio de roles por el cual el Yo incluye en sí mismo, al *outro*” (POZUELO, 1998, p. 42). O momento presente do leitor, ou seja, a sua vivência, coincide com a execução da linguagem: o nascimento do poema ocorre concomitantemente à sua leitura.

Ao logo do século XX, a partir das conquistas do século anterior, percebemos que a literatura caminhou para territórios considerados não poéticos. Essa nova literatura contemporânea, moderna, livre e fragmentária reflete o homem do seu tempo, que concentra em si uma possibilidade infinita de ressignificações. Pensar sobretudo o modo lírico dentro desse contexto exige uma atitude historicizadora, justamente porque o confronto da lírica moderna com a sua própria constituição histórica valida o redimensionamento da poesia atual, sustentada pelas transformações ocorridas sobretudo, a partir do Simbolismo.

Nesse sentido, invocamos aqui a fórmula de Antonio Candido sobre a Redução Estrutural (2006) que consiste justamente na internalização de elementos a princípios não-literários no texto poético. Candido afirma que na elaboração da “estrutura” do poema o ser e o mundo são amplificados pelo texto poético e podemos percebê-los em sua mais profunda essência e ainda assim, manter a autonomia da obra literária em relação à realidade empírica da qual ela parte. Podemos dizer que o que interessa não é tanto a relação do texto com o social, e sim a transformação do social em texto, devido ao processo de ‘redução estrutural’.

Dessa forma, a eficácia literária seja de um romance ou de uma poesia está muito mais vinculada no entrelaçamento dos seus dispositivos e elementos como tempo, espaço, personagens, que propriamente da realidade exterior que o texto alude. O mundo que a lírica cria a partir desses elementos é que dá a ver o nosso mundo. Nosso trabalho nesse estudo irá indicar a presença dos elementos da narratividade nos poemas, mas com o intuito de demonstrar como eles são explorados pela lírica em contraposição à narrativa ficcional, ou ainda, como esses elementos verbais contribuem para a representação do real.

Nos próximos capítulos, ao lermos os poemas selecionados, poderemos verificar toda a gama de teorias e conceitos neste capítulo abordados: a despersonalização do eu-lírico, a presença das categorias narrativas, o hibridismo, o subjetivismo lírico, a linguagem prosaica, a preocupação com o social, etc. É como se os poemas fossem, por eles mesmos, cronologicamente, uma mostra da linha evolutiva do modo lírico ao longo da modernidade.

## 2 A CONFLUÊNCIA POÉTICA

---

### 2.1 Acumulação Literária

Este capítulo tem por objetivo captar as possíveis aproximações entre as obras de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros seja pelo viés das referências diretas, indiretas, das estruturas e temas coincidentes. Este procedimento visa realçar o diálogo existente entre eles. Além disso, tentaremos confrontar a obra destes autores com a teoria esboçada no capítulo anterior. Pretendemos, portanto, verificar as prováveis “contaminações” de modos e gêneros presentes em suas poéticas na tentativa de averiguar como muitos dos poemas, por eles escritos, apreenderam o movimento histórico e estético em seus respectivos contextos de produção.

Cabe ressaltar que as relações de aproximação entre as obras não serão realizadas somente pela via da intertextualidade explícita ou da influência. Buscaremos a possibilidade do diálogo, da pluralidade de vozes, na reminiscência e antecipação dos discursos, no cruzamento e pontos de encontro seja na estrutura, seja nos temas de seus poemas. O diálogo entre Cesário e Barros muitas vezes será mediado por Alberto Caeiro: mestre dos heterônimos de Fernando Pessoa e para quem olharemos com mais afinco, a partir de agora.

A respeito da construção heteronímica sabemos que Fernando Pessoa deixou vários escritos. O poeta legou-nos anotações e críticas em cartas, prefácios e papéis soltos que constituem rico material. Sobre estes registros acerca da origem dos heterônimos, Jacinto Prado Coelho ressaltava que há muita “vacilação” e “contradição”, o próprio criador não é confiável para falar de sua criação ficcional. Nem para Pessoa essa questão era pacífica:

daí as vacilações, as contradições de Pessoa quando alude à gênese e à natureza dos heterônimos; ora pretende que os descobriu em transe, que escreveu, por exemplo, os poemas de Caeiro como simples médium, ora diz que os construiu dentro de si; considera-os ‘desdobramentos’, mas logo corrige o termo para ‘invenções’; afirma-os algumas vezes personagens separadas, tão reais como ele próprio, reconhece outras que não passam de partes dele próprio, do que é e do que poderia ou não poderia ser. Compreende-se: por muito sincero que procurasse ser, o que Pessoa em si observava era por natureza fluido e ambíguo. (COELHO, 1973, p. XV)



A questão da heteronímia nos poemas de Fernando Pessoa é um dos grandes desafios da crítica literária do século XX e ainda não é tema esgotado nas academias. Este não é o tema central do nosso trabalho, mas rendeu diversos estudos, como: *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto Prado Coelho; *O heterotexto pessoano e Fernando Pessoa ou o Poetadrama*, ambos de José Augusto Seabra; *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*; de Leyla Perrone-Moisés; entre outros. Por ora, o que precisamos saber é que, segundo a biografia elaborada por seu criador, Alberto Caeiro nasceu e morreu em Lisboa em 1889 e faleceu de tuberculose em 1915. Era órfão de pai e mãe e vivia com sua tia no campo, portanto, estava sempre em contato com a natureza.

Ainda de acordo com sua biografia, Caeiro tinha instrução primária e não escrevia bem. Algumas dessas facetas irá revelar-se ao longo de sua obra, mas o questionamento que devemos fazer aqui vai para além de aspectos autobiográficos do autor fictício. Sabemos que dentro da lógica clássica lírica poderíamos levantar a hipótese de que cada um dos heterônimos de Pessoa se revela como um eu-lírico diferente, todos eles também poetas. Sendo assim, assumidamente escritores, estas entidades podem criar outras vozes fictícias. A aceitação dessa abordagem conduz a nossa leitura para a complexa construção dos níveis ficcionais da obra pessoana.

Tal perspectiva torna-se possível ao verificarmos como, por vezes, a escrita do próprio Caeiro não se relaciona com a sua biografia ao mostrar um “eu-lírico” culto, com bastante leitura dentro da tradição lírica, muito diferente do Caeiro que Pessoa gostaria que conhecêssemos pela sua biografia. Mas no que tange à figura do heterônimo em aproximação com a prosa narrativa, seria ele um autor textual? Um narrador? Uma personagem?

Sobre essas questões, muito nos elucidam Octávio Paz ao afirmar que Caeiro, Reis e Campos são “os protagonistas de um romance que Pessoa jamais escreveu”. E segue dizendo que Fernando Pessoa “não é um inventor de personagens-poetas, mas um criador de obras-de-poetas. A diferença é capital” (PAZ, 1992, p. 20). E apesar de o próprio Fernando Pessoa afirmar, em diversos escritos, que é um poeta dramático, entendemos que a relação entre o autor e seus heterônimos tem uma lógica muito peculiar e não se assemelha à do dramaturgo, tampouco é idêntica à do romancista, mas essas aproximações muito enriquecem e colaboram para o melhor entendimento de uma poética que extrapola a demarcação dos gêneros:

Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar forma do drama, nem explícita nem implicitamente. (PESSOA, 1974 [s/d], p. 86)

Na verdade, o que podemos conhecer desses heterônimos nos é dado pelo próprio texto poético, que em cada verso nos revela muito do universo particular de cada um deles, situando-os no mundo, demonstrando suas preferências estilísticas e pontuando as problemáticas sobre as quais debruçam o seu fazer poético. É nessa presença dramática e narrativa inerente à lírica pessoana que o heterônimo se aproxima da personagem, nesse sentido, cabe aqui recuperar a reflexão de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith para quem “os heterônimos são autores que se fundem com a sua poesia (...). A ideia de personalidade funde-se com a de personagem (...) É como se a personalidade, mesmo se entendida em chave psicológica, fosse feita, afinal, daquilo de que as personagens são feitas” (MARTINS; ZENITH, 2012, p. 32), ou ainda, nos dizeres de Segolin:

Cada heterônimo é um texto-personagem. Texto, porque cada um dos poetas fictícios criados por Pessoa outra coisa não é senão o conjunto de poemas ou textos poéticos que incompletamente o compõem. Personagem, porque cada um desses entes textuais vive através de/e no próprio fazer poético que, revivido a cada leitura, o concretiza e o corporifica. (SEGOLIN, 1992, p. 98)

O fato é que as definições de heteronímia não são suficientes para abarcar o projeto literário de Fernando Pessoa, sendo que nem a própria teoria explica as aproximações entre gêneros – que a obra pessoana nos coloca. Longe de um consenso sobre sua elaboração e constituição, o que podemos afirmar é que a criação de heterônimos é uma expressão contundente com a evolução estética sofrida pela lírica moderna, no que se refere à despersonalização do eu, da qual falamos no capítulo anterior, mas também conectada às transformações sofridas pelas sociedades principalmente a partir do final do século XIX.

Como poeta Alberto Caeiro fez sua primeira aparição pública postumamente, em janeiro de 1925 na revista Athena, onde Fernando Pessoa publicou uma seleção de 23 poemas de “O Guardador de Rebanhos”. A primeira edição em livro da obra completa de Caeiro é de agosto de 1946 e seus primeiros críticos foram José Régio, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Vitorino Nemésio e David Mourão-Ferreira. Caeiro também era

adepto das formas narrativas e longas, e cronologicamente está entre Cesário e Manoel de Barros. Dessa forma, Caeiro será a ponte que une esses dois poetas, no que apropria da estética de Cesário e no que anuncia da estética de Barros.

Esta proposta vai ao encontro da teoria intertextual pensada por Julia Kristeva em 1969, inspirada nas formulações dialogistas de Mikhail Bakhtin – para quem um texto não subsiste sem o outro. Para a autora toda composição verbal se constrói como um mosaico de citações. Dentro dessa lógica todo texto é a incorporação e transformação de outros textos, ou seja, o processo de leitura só pode ser concebido dentro da noção de intertexto, uma vez que o sentido do discurso é elaborado sempre dentro de uma multiplicidade de textos e vozes. A noção de intertextualidade se revela como uma das mais fecundas da teoria literária moderna, e por ser um conceito de vasta circulação, é também um dos que mais equívocos e disfunções tem gerado.

Isto porque não é legítimo falar de intertextualidade sempre que (e apenas porque) uma vaga semelhança eventualmente aproxima dois textos. “O conceito de intertextualidade estabelece-se a partir de uma conceção dinâmica do texto literário, entidade situada num vasto universo textual (que abarca tanto os textos literários como os não literários), universo entendido como espaço de diálogo, troca e interpenetração constantes de uns textos noutros textos” (REIS, 2001 A, p. 133).

É exatamente isso que poderemos perceber na leitura da obra de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros. O lirismo nos apresenta tons bastante diferenciados, por vezes se aproximando e por vezes rompendo radicalmente com a tradição literária. Embora Cesário ainda apresente versos metrificados, nem em seus poemas, tampouco nos de Caeiro e de Barros, percebemos algum ritualismo, tom ou motivo solene, ou mesmo, elevada linguagem, como é recorrente na lírica clássica. O reaproveitamento do material lírico e a contaminação transmodal nessas obras se apresentam como possibilidade de diálogo entre elas, imprimindo-lhes o caráter peculiar da poesia na modernidade em que os poetas estão em relação constante com os que constituem historicamente a cadeia de autores e textos que os precederam ou que lhes são contemporâneos.

Dessa forma, essa aproximação comparativista acaba por resgatar a teoria contida na polêmica obra *A Angústia da influência*, publicada em 1973 de autoria de Harold Bloom. O complexo aparato teórico contido nessa obra não pode simplesmente ser aplicado em sua totalidade ao nosso estudo, mas há questões interessantes que estão intimamente relacionadas com a aproximação poética que aqui ambicionamos fazer, principalmente

quando Bloom mostra que as grandes obras da literatura não surgem completamente formadas, mas por meio de um processo de luta intensa com aquelas que as precederam.

De acordo com o pensamento deste teórico o sentido de um texto está sempre entre textos, e também sempre dentro de uma tradição que se quer social, estética cultural e cognitiva. Dessa forma, os “poetas fortes” lutam com seus precursores apropriando-se das conquistas que lhes servem e superando as “angústias do endividamento” (BLOOM, 2002, p. 55). Pensando mais especificamente nos sistemas literários português e brasileiro a força dessa formação vem de uma sombra comparatista. No caso da literatura portuguesa podemos tomar como mote o princípio da paridade descrito por Vergílio Ferreira em um dos volumes do diário *Conta Corrente*:

Abril (Quarta). Que cousa curiosa – mas não sei se já o disse – é que nossa literatura é feita largamente aos pares. Alguns serão absurdos, mas aos pares é que estão bem. Serão efeito das velas de um altar? ou de um defunto, que pode também ter? das leis de oposição? Das leis do encosto? de uma lei metafísica dos números? O corpo humano tem órgãos pares, mas também ímpares. Enfim, não entendo. A verdade é que o número par na literatura é abundante. Plutarco deu o exemplo e nós foi só copiar. Assim, logo á para trás, o Fernão Lopes e o Zurara. Depois o Gil Vicente e o Bernardim, que se emparelhou decerto pelo contraste como o preto e o branco. Depois Bocage e Filinto, Herculano e Garrett, Camilo e Eça, Cesário e Nobre, Pessoa e Sá-Carneiro, Aquilino e Ferreira de Castro, Régio e Torga, Redol e Soeiro, e hoje, enfim, ao que já ouvi a Agustina e eu (...) Tudo isso deve ter um significado. A ver se descubro. (FERREIRA, 1994, p. 90)

Seja pelo equilíbrio ou pela oposição, os pares descritos acima se constroem canonicamente sempre em relação com o outro. Na literatura brasileira não é diferente. Em seu texto crítico sobre a obra de Antonio Candido, Sandra Nitrini mostra o modo como o referido crítico brasileiro estrutura seu estudo com um teor comparatista. Para a autora é do conjunto operacional que engloba: a concepção de literatura como sistema; a solidariedade estreita entre arcadismo e romantismo (momentos decisivos da formação da literatura brasileira); a metodologia ampla que integra o fator histórico e estético e, finalmente, a concepção de literatura como missão, é que vai emergir o sentido positivo e mesmo libertador para o conceito de influência, liberando-o “da ideia de uma causalidade mecânica” (NITRINI, 2000, p. 208). Outros críticos da literatura brasileira também comungam da proposta de um comparativismo dialético desenvolvida por Candido, como por exemplo Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”, do livro *Que horas são?* (1987).

Como vimos, é comum em ambas as literaturas obras teóricas que relativizam o conceito de “influência” desvelando o sentido ideológico e colonialista do termo. Nesse sentido, diante relação que será aqui apresentada entre autores portugueses e brasileiro torna-se necessário que invoquemos novamente a voz de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), no que se refere ao reconhecimento de que a literatura brasileira é sim uma ramificação da literatura portuguesa, e que esse fato representou uma secular dependência cultural.

Contudo, a literatura brasileira passou a se mostrar original e hoje pode ser colocada de forma igualitária ao lado das literaturas europeias. As obras representativas dessa literatura sempre revelam a tensão dialética que tanto sintetiza quanto supera a imitação do estrangeiro e as limitações regionais, como é o caso da poesia de Manoel de Barros. Sendo assim, podemos afirmar que o processo histórico da formação e consolidação da literatura brasileira não pode ser comparado com nenhum outro, contudo, é na comparação de seu modelo com outros contextos, inclusive o português, que podemos evidenciar a suas peculiaridades.

Isto posto, é então de extrema importância elucidar o fato de que não há neste estudo nenhum interesse em desenvolver uma leitura de sentido determinista, positivista ou colonialista, pois consideramos que o diálogo entre essas literaturas é assimilado reciprocamente na modernidade, e contribui para o desenvolvimento cultural de ambos os lados. Dessa forma, é a partir dessa abordagem coletivista e sociológica proposta por Candido que faremos a aproximação entre os autores propostos nesse estudo, falaremos mais especificamente dessas acumulações, influências e diálogos no tópico a seguir.

## 2.2 Tradição e originalidade

A leitura que propomos nesse item segue no sentido de que as obras dos poetas que serão nosso objeto de estudo exercem o poder de criar, por meio do discurso poético, um universo próprio e original ao mesmo tempo em que estabelecem uma convergência com a tradição moderna e modernista. Sobre essa questão, Leyla Perrone-Moisés afirma que:

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a Literatura Comparada não só admite, mas comprova que a literatura se

produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura: cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

Dessa forma, a originalidade barriana – fundada na formulação dialética entre localismo e cosmopolitismo – resgata a tradição lírica em Cesário, já que ambas são capazes de modificar a ordem existente porque possibilitam uma visão nova a partir de si mesmas e provocam uma renovação até mesmo em obras que as precederam. Ou seja, elas renovam a tradição em um processo de acumulação histórica e estética.

O sentido da leitura aqui proposta é simultaneamente diacrônica, porque parte de poesias do século XIX até a contemporaneidade; e sincrônica, porque relaciona estrutura e temas na obra dos três autores propostos. Prova disso é o fato de a elaboração de *O Guardador de águas* (1989), de Manoel de Barros, ter partido inegavelmente de sua leitura do poema “O Guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro – publicado na íntegra pela primeira vez em 1946<sup>6</sup>. Não por acaso Barros alude a obra caeiriana no seguinte verso: “Um Livro o ensinou a não saber nada – agora já sabe” (BARROS, 2010, p. 246). Tais referências, sejam elas diretas ou indiretas, transformam o olhar do leitor que renova sua leitura sobre o livro de Caeiro – a partir do olhar de Barros – da mesma forma que, conhecendo o primeiro, o leitor cria uma expectativa em relação ao segundo.

Em “O Guardador de Rebanhos” o sujeito percebe e relata, ainda que de forma mais velada, algumas questões que serão tratadas de forma mais frontal em *O Guardador de Águas*: ambas as obras reintegram o homem civilizado no núcleo primordial da vida humana – a natureza. É no ambiente telúrico que testemunham a possibilidade de uma vida livre do ritmo caótico, dos parâmetros citadinos, dos malefícios extenuantes da insanidade metropolitana.

Há no meio acadêmico diversos estudos que aproximam essas duas obras e esses dois autores, entre elas damos destaque aqui ao artigo “O mais sublime dos meninos”

---

<sup>6</sup> Obras completas de Fernando Pessoa. III. Poemas de Alberto Caeiro. Lisboa, Ática, 1946.

Contudo, cabe aqui ressaltar que Fernando Pessoa relata em famosa carta a Casais Monteiro (13 de janeiro de 1935) que “O Guardador de Rebanhos” fora escrito por completo no “dia triunfal” de 8 de março de 1914. Porém, o estudioso Ivo Castro garante, por meio de seus estudos nos manuscritos pessoanos, que o longo poema fora escrito de maneira esparsa entre os anos de 1914 e 1919. (Prefácio da Edição Crítica de Fernando Pessoa, Volume IV, p. 8).

(1998) em que Lúcia Castello Branco aborda o tema da “coisa” nos poemas de Barros e a associa à noção caeiriana de que Deus se revela na materialidade da natureza. De acordo com a autora a diferença primordial entre os dois reside no fato de que:

Entre O Guardador de Rebanhos e O Guardador de águas abre-se não só o hiato de quase um século e de uma nacionalidade, mas sobretudo o de uma vertiginosa descida. Ele [Alberto Caeiro] pousou na superfície da paisagem bucólica e não chegou a descer, como Manoel, às coisas ínfimas do chão. (CASTELLO BRANCO, 1998, p. 66)

Ao comentar sobre a apreensão espacial nas obras desses dois autores Castello Branco também nos dá a entender que Manoel de Barros acaba por efetivar algumas das propostas apresentadas por Caeiro. Isso fica claro ao compararmos estéticas coincidentes nessas duas obras, como por exemplo, o desejo de se entranhar no real. Enquanto em Caeiro essa simbiose aparece quase sempre como possibilidade: “Estou lucido como se nunca tivesse pensado/ E tivesse raiz, ligação directa com a terra./ Não esta espúria ligação do sentido secundario chamado a vista” (PESSOA, 2015, p. 91); em Barros ela se efetiva: “Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas./ Mas terá o condão de sê-las./ Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos...” (BARROS, 2010, p. 359).

Tal como para Caeiro, a reflexão exacerbada e a necessidade humana de alterar o mundo a partir do acúmulo do conhecimento científico são, para o poeta brasileiro, ações inúteis: “Todas estas informações têm soberba desimportância científica – como andar de costas” (BARROS, 2010, p. 258). Barros também leva a cabo a ideia caeiriana de que o progresso civilizacional nos faz involuir como humanos, e também percebe no resgate do natural, do primitivo, a possibilidade de libertação: “Para ser escravo da natureza o homem precisa de ser independente” (BARROS, 2010, p. 295).

Ambas as poéticas resgatam o tema da infância. A criança quase sempre aparece alegoricamente representada pela figura ainda não corrompida, detentora da capacidade de viver o real sem metáforas, sem metafísicas: “Criança desconhecida e suja brincando à minha porta,/ Não te pergunto se me trazes um recado dos symbolos” (PESSOA, 2015, p. 75). Ou ainda como figura que encarna a possibilidade da plena realização do ato ficcional:

O pai campeava campeava.  
A mãe fazia velas.  
Meu irmão cangava sapos.  
Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele  
Virava uma pedra.  
Fazia de conta?”

(BARROS, 2010, p. 329)

Podemos dizer que tanto no poeta brasileiro quanto nos poemas do heterônimo de Pessoa a poesia é encontrada nos elementos naturais, rudimentares. A infância é o espaço e o tempo da pureza do não saber, do total esvaziamento do significado habitual das palavras e das coisas. O mundo infantil nos poemas de Barros e Caeiro não é apenas recuperado como forma ou tema, ele é entranhado aos respectivos processos poéticos. Essa *poieses* acaba por conduzir o leitor a assumir um compromisso com o novo e com o surpreendente de seus poemas. “Sei ter o pasmo commigo/ Que tem uma creança se, ao nascer,/ Reparasse que nascera devéras.../ Sinto-me nascido a cada momento/ Para a completa novidade do mundo...” (PESSOA, 2015, p. 31).

Ainda refletindo sobre a inovação e a influência desses dois poetas resgatemos aqui o ensaio de Tomas Crosse publicado juntamente com a obra de Fernando Pessoa (1994) em que ele singulariza a composição de Caeiro da seguinte forma:

The ordinary presentation of Alberto Caeiro to the English public should, in this literary connection, mean an establishing of his relation to immediately preceding literature in his country, and an establishing of such of his influences are outside the normal, or even abnormal, knowledge of that public. But, being so, this is in the present case entirely the contrary. The curious fact about Alberto Caeiro is that he comes apparently out of nothing, more completely out of nothing than any other poet. (PESSOA, 1994, p. 221)

Em seu breve estudo, Crosse não se limita a procurar as influências diretas de Caeiro e sim demonstrar como essa obra poética possui conexões nacionais e internacionais, ao mesmo tempo em que apresenta Caeiro como um poeta de extrema originalidade que parece ter surgido do nada. Mas o que aqui mais nos interessa é o fato de que na articulação dessas duas linhas (tradição e originalidade) Crosse cita os seguintes nomes: Walt Whitman, Francis Jammes e Teixeira de Pascoaes – apresentados em um grupo – e Cesário Verde, analisado isoladamente, isso porque o referido teórico nega que Cesário Verde possa ser comparável a Caeiro, diferentemente do que acontece com os outros três poetas citados.

Para Crosse, Cesário exerceu sobre Alberto Caeiro o gênero de influência que é mais uma provocação, uma inspiração. Essa relação consiste em fazer do segundo um contrário do primeiro, mas sempre dentro da evocação textual de seu antepassado. Para exemplificar como isso ocorre Crosse parte da representação dos espaços urbanos que, para ambos os poetas, é dada como um cenário de encarceramento, em contrapartida, o espaço natural é a libertação. “Mas se vivemos, os emparedados,/ Sem árvores, no vale escuro das



muralhas” (VERDE, 2015, p. 128); “E, enorme, nesta massa irregular/ De prédios sepulcrais, com dimensão de montes” (VERDE, 2015, p. 129). Indo em uma direção diferente da de Cesário, mas embebido nele, Caeiro irá contra a noção de natureza como poesia para sustentar o princípio de uma poesia como natureza, quando afirma no poema XIV: “Penso e escrevo como as flôres teem côr” (PESSOA, 2015, p. 44) e “E o que escrevo é natural como o levantar-se vento...” (PESSOA, 2015, p. 44).

Portanto, os novos poetas sempre nos apresentam uma nova forma de ler ou desler a tradição justamente pelo fato de que a literatura tende a sair fora de si para melhor se pensar. As palavras de Helena Buescu sobre o horizonte comparatista ressaltam que a literatura “está permanentemente a fazer-se, pela transformação do que julgávamos velho num surpreendente e muitas vezes inesperado novo” (BUESCU, 2008, p. 80). Mesmo porque, algumas das questões anunciadas por Cesário Verde no final do século XIX não foram superadas ainda na atualidade, e também foram apreendidas por Manoel de Barros, em um contexto histórico, social e político diverso, mas em uma linha poética muito próxima.

Cesário Verde recorrentemente faz menção aos sons estridentes das cidades em seus poemas, Barros também se dá conta disso ao mesmo tempo em que percebe o silêncio como aspecto fulcral no espaço natural: “Na cidade o silêncio avilta-se” (BARROS, 2010, p. 291). Cesário renovou a lírica portuguesa trazendo para seus poemas temas e palavras dantes tidos como pouco poéticos, Barros dá sequência nesse empreendimento e faz do desprezado pela sociedade a matéria-prima de sua poesia: “Tudo aquilo que a nossa/ Civilização rejeita, pisa e mija em cima,/ serve para poesia” (BARROS, 2010, p. 146).

É nessa vertente dos estudos comparatistas que iremos abordar as obras literárias em questão, no que tange a proximidade e distanciamento de seus temas e estruturas. Para tanto, é necessário que as conheçamos de forma mais significativa, bem os como seus respectivos autores. É do que trataremos no próximo tópico.

## 2.3 A Recepção de Cesário Verde

Cesário Verde, que foi um escritor ativo nos anos em que o Realismo se afirmou em Portugal, foi colocado numa posição marginal em relação à instituição literária dos anos 70 e 80 do século XIX, por criar uma poesia de difícil classificação. Rompeu com a tradição do segundo romantismo e não aderiu ao terceiro romantismo português de Antero de Quental e Guilherme de Azevedo, sendo assim, ignorado ou incompreendido pelo meio literário de seu tempo. Como nos lembra Carlos Reis (2001), esse poeta não foi incluído, nem sequer referido, no *Parnaso Português Moderno* em 1877, de Teófilo Braga.

Nascido em 1855, era dois anos mais velho que Fialho de Almeida e dez anos mais novo que Eça e Oliveira Martins; entretanto, morreu antes de todos eles (1886), deixando uma pequena, porém, contundente obra. Nomes da crítica literária como Jacinto do Prado Coelho, Dorothy Atkinson e Stephen Reckert apontam semelhanças entre a poesia de Cesário Verde e a prosa narrativa queirosiana, apesar de o poeta não ter articulado diretamente com nenhum grupo de intelectuais e escritores do seu tempo: “Cesário preferiu a forma prosaica, brusca, saltitante, coloquial. Criou-a para si. E somos obrigados a buscar pontos de referências na prosa contemporânea: Eça, Ramalho” (COELHO, 1976, p. 195).

Contudo, sua obra não pode ser dissociada de alguns acontecimentos que marcaram a época de sua escrita, como a Questão Coimbrã, as Conferências do Cassino e a posterior atuação crítica e literária da Geração de 70, inclusive, é a Guerra Junqueiro que Cesário Verde dedica seu poema “O Sentimento dum Ocidental” (1880), sugerindo, assim, afinidades culturais com a geração da qual se manteve distanciado.

Ainda sobre a tradição literária em que Cesário Verde se insere, Saraiva e Lopes ressaltam que:

Cesário Verde é o único poeta do grupo tido como realista que consegue romper, de facto, com a herança Romântica. Em poemas como "De Tarde", "Nós", "Contrariedades", "Cristalizações", "Sentimento dum Ocidental", não se nos deparam os vagos operários e prostitutas do progressivo verboroso de certos contemporâneos, nem o oco pessoalismo ultra-romântico. (SARAIVA E LOPES, 2001, p. 926)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> O poema «Contrariedades» só recebeu este título a partir da publicação do livro póstumo de Cesário Verde. Em 1876, quando ele foi publicado pela primeira vez, o título era «Nevroses». A edição que usamos para este estudo utiliza o título original do poema.

O poeta português é considerado por muitos críticos o responsável pelo anúncio da modernidade. Adolfo Casais Monteiro afirma que Cesário “quebrou o tabu que pesava sobre assuntos e palavras até então considerados não poéticos, arrancou o arame farpado que separava o pretense mundo das coisas poéticas do verdadeiro mundo” (MONTEIRO, 1977, p. 7). Termos da nomenclatura agrícola até então estranhos à tradição lírica, são adotados pelo poeta: “dedos de cabra”, “navalha de volta” e “enxós de martelo”, entre muitos outros, que além de inovarem o léxico da poesia trazem consigo os ruídos, os cheiros, a sensação de um mundo visível, palpável e real. Mundo este habitado por algumas personagens, dignas de um contundente romance, tal qual é o esforço na figuração e tipificação das mesmas.

Em seus poemas a ação é representada em torno de figuras como mendigos, aleijados, cegos, loucos e desempregados que perambulam pela cidade de Lisboa almejando aquilo que não têm, acirrando esteticamente, no poema, as tensões vividas pelas classes sociais no mundo real. Os versos de Cesário internalizam o movimento histórico e veiculam além dos mecanismos da modernidade, as mudanças implicadas por essa modernização nas cidades, na vida humana, política e literária.

É interessante perceber como Cesário Verde, mesmo inserido no contexto que descreve, consegue distanciar-se dele e representá-lo de forma bastante eficaz:

Cesário Verde é pré-moderno visto ser, mais profundamente que ninguém, poeta da sua época. Isto é: para ser o poeta da sua época, para exprimir autenticamente e ao mesmo tempo poeticamente o seu tempo, não só se afastava da poesia tida como representativa dele, mas se tornava mesmo incompreensível para os seus contemporâneos, que foram incapazes de dar conta da breve passagem por este mundo do extraordinário poeta de “O sentimento dum ocidental”, o qual, pela primeira vez na poesia portuguesa, exprimiu o mundo do homem moderno com uma voz de homem moderno. Ele foi o primeiro que fez a anatomia do homem esmagado pela cidade, e para o qual esta contou como elemento na própria consciência, foi o poeta que viveu a cidade, e a trouxe para a poesia, que soube integrar o mundo poético da realidade comezinha, e encontrar o autêntico real através de um tipo inédito de descrição, no qual as coisas entram com tamanho potencial de presença (pela força de sua arte), que se cria, com ele, um novo sentido da imagem poética, como se cria, igualmente, uma nova noção do ritmo que só na poesia moderna, com Pessoa e Sá-Carneiro, ganhará os seus títulos de nobreza. (MONTEIRO, 1977, p. 18)

As paisagens com suas figuras e ações são representadas nos poemas de Cesário através de uma extrema capacidade visiva de simultaneidade, que beira o cinematográfico,

anunciado, assim, procedimentos que seriam sistematicamente utilizados somente em correntes estéticas futuras.

Adolfo Casais Monteiro ainda observa que no tempo de Cesário a poesia e a prosa não estavam com os ponteiros acertados no mesmo fuso, já que ao contrário da narrativa, a poesia Realista não teve grande recepção. De acordo com o teórico a crítica da época julgava que seriam Guerra Junqueiro e Antero de Quental, do grupo Geração 70, os poetas de expressão máxima daquele tempo. Com o passar dos anos e a maior compreensibilidade da crítica em relação à curta passagem de Cesário Verde, foi enfim possível valorizar o poeta cujo realismo, segundo Macedo, é realizado pelo seguinte método:

O método poético característico de Cesário – a estrutura ambulatória dos poemas que reflecte o movimento do observador solitário cujo discurso é registado no poema, a justaposição significativa de percepções aparentemente aleatórias e dissociadas, e o correspondente uso do assíndeto – deriva do seu desejo expresso de registar as gradações subtis de uma realidade mutável. (MACEDO, 1975, p. 20)

Cesário acaba por receber inúmeras críticas da imprensa do seu tempo, entre elas, a mais dura foi produzida por Ramalho Ortigão em “As Farpas” (1874, p. 78-79). Sobre essa polémica Mario Higa (2010) esclarece que, no contexto da crítica de Ortigão, Cesário adotara o estilo de João Penha, poeta parnasiano que combinava o estilo romântico com a ironia prosaica. Dessa forma, quando Ortigão critica “Esplêndida” – caracterizando esse texto como um poema que peca em seus excessos – o que ocorre para Higa é que o crítico da época de Cesário não entendeu ou recusou-se a entender o viés irônico do poema ao reproduzir em sua estrutura justamente o tema de sua crítica: o excesso.

Para credibilizar seu ponto de vista Higa elenca versos do poema e comprova que a composição é mais baudelairiana que byroniana. De acordo com o referido teórico, “Esplêndida” foi lido em sua época de maneira equivocada, por aplicarem a ele parâmetros hugolianos, quando, na verdade, o poema foi escrito com critérios baudelairianos. Higa discorre ainda sobre a noção de satanismo aplicada à poesia do século XIX que culminou em termos tão recorrentes na poesia cesária: o prosaísmo, a ironia corrosiva, *flânerie*, representação do espaço urbano, representação do cotidiano, abatimento, frieza, perversão moral, características estas herdadas do “realismo baudelairiano”.

As referências irônicas ao ultrarromantismo, comentadas por Higa, são recorrentes nos escritos iniciais de Cesário, como por exemplo em “Deslumbramentos”: “com seus gestos de neve e de metal” (VERDE, 2015, p. 86); e no comportamento dos sujeitos

poéticos frente a mulher fatal de “Humilhações” e “Cantos da tristeza”<sup>8</sup>: “Nas tuas formosíssimas madeixas/D’aquela cor das messes lourejantes” (VERDE, 2015, p. 59).

Nos poemas acima citados podemos afirmar que o excesso sentimentalista acaba por ser uma crítica a esses protagonistas que destoam das relações do mundo moderno, são figuras que desarmonizam drasticamente do espaço que estão inseridas. Considerando isso, podemos tentar dividir a obra de Cesário Verde em duas partes: uma que engloba os seus primeiros poemas – em que ele satiriza o movimento Romântico, parodiando-o e subvertendo-o – e uma segunda parte que ocorre quando o poeta supera esse confronto. Nesse segundo momento suas personagens tomam outros contornos, são mulheres trabalhadoras, homens da construção, burgueses donos dos meios de produção, mendigos, aleijados, todos eles dentro de um mundo que comporta uma narrativa direta da consciência catastrófica da vida moderna.

Sobre a forma original que os poemas de Cesário assumem ao se prosificarem, Higa comenta que esse lirismo prosaico advém de um gênero híbrido que busca, por meio de recursos narrativos, a subjetivação sentimental, tendo como precursores sobretudo o Byron irônico dos poemas narrativos como “Don Juan” e Baudelaire. Sob essas influências Cesário vai assimilando e manipulando recursos da lírica e da prosa narrativa, sobretudo a realista, com seus sujeitos líricos com feições de narrador, personagens, espaço e tempo, linguagem coloquial, motivos cotidianos e ironia: “uma ficção mais realista que as de Antero, Nobre ou Junqueiro, e mesmo de Eça de Queirós” (LOURENÇO, 1991, p. 985).

Muitos foram os adjetivos superficialmente aplicados ao poeta Cesário Verde, contudo, todos eles apenas revelam a fragilidade da crítica da época, a instabilidade de um movimento literário ainda em formação e a aparente inapetência da poesia de Cesário Verde em identificar-se com qualquer tendência literária de sua época:

Os escândalos e intrigas provocados pelas publicações de Cesário, de entre os quais se referiram os mais significativos, permitem constatar que a originalidade da sua poesia não foi explicada pelos hábitos de leitura da época, dada a recorrência dos motivos que suscitaram a crítica, ou seja, a inadequação dos temas (que se poderia traduzir por “assuntos de que ninguém se havia lembrado”), a inverosimilhança das descrições (denotando preconceitos literários profundos relativamente ao gênero lírico), e a inclusão de termos que, causando estranheza, foram destacados e não desenvolvidos. (ROSA, 2013, p. 32)

---

<sup>8</sup> Cesário Verde publicou a primeira versão deste poema, com o título de ‘Cantos da Tristeza’, que incluía nove quadras omitidas no *Livro de Cesário Verde*. Em algumas edições o poema tem o título “Setentrional”.

Diante dessas afirmações não restam dúvidas que o poeta causou estranhamento em seus pares contemporâneos por equacionar dentro de sua engenhosa forma lírica, o cerebral, o matemático, sem perder sobretudo, o sensível. Esses fatores acabaram por contribuir para que a valorização deste poeta, de maneira efetiva, somente ocorresse muito tempo depois do surgimento da sua obra.

Independentemente do reconhecimento tardio, concordamos com o fato de que “quase toda a poesia moderna, entre nós, depende dele” (COELHO, 1961, p. 195), e por isso nos arriscamos a tentar traçar linhas que esboçam uma aproximação com escritores que pareçam, à primeira vista, distantes poeticamente de Cesário. Vale aqui salientar que as reflexões propostas nesse trabalho não almejam e sequer conseguiriam exaurir os temas presentes na obra poética de Cesário Verde. O que faremos é ler os poemas e estarmos atentos ao que deles emerge de categorias e propriedades narrativas, além de buscarmos aproximações estéticas entre os poemas de Cesário, de Caeiro e de Barros.

## 2.4 Influência sem angústia

Portanto, podemos afirmar que a poética de Cesário Verde serviu de suporte para que Caeiro e Barros pudessem, em seus respectivos contextos, e cada um a seu modo – estetizar de forma diferente as já viciadas combinações das palavras: libertando-as dos sentidos já desgastados e oferecendo-lhes infinitas possibilidades. Dar uma nova imagem a um nome ou desnomear as coisas são, para Caeiro e Barros, formas de depuração das palavras. Para o poeta brasileiro nomear “empobrece a imagem” (BARROS, 2010, p. 303), tal como é para o heterônimo de Pessoa, para quem nomear condiciona o olhar:

A manhã raia. Não: a manhã não raia.  
A manhã é uma cousa abstracta, está, não é uma cousa.  
Começamos a ver o sol, a esta hora, aqui.  
Se o sol matutino dando nas árvores é bello,  
É tão bello se chamarmos á manhã «Começarmos a ver o sol»  
Como o é se lhe chamarmos a manhã,  
Porisso não há vantagem em pôr nomes errados ás cousas,  
Nem mesmo em lhes pôr nomes alguns.

(PESSOA, 2015, p. 88)

Caeiro despe a “manhã” de seus sentidos cotidianos para que o leitor possa por si mesmo remeter-se às sensações e viver o acontecimento e não refletir sobre o significado do nome. Manoel de Barros também tenta esvaziar semanticamente a palavra, ou ainda, ressignificá-la em seu máximo para assim ampliar a nossa experiência com a linguagem. Tal como Cesário o poeta brasileiro introduz elementos antipoéticos em sua lírica: “Prefiro as palavras obscuras que moram nos/ fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco/ Do que palavras que moram nos sodalícios – / Tipo excelência, conspícuo, majestade.” (BARROS, 2010, p. 394); e tal como Caeiro, tenta se aproximar ao máximo de toda as coisas, sem mediação: “As coisas sem nome apareciam melhor.” (BARROS, 2010, p. 288); ou em “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção” (BARROS, 2010, p. 346).

A presença dessa estratégia nos poemas dos três autores, não é uma simples coincidência. Esse ato, para Hugo Friedrich, revela muito da estrutura da lírica moderna já que, no mundo contemporâneo, o homem passou a ter um olhar massificado sobre tudo à sua volta. A criação literária insurge-se, portanto, contra esse sentimento de repetição, essa inserção no constantemente estereotipado, devolvendo ao homem a capacidade de estranhar-se com o mundo ao seu redor. Essa experiência lírica transforma a nossa capacidade de perceber o mundo e o homem moderno:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocábulo usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas líricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. (FRIEDRICH, 1978, p. 17)

Essa tensão está claramente presente em Barros e Caeiro, e pode ser encontrada, como já vimos, também na trajetória poética de Cesário Verde. É articulando estas combinações insólitas, até então não relacionadas com o trabalho estético, que podemos perceber uma lírica que não funciona como a linguagem de um estado de ânimo, mas sim, como uma inteligência ativa e transformadora.

Contudo, essa renovação não pode se dar por inteiro, a tensão também se manifesta entre a ruptura e a manutenção de alguns arquétipos da tradição. Nisso, Pessoa se aproxima de Cesário, principalmente se considerarmos que Caeiro também promove, em um outro

nível, essa dissociação da tradição literária vigente, ao mesmo tempo em que mergulha a sua poética no inconsciente coletivo dos arquétipos, buscando mitos antigos que revelem o seu duplo movimento de vanguarda e retorno às origens líricas. Sobre essa questão Jerônimo Pizarro é bastante elucidativo quando diz: “Pessoa não precisava de romper com a tradição; visava a síntese, não a ruptura” (PIZARRO, 2009, p. 141).

Na voz de Alberto Caeiro essa dialética se torna ainda mais evidente considerando que a sua marca permanente está em recusar a tradição de poetas que almejavam uma lírica na qual os ritmos, as métricas e as rimas construía uma poesia transcendental, ao mesmo tempo em que seus temas pareciam tão aparentemente tradicionais. Dessa forma, podemos afirmar que Caeiro, tal como Cesário, está inserido numa tradição e numa modernidade da qual ele se apropria ao mesmo tempo em que a confronta, questionando seus discursos. Na definição de Compagnon são “modernos melindrados pelos Tempos modernos, pelo modernismo ou pela modernidade, ou os modernos que o foram a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivos” (COMPAGNON, 2011, p. 11).

Nessa mesma linha se insere Manoel de Barros. Tal como Cesário Verde – que na sua época renovou a estilística tradicional da poesia para exprimir um mundo até então desconhecido pela poesia de língua portuguesa – Manuel de Barros entra em polêmica direta com a tradição literária que vê a poesia como bela por excelência. Como já dissemos, a poética barriana não trata de temas elevados, ao contrário, a matéria para a sua criação poética são as coisas insignificantes: misturando o homem ao animal e ao vegetal, fundindo prosa e poesia através de uma impertinente escolha vocabular.

Cesário Verde, que se antecipa, ainda nos anos 1870, aos movimentos poéticos que só na época de Caeiro se consagrariam, abre caminho para que Manoel de Barros também pudesse se tornar um poeta à frente do seu tempo. Sua obra de estreia, *Poemas concebidos sem pecados* (1937), nos revela isso. Marcado pela temática da infância, pelo tom coloquial e pelo aproveitamento do linguajar local, o livro demarca a inspiração do poeta nas conquistas do Modernismo brasileiro de 1922, através da discussão da tradição literária brasileira, do humor e do uso do verso livre.

Siscar comenta que Barros busca no movimento modernista a base de sua criação poética, mas supera, em todas as suas instâncias, o que fora feito em termos de poesia dentro desse movimento: “os próprios valores do modernismo brasileiro (nacionalismo, humanismo utópico, relação com a “modernização” (...)) não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que se abre” (SISCAR, 2005, p. 43). Então, de forma muito



original, Manoel de Barros volta o seu olhar para as coisas desimportantes, e faz das minúcias e do lixo a matéria de sua poesia.

Tamanha é sua singularidade que, tal como Cesário Verde, o conhecimento de sua obra só se dá tardiamente, e só se torna possível a sua crítica após a superação dos critérios poéticos dos anos de 1960 e 1970, quando o próprio discurso moderno também entra em crise. É dessa inserção e superação da tradição poética de todo o movimento modernista brasileiro que Manoel de Barros vai traçando um caminho muito próprio e original, em que ele dialeticamente cria o inusitado a partir de temas caros à lírica moderna, estando em sintonia com a tradição na qual se insere ao mesmo tempo que a nega.

Para João Alexandre Barbosa, essa tensão na poesia contemporânea expressa a aspiração de redimensionar os valores herdados da tradição, dessa forma, a poesia passa a ser "anti", nas palavras do autor: "Negando-se, para afirmar o espaço que ficou por preencher. O espaço tolhido pelos escolhos de uma tradição que se tenta recusar, mas que se infiltra traiçoeiramente pelas frestas da própria linguagem" (BARBOSA, 1986, p. 108). Quando os temas grandiosos se esvaziam na literatura brasileira, Barros volta seu olhar para as preocupações concretas e busca no cotidiano prosaico os elementos que irão compor a sua obra.

Pensando mais especificamente na tradição lírica de língua portuguesa e nas aproximações e "contaminações" poéticas, entre Alberto Caeiro e Cesário Verde, o que podemos dizer é que são explícitas na obra do heterônimo – bem como são notáveis as semelhanças na poética de Caeiro e Manoel de Barros. Inusitado e original será, portanto, pensar nas possibilidades de diálogo existente entre o mestre de Caeiro – Cesário Verde – e o irmão "natural" deste, Manoel de Barros, que a princípio parecem tão díspares em suas poéticas, mas que olhados com certa atenção, com aquela luneta de uma lente só, acabam por se aproximar.

Em uma interessante passagem do livro *Emendar a Morte* (2008), ao explicitar suas ideias sobre o horizonte comparatista, Helena Buescu resgata Barthes em sua *Leçon* para falar da "dezaprendizagem" e da forma como esta permitiria, em última análise, afinar a sabedoria. Poderemos ver, a seguir, como essa reflexão tem uma coerência interna com a obra dos autores aqui estudados:

A lição que quero aqui retirar da *Lição* de Barthes é a de que ele nos ensina que começamos sempre pelo fim – começamos por saber, e só pouco a pouco, e mais uma vez se formos felizes, aprendemos a desaprender. Essa desaprendizagem, Barthes coloca-a na esfera de acção

daquilo a que chama esquecimento e da re-arrumação dos saberes, culturas e crenças que cada um de nós atravessou. Tal experiência de despojamento é a meu ver o que garante para a possibilidade de surpresa que, como atrás argumentei, faz parte integrante da indagação comparatista, pela possibilidade de justamente encontramos o antigo como novo. (BUESCU, 2008, p. 81)

Essa lição, também nos ensina Manoel de Barros em sua “Ignorãça”. Caeiro também era sabedor da simplicidade como forma de conhecimento, “Bemdito seja eu por tudo quanto não sei./ É isso tudo que verdadeiramente sou” (PESSOA, 2015, p. 52). Entretanto, o heterônimo de Fernando Pessoa esclarece que mesmo em sua obra, na qual propõe não pensar no mundo, esse processo não está definitivamente concluído e o erro é frequente: “nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir/ O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado/ Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar” (PESSOA, 2015, p. 62). E ainda: “Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!)/ Isso exige um estudo profundo./ Uma aprendizagem de desaprender” (PESSOA, 2015, p. 50). A conjunção adversativa “mas” que inicia o verso acima transcrito começa por introduzir uma nota dissonante que se instaura no poema quando o próprio eu-lírico se inclui entre aqueles que possuem a alma vestida se incluindo nesse “nós”, revelando-se um aprendiz na realização dessa tarefa:

Eu queria ter o tempo e o socego suficientes  
Para não pensar em cousa nenhuma,  
Para nem me sentir viver,  
Para só saber de mim nos olhos dos outros, reflectido.  
(PESSOA, 2015, p. 88)

Enquanto isso, o poeta brasileiro nos alerta: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2010, p. 299). Tal como em Caeiro, a poesia barriana valoriza mais a sabedoria natural que o conhecimento científico. Ambos os poetas parecem buscar incessantemente um conhecimento anterior às teorias, à filosofia, à ciência. Um saber puro advindo dos sentidos: “Nosso conhecimento não era de estudar em livros./ Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos./ Seria um saber primordial?” (BARROS, 2010, p. 450).

Mas a ponte que se estabelece entre o poeta português e o brasileiro consiste na mudança de paradigma do próprio ser humano dentro da poesia, em que a subjetividade pessoana parece se dissolver na forma quase “coisal” do mundo barriano. No tom contemporâneo dos versos de Manoel de Barros encontramos a realização da proposta de

Caeiro. Mas se o esforço do heterônimo era vincular profundamente o signo à imagem real, sem devaneios, misticismo, metáforas ou a mediação do pensar, o que ocorre em Barros é o processo inverso: tornar todas as metáforas, devaneios e misticismos possíveis dentro da linguagem. Não obstante, Caeiro e Barros chegam a um mesmo denominador comum, já que ambos fundam um mundo poético só possível pela ficção, mas fundamentado pelo real:

É por demais de grande a natureza de Deus.  
Eu queria fazer para mim uma naturezinha  
Particular.  
Tão pequena que coubesse na ponta do meu  
lápiz. (...)  
Essa eu penso, é que seria a minha naturezinha  
particular:  
Até onde o meu pequeno lápis poderia alcançar.  
(BARROS, 2010, p. 440)

Pensando na relação entre Caeiro e Barros, Luís Maffei (2005), destaca o “nada” como ligação entre esses dois poetas. O verso de Caeiro “Ha metaphysica bastante em não pensar em nada” (PESSOA, 2015, p. 34), reflete um pensamento próximo do projeto barriano que também tematiza sobre esse niilismo em diversos momentos de sua obra. Essa ressignificação do nada em diversas formas amplia o significado do conceito como, por exemplo, na secção “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” do livro *O Guardador de águas* (1989) ou no *Livro sobre nada* (1996) que em seu “pretexto” (uma nota que abre o livro, mas que também é uma desculpa, uma justificativa para expor a matéria de sua poesia) escreve:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas Cartas exemplares organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc. etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.  
(BARROS, 2010, p. 326)

Nesse mesmo livro o vocábulo “nada” aparece no seu sentido mais comum de “nenhuma coisa”, como um pronome indefinido, mas também como “o nada” substantivado. Essa mudança de classe gramatical permite que a palavra tenha, em sua última acepção, uma realidade mais concreta à imaginação do leitor: “O que eu não sei

fazer desmancho em frases./ Eu fiz o nada aparecer./ (Represente que o homem é um poço escuro./ Aqui de cima não se vê nada./ Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver/ o nada.)/ Perder o nada é um empobrecimento” (BARROS, 2010, p. 343). Essas duas formas constroem diferentes significados na urdidura do texto e ambas sustentam o projeto poético barriano que é de elevar o ínfimo, transformar o insignificante, o insuficiente, o ignóbil e mísero em material poético. Para entrar em contato com essa matéria, é preciso ir para além da superfície visível, o poema afirma que alcançar *o nada* exige a ação do homem, a consciência da introspecção. Nesse “homem” universal, visto como um poço escuro, o nada é aquilo que de mais profundo existe, e o poeta é aquele capaz de evidenciar essa intimidade através da poesia.

Nesse mesmo fragmento podemos ver outro jogo retórico muito utilizado por Manoel de Barros que é a negação. Ela também acaba por ressignificar o sentido das palavras: O que eu não sei fazer desmancho em frases” (BARROS, 2010, p. 353); “Não tenho pretensões de conquistar a ingloria perfeita” (BARROS, 2010, p. 353). Característica que também encontramos entranhada na obra de Caetano de Campos: “Não tenho ambições nem desejos” (PESSOA, 2015, p. 30).

Entretanto, a negação na obra de Caetano de Campos toma um outro patamar na medida que se revela também na proposta filosófica do autor. De acordo com o estudo de Luzilá Ferreira (1989), a materialização das palavras e sentenças negativas nos poemas de Caetano de Campos estão ligadas com a efetivação da renúncia de sua própria obra. De acordo com o estudo dessa autora, a palavra “não” aparece em “O Guardador de Rebanhos”, 125 vezes, o que para uma obra composta por 49 cantos curtos parece ser uma frequência significativa.

Se considerarmos ainda “O Pastor Amoroso” e os “Poemas Inconjuntos”, segundo Ferreira, teremos um total de 335 “nãos” distribuídos em 130 poemas, o que é uma recorrência bastante expressiva e coerente com a proposta poética de Caetano de Campos em que negar é também afirmar: “Mas no fundo o que está certo é ellas negarem-se a si proprias,/ Na negação afirmativa de afirmar qualquer cousa./ A unica afirmação é ser/ É só o afirmativo é o que não precisa de mim...” (PESSOA, 2015, p. 90). Como no primeiro verso acima transcrito, a obra de Caetano de Campos nega a si própria ao entoar o canto da renúncia à reflexão, usando a própria reflexão que nega, para assim o fazer.

Essa negação do próprio discurso se estende também à forma do poema, evidenciando-se na pontuação, na recusa dos gêneros, na hibridização dos modos literários como veremos de maneira mais profícua a seguir.

## 2.5 Híbridismo

Como dissemos anteriormente, a negatividade em Caeiro é elevada a um nível que contradiz seus próprios argumentos ao negar não somente seu próprio discurso, mas também a forma que ele é elaborado: dentro de uma linguagem altamente intelectualizada, a poesia. Vale aqui ressaltar que, apesar de Caeiro eleger o poema para mediar a sua reflexão, um gênero de difícil elaboração formal, é justamente na adoção do caráter prosaico dos versos que ele parece tentar minimizar, para o leitor, o esforço real exigido para a construção dos mesmos:

E ha poetas que são artistas  
E trabalham nos seus versos  
Como um carpinteiro nas taboas!...

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

(PESSOA, 2015, p. 57)

Tal fato aproxima novamente Alberto Caeiro de Manoel de Barros: se para o mestre dos heterônimos escrever seus versos é tão natural como florir, o poeta brasileiro entende que sua escrita “parece poesia jorrando...” (BARROS, 2001, p. 15). Contudo, se o prosaísmo dos versos de ambos poetas cumpre a tarefa de os fazer parecer naturais, isso não os torna fáceis ou acessíveis. Atingir a naturalidade e a fluidez do discurso na forma do poema exige esforço e labor poético pois é na coexistência desses dois aspectos – prosaico e lírico – que podemos perceber a dialética do confronto ou da conformidade entre tradição e modernidade: “Por mim, escrevo a prosa dos meus versos/ E fico contente” (PESSOA, 2015, p. 53); ou em: “Não me importo com as rimas. Nenhuma vez/ Ha duas arvores eguaes, uma ao lado da outra./ Penso e escrevo como as flôres teem côr/ Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me/ Porque me falta a simplicidade natural/ De ser todo e só meu exterior” (PESSOA, 2015, p. 44).

É essa mesma tentativa de parecer espontâneo que podemos ver no apontamento de uma entrevista concedida por Caeiro em Vigo, 1914. As palavras ditas por ele são: “Só a prosa é que se emenda. O verso nunca se emenda. A prosa é artificial. O verso é que é natural. Nós não falamos em prosa. Falamos em verso. Falamos em verso sem rima nem ritmo.” (PESSOA, 2009, p. 203). Ainda sobre essa mesma questão passamos agora da fala da criação – Alberto Caeiro – para a voz do criador – Fernando Pessoa:

A diferença exterior entre a prosa e o verso é o ritmo; a diferença interior entre a prosa e o verso será um estado mental que naturalmente se projeta em simples palavras, e um estado mental que naturalmente se projeta em ritmo feito com palavras... Há ritmo na prosa, e há ritmo no verso. No verso, porém, o ritmo é essencial; na prosa não é, é acessório – uma vantagem, mas não uma necessidade. No fundo, não há verso nem prosa. (PESSOA, 1979, p. 30)

É inegável que Fernando Pessoa manuseou os gêneros e os modos literários com maestria na elaboração de sua obra tantas vezes lembrada como uma espécie de poesia dramática. Nesse sentido, e considerando a tradição da lírica portuguesa moderna, podemos afirmar que Pessoa – na criação de personagens líricos e na prosificação dos versos de Caeiro – passa pela matriz cesárica, a quem, não por acaso, Alberto Caeiro dedicou toda sua obra e, ainda, mais alguns versos: “Leio até me arderem os olhos/ O livro de Cesario Verde” (PESSOA, 2015, p. 32).

De acordo com Berardinelli (2004) a influência de Cesário Verde em Caeiro vai para além das relações poéticas e se internaliza no próprio processo de escrita do heterônimo de Fernando Pessoa, para quem Cesário foi aquele que primeiro “ensinou a observar em verso” (PESSOA, 1986, p. 126):

Diante da grande percentagem encontrada em Fernando Pessoa, procedemos à sua discriminação por volume estudado e concluímos que o poeta ortônimo raramente emprega o advérbio, Ricardo Reis, formando ao lado da maioria usa-o sobriamente, enquanto Alberto Caeiro o faz numa frequência comparável à de Cesário Verde. (BERARDINELLI, 2004, p. 21)

E ainda:

Como explicar que Caeiro e Cesário Verde se aproximem um do outro, afastando-se dos demais? Por uma comum preocupação da realidade – natural em Cesário, buscada em Caeiro? (BERARDINELLI, 2004, p. 21)

Os versos em que Caeiro cita a obra de Cesário Verde foram retirados de “O Guardador de Rebanhos”, que também não por acaso serviu de inspiração a *O Guardador de Águas* (1989), de Manoel de Barros. Ambas as obras, a de Caeiro e a de Barros, se estruturam em poemas em série como se fossem capítulos de um romance, e constroem assim a organicidade narrativa de um longo poema enumerado por algarismos romanos. Barros não somente se inspira claramente na obra de Caeiro como também o cita diretamente: “Pedras fazem versos?” (BARROS, 2010, p. 178).

Para além das já comentadas relações intertextuais é importante ressaltar os aspectos do hibridismo textual manifestado na transmodalidade presente na obra dos três autores aqui referidos. É comum encontrarmos textos que nos narram fatos, situações, vidas, como é o caso dos poemas “O sentimento dum ocidental”, “Num bairro moderno”, “Em petiz”, “Nós”, “Provincianas”, de Cesário Verde; ou então “O guardador de rebanhos” e “O Pastor amoroso”, de Alberto Caeiro; e ainda “O guardador de águas”, “O livro das ignoranças” ou “Retrato do artista quando coisa”, de Manoel de Barros.

Sobre o coincidente formato desses poemas/livros concordamos com Joseph M. Conte no sentido de que obviamente há uma grande diferenciação entre o poema longo e o poema épico. Os poemas dos autores em questão mais parecem o que o teórico chama de “*serial poem*”, uma invenção que aceita os traços relevantes das obras em questão:

The series resists a systematic or determinate ordering of its materials, preferring constant change and accident, a protean shape and an aleatoric method. The epic is capable of creating a world through the gravitational attraction that melts diverse materials into a unified whole, but the series describes an expanding and heterodox universe whose centrifugal force encourages dispersal. The epic goal has always been encompassment, summation; but the series is an ongoing process of accumulation. In contrast to the epic demand for completion, the series remains essentially and deliberately incomplete. (CONTE, 1992, p. 36)

Pensando mais especificamente em Cesário Verde e Alberto Caeiro e considerando o que foi exposto na longa citação, é possível afirmar que ambos já anunciavam em suas obras o “*serial poem*”, antecipando o que só teria grande alcance no pós-modernismo americano, tempo em que Manoel de Barros produziu parte de sua obra. Os poemas acima referidos poderiam, pelas suas estruturas expansivas, aceitarem muitos outros poemas ou excluí-los, sem que com isso sofressem, em sua totalidade, grandes desvios semânticos.

Contudo, vale ressaltar que quando observamos os poemas de Cesário Verde, individualmente, entendemos que cada um deles tem uma narrativa própria, alguns deles retratam as mudanças na arquitetura das cidades, outros revelam a alteração nas relações humanas, ou ainda a transformação da arte, entre outros temas. Cada poema equivale a episódios que vistos de forma articulada tendem a formar uma rede mais ampla que narra o movimento histórico de sua época. Em Barros também podemos apreender esse movimento como narrativa, considerando cada um dos seus poemas, inseridos em cada um dos seus livros, formatando uma macronarrativa que coincide com já mencionado projeto do artista de escrever, na verdade, um livro só.

Já em Alberto Caeiro essa unidade também se insinua, mas de forma menos explícita que nas obras dos outros dois poetas. Talvez a parte de sua obra que deixa essa unidade mais evidente seja “O Guardador de Rebanhos”. Muitos são os motivos que justificam tal afirmação, como veremos posteriormente, mas uma delas é o fato de os poemas terem sido enumerados originalmente pelo próprio Fernando Pessoa, portanto, há uma sequência que o autor claramente gostaria que fosse considerada. Não por acaso, o sujeito lírico de “O Guardador de Rebanhos” insiste em chamar o seu texto de “versos”, e não poemas. Isso ocorre justamente para evidenciar a pluralidade dentro da unidade do texto, porém, Fernando Pessoa não deu o mesmo tratamento sequencial no ciclo d’ O Pastor Amoroso.

Em nota à edição crítica Ivo Castro (2015) comenta que “Ao *Pastor* faltou a organização como grupo de poemas dispostos por ordem sequencial numerada e, por uma das várias formas possíveis, inequivocadamente atribuídos ao ciclo, para não dizer já ao heterônimo” (PESSOA, 2015, p. 142). Contudo, mesmo que a organização não tenha sido feita de forma autoral, esse fato não impediu que os editores escolhessem os poemas que poderiam integrar o ciclo de “O Pastor Amoroso” e a eles atribuíssem determinada sequência. Ou seja, a própria coerência da obra caeiriana permite que o leitor compreenda uma lógica narrativa. A organização não é imposta pelo autor dos poemas, mas é possível apreendê-la pela leitura. Ou seja, Pessoa deixa para nós, leitores, essa tarefa.

Os “Poemas Inconjuntos”, tal como “O Pastor Amoroso” não foram numerados nem sequenciados por Pessoa. Há também nesse ciclo um consenso editorial que considera a vizinhança original e uma ordem que remete ao tempo cronológico da criação de cada um dos poemas, quando possível. Para Ivo Castro “os Inconjuntos, autorizados pelo nome, são de facto um conjunto aberto e manipulável. Qualquer poema novo de Caeiro que surja, como aconteceu, irá engrossar o seu índice” (PESSOA, 2015, p. 163). De acordo com o crítico “O Guardador de Rebanhos” e “O Pastor Amoroso” possuem uma forma mais cíclica, o que nos possibilita uma lógica narrativa mais palpável que em “Poemas Inconjuntos” que para ele possui uma liberdade de movimento mais ampla.

Concordamos em certa medida com o crítico, mas atentemos também no fato de que o prefixo “in” pode se referir à privação ou negação (poemas que não pertencem a um conjunto) conforme nos aponta Ivo Castro; mas também se refere ao movimento para dentro, internalizar (poemas que estão dentro de um conjunto). Nesse caso, a armadilha do título parece ser desfeita quando nos deparamos com poemas que se articulam entre si, no



próprio ciclo dos “Poemas Inconjuntos” e com os outros ciclos, conforme teremos a oportunidade de demonstrar nos capítulos subsequentes.

Como já dissemos, admitimos que os dois primeiros ciclos da obra de Caeiro possibilitam uma organização mais sequencial que o terceiro ciclo, mas não percamos de vista o intuito circunscrito na própria obra que é utilizar esses fragmentos para compor um todo, para nos contar uma história da qual “Poemas Inconjuntos” também faz parte. Tanto assim o é que o próprio Fernando Pessoa manifesta seu desejo de publicar a obra de Alberto Caeiro de forma unitária:

Foi Maria Aliete Galhoz quem, na edição Aguilar da Obra Poética (Rio de Janeiro, 1960), assumiu a constituição do ciclo para dar cumprimento ao desígnio manifestado por Pessoa na mesma carta à Gaspar Simões: «O meu primeiro intuito, quanto à Caeiro, era de publicar num só livro, os Poemas Completos (O Guardador de Rebanhos, O Pastor Amoroso, Poemas Inconjuntos)». (PESSOA, 2015, p. 241)

Podemos dizer que a obra poética de Caeiro pode ser concebida como ele mesmo nos propõe – na singularidade de suas partes, e no reconhecimento do seu todo: “Porque o *sentido* de «total» ou de «conjuncto» não seria de um «total» ou de um «conjuncto»/ Mas da verdadeira Natureza talvez nem todo nem partes” (PESSOA, 2015, p. 89).

Considerando essas questões, podemos afirmar que a formatação da obra de Alberto Caeiro muito se aproxima do *serial poem*. Contudo, vale aqui sublinhar que a diferença central entre o *serial poem* e a prosa narrativa ficcional convencional (da qual propomos aproximar os poemas aqui em questão) é que esta tende à somatória, à conclusão, enquanto os poemas se constroem no constante processo de acumulação de demanda essencial e deliberadamente incompleta, porém, não menos narrativa ou realística em seu modo de representação. O ponto fulcral é que os poemas de Caeiro convocam o leitor a todo o momento para que este complete o quadro linear das sequências, construindo um macrotexto a partir de fragmentos, utilizando para tal, a perspectiva antropomorficamente intrínseca à narrativa.

Um outro recurso coincidente nas obras de Cesário, Caeiro e Barros e relevante para a aproximação da lírica à prosa narrativa é a constante ocorrência do *enjambement* ou encavalgamento. Tal fato ganha grande importância se considerarmos que a presença desse fenômeno vai para além da forma, ou de um desalinhamento da estrutura métrica e

sintática. Em seu famoso ensaio *O fim do poema* (2002)<sup>9</sup>, Giorgio Agamben compartilha a ideia de que a relevância do *enjambement* consiste justamente em superar (ou pelo menos, tentar) a oposição entre prosa e poesia:

A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade do *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela. (AGAMBEN, 2002, p. 142)

Agamben identifica, portanto, o *enjambement* como aquilo que define a poesia em oposição à prosa narrativa. Interessa a essa discussão, também, o fato de a quebra do verso, ou não, poder significar o anúncio que os poetas já estão conscientes de que “existe aí, para o poema, algo como uma crise decisiva, uma verdadeira e estrita crise de *vers*, na qual está em jogo sua própria consistência” (AGAMBEN, 2002, p. 142).

Entretanto, é em outro estudo que Agamben (1999) define o *enjambement* de uma maneira que melhor nos interessa, evidenciando a dubiedade evidente na versificação quando diz que:

A versura que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação se vê no *enjambement*) é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). É bem verdade que, ao assumir nova feição, o texto perde algo em termos de fluência – e tônus narrativo –, mas ganha outro tanto em riqueza simbólica, acentuando novos significados. (AGAMBEN, 1999, p. 33)

É exatamente isso que se percebe nas obras dos autores com os quais estamos trabalhando nesse estudo. De Cesário a Barros, passando por Caeiro, o que verificamos é a modernização de um verso que precisa se situar em uma sociedade moderna e prosificada. Inclusive, é pela pulsão do próprio *enjambement* que o verso almeja ser prosa, justamente porque ele deseja a sequência. Nos textos selecionadas para este estudo o que percebemos

---

<sup>9</sup> "La fine del poema ". In: Giorgio Agamben. *Categorie Italiane. Sludi di poexs*. Venezia: Marsilio, 1996, p. 113-119. Esse texto foi originalmente apresentado no colóquio em homenagem a R. Dragonetti na Universidade de Genebra, em 10 de novembro de 1995. Tradução de Sergio Alcides, comentários de Eduardo Sterzi e Maria Betânia Amoroso (*Cacto1*, agosto de 2002).

é que o *enjambement* não faz oposição entre a prosa narrativa e a poesia, pelo contrário, ele as une, ambas comungam de um mesmo texto. No caso de Cesário Verde – entre os três poetas deste estudo, o que mais se preocupou com esquemas métricos e de rima – podemos encontrar um exemplo na parte III do poema “O Sentimento dum Ocidental”:

E saio. A noite pesa, esmaga, Nos  
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.  
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras  
Um sopro que arrepia os ombros quase nus.  
(VERDE, 2015, p. 125)

Há sim a interrupção, mas talvez menos pela sintaxe, pela métrica ou pela manutenção do esquema de rimas, e mais pela semântica do poema. Essa interrupção dá forma ao ato de continuar caminhando do homem que perambula pela cidade e lida com obstáculos enquanto caminha. Dialeticamente esse “Nos” nos remete para a ideia de quebra textual e continuidade semântica. Vejamos outro exemplo, agora pensando na ocorrência do *enjambement* na obra de Caeiro:

Procuro dizer o que sinto  
Sem pensar em que o sinto.  
Procuro encostar as palavras á idéa  
E não precisar d´um passaporte  
Do pensamento para as palavras.  
(PESSOA, 2015, p. 62)

Podemos notar a presença tímida de um *enjambement* entre os versos quatro e cinco. A negação do eu-lírico parte não somente da teoria de que “não precisa” mas também é textualmente prática quando efetiva a ação de corte do comprimento do verso em dois segmentos, fazendo o transporte das ideias e materializando a noção de movimento entre “pensamento” e “palavra”.

Tal como Caeiro, Manoel de Barros é também adepto das formas livres, e por isso o *enjambement* em sua obra tem ainda mais justificativa semântica que propriamente estrutural. Tal como podemos verificar logo no início do poema “O muro”:

O menino contou que o muro da casa dele era  
da altura de duas andorinhas  
(Havia um pomar do outro lado do muro.)  
Mas o que intrigava mais a nossa atenção  
principal  
Era a altura do muro  
Que seria de duas andorinhas. (...)  
(BARROS, 2010, p. 441)

O poema narra a aventura de algumas crianças e se inicia por um verso que já estabelece a fronteira alegórica que o leitor deve transpor. Este primeiro verso se constrói por meio de um *enjambement* que irá semanticamente definir o limite do muro (e do verso) de que fala o poema. O “era”, presente no primeiro verso, se instaura entre a casa do narrador e o pomar. Há também no quinto verso um *enjambement* que evidencia a atenção “principal” das crianças, justamente por formar um verso somente por esta palavra e nela dar a ênfase textual e semântica.

Se por um lado temos a imagem do muro, circundando o objeto de cobiça, do outro temos a imagem da liberdade das andorinhas a tentar mensurar a altura do muro. A oposição continua entre espaço fixo demarcado pela barreira concreta, e a dinâmica mobilidade das andorinhas. Vale a pena aqui ressaltar que o fragmento acima foi retirado do livro *Poemas Rupestres* (2004) uma das últimas publicações do poeta. Esses versos recuperam a narrativa de um outro poema, com o mesmo título, inserido no segundo livro de Manoel de Barros, *Face Imóvel* (1942). Tal fato se revela como indício de uma sequencialidade narrativa dentro de sua obra. Vejamos:

#### O Muro

Não possuía mais a pintura de outros tempos.  
Era um muro ancião e tinha alma de gente.  
Muito alto e firme, de uma mudez sombria.  
Certas flores do chão subiam de suas bases  
Procurando deitar raízes no seu corpo entregue ao tempo.  
Nunca pude saber o que se escondia por detrás dele.  
Dos meus amigos de infância, um dizia ter violado tal  
segredo,  
e nos contava de um enorme pomar misterioso.

Mas eu, eu sempre acreditei que o terreno que ficava atrás  
do muro era um terreno abandonado!

(BARROS, 2010, p. 41)

Se entendermos que há uma ligação entre os dois poemas de mesmo título perceberemos que no mais antigo o que era relevante para o sujeito lírico era o que o muro separava ou escondia. Já o sujeito maduro do poema mais recente acaba por menosprezar o que o muro guarda e se envolve com o próprio objeto: com sua imensurável altura.

“O Muro” de *Poemas Rupestres* (2004) se constrói pelos deslimites da abstração; “O Muro” de *Face Imóvel* (1942) parte da concretude, das bases do chão, das raízes. Essa concretude é que lhe dá existência e identidade. Contudo, o mais relevante aqui, ao resgatar estes dois poemas, é demonstrar por meio da ponte que se estabelece entre os dois

muros o projeto estético de Manoel de Barros que é o de dar unidade a todos os seus livros. Para tal intento o autor vai resgatando personagens, repetindo temas, reiterando suas criações e as percebendo de um outro ângulo, de um outro tempo, sob um olhar sempre renovado e situado, construindo uma obra poética em versos com uma totalidade tão abrangente quanto a da prosa narrativa.

Por fim, reflitamos sobre a presença indireta dos três grandes modos literários nas obras tratadas nesse estudo. Podemos encontrar o hibridismo aludido neste tópico no subjetivismo lírico das formas prosificadas, na dramaticidade da circulação das personagens; na narrativa épica repensada pelo processo de acumulação nos *serial poems* e na totalidade narrativa representada na unidade dos poemas. Para além das questões estruturais até aqui expostas, veremos adiante como o material prosaico presente na poesia de Cesário, Caeiro e Barros expõe, a um leitor mais atento<sup>10</sup>, uma linha evolutiva no sentido de utilização dessas conquistas que, ao nosso ver, em nada empobrecem a lírica e a tornam ainda possível no mundo moderno. Foquemos agora o nosso olhar sobre estas estratégias narrativas.

---

<sup>10</sup> Cabe resgatar aqui o pensamento de Umberto Eco em *Seis passeios pelo bosque da ficção em que diz*: “o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar” (2006, p. 16) e “o autor-modelo é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (2006, p. 21). Se ampliarmos os conceitos apresentados por Eco a toda obra ficcional, podemos incluir a poesia lírica nesse contexto, ainda que com algumas ressalvas.

### 3 UM DEDO DE PROSA NA LÍRICA

---

Neste capítulo olharemos de forma mais direta para a presença das categorias da prosa narrativa na lírica de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros. Também faremos aqui algumas explicações sobre as estratégias utilizadas por estes autores como a construção heteronímica, a elaboração de figuras ficcionais e o distanciamento entre o eu-lírico e o poeta empírico, na perspectiva que elas nos guiem quando procedermos às análises dos poemas a partir do capítulo 4.

Por ora, sigamos, pela linha evolutiva da lírica que parte de Cesário, e averiguemos o que a crítica diz a respeito do tom narrativo dos seus poemas. Sobre este tema Eduardo Lourenço afirma que até o momento da produção cesária “nunca a maré cheia da prosa tinha alagado a esse ponto a paisagem lírica portuguesa regenerando-a” (LOURENÇO, 1991a, p. 975). A habilidade de Cesário na apropriação dos elementos da prosa narrativa é consenso entre vários críticos, Margarida Mendes, por exemplo, afirma que Cesário tem “uma escrita prosaica, funcional e rude” (MENDES, 1979, p. 57). Já Moisés comenta que “a linguagem aos poucos se vai libertando do artificialismo retórico e da ênfase da oratória, para ganhar sedutora espontaneidade e comunicabilidade, pela apropriação do coloquialismo” (MOISÉS, 1982, p. 4). Nesse sentido, a poesia de Cesário acaba se afastando dos moldes clássicos líricos para internalizar uma das propriedades inerentes à prosa narrativa: a coloquialidade.

É o que podemos perceber, por exemplo, na leitura do poema “Num Bairro Moderno”, em que o poeta mescla o estilo elevado da forma com o tom prosaico do discurso. Nele nos deparamos com um eu-lírico travestido de narrador – com feições autodiegéticas – e também com a presença de personagens que inclusive se manifestam em discurso direto: “Se te convém, despacha; não converses. Eu não dou mais” (VERDE, 2015, p. 101). Nesse e em diversos outros poemas de Cesário o leitor precisa se situar duplamente: como o leitor de poesia e como leitor de prosa narrativa. Não considerando essas duas instâncias ele acaba por perder profundidade em sua leitura, impossibilitando o redimensionamento necessário para a abertura de novas possibilidades interpretativas.

Já em outro poema chamado “Ironias do desgosto” o prosaísmo advém de um processo conversacional. A narrativa, portanto, surge pelo diálogo íntimo entre um homem e uma mulher. É o eu-lírico quem nos relata – em analepse – o episódio: “Onde é que te nasceu, dizia-me ela às vezes,/ O horror calado e triste às cousas sepulcrais?/ Porque é que não possuis a *verve* dos franceses/ E aspiras em silêncio os frascos dos meus sais?”

(VERDE, 2015, p. 76). Para Helder Macedo, apesar de a maioria dos poemas de Cesário Verde serem monólogos internos, tal como o citado acima, a caracterização desse “eu” nem sempre permite uma identificação biográfica com a pessoa real do poeta. E, ao mesmo tempo em que esse “eu” faz as mediações das impressões ou sensações, ele também é um comentador crítico do mundo que o cerca, juntamente com as “personagens dramáticas” que são inseridas no texto poético. Desta maneira, o teórico evidencia o caráter ficcional da lírica do poeta português:

Essa ‘persona’ fictícia do poeta ora é uma vítima de humilhações sociais e eróticas (‘Humilhações’), um fetichista grotesco, indiferente às convenções sociais (‘Esplêndida’), um assalariado a caminho do emprego (‘Num Bairro Moderno’) ou um típico intelectual burguês lisboeta abastado e satisfeito, um dandy tão ao corrente das últimas modas como das últimas ideologias (‘De Verão’). (MACEDO, 1975, p. 23)

“Nevroses” é também um poema em que podemos identificar o impulso narrativo internalizado na ação da personagem e na dinâmica da focalização. Sobre esse poema Reis comenta que:

«O obstáculo estimula, torna-nos perversos», diz Cesário. Para mais, essa atenção conferida a um exterior socialmente impressivo (o poeta observa, «ali defronte», uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes», que «engoma para fora»), essa atenção, dizíamos, favorece uma oscilação formal entre a primeira pessoa que vê e a terceira pessoa que é vista, assim se traduzindo uma hesitação entre a representação lírica e afloramentos de uma representação narrativa. (REIS, 2001, p. 402)

Cesário Verde não se insere na tradição de poetas que criam “poetas fictícios” com a intensidade que Fernando Pessoa usa em seu processo heteronímico ou Manoel de Barros delinea na figura de Bernardo da Mata. Contudo, o poeta português já esboçava – o que seria posteriormente mais bem trabalhado pelos seus sucessores – figuras dramáticas a quem delegava a escrita de alguns de seus poemas. Dentre elas podemos citar Cláudio, pseudônimo utilizado pelo poeta para a publicação de “Noite Fechada”; e Margarida, pseudônimo sob o qual Cesário Verde publicou o poema “Cadências tristes” – que dedica ao poeta João de Deus.

Neste último poema temos, portanto, a enunciação de uma voz feminina que relata os fatos enquanto enaltece a subjetividade lírica de João de Deus: “E fico descansada, à noute, quando cismo/ Que tentam proscrever a sensibilidade,/ E querem denegrir o cândido

lirismo;/ Porque o teu rosto exprime uma serenidade,/ Que vem tranquilizar-me, à noute, quando cismo! (VERDE, 2015, p. 82). Cesário Verde cria deliberadamente uma figura poética fictícia que se irmana com as outras mulheres na admiração dos versos sentimentais: “Poeta da mulher! Atende, escuta, pensa,/ Já que és o nosso irmão,/ já que és o nosso mestre” (VERDE, 2015, p. 83). Ironicamente, é pela via do enaltecimento lírico sentimental que Cesário anuncia seu projeto ao declarar que “O sentimentalismo há de mudar de fases” (VERDE, 2015, p. 83).

Já em “Humilhações”, Cesário Verde cria um eu-lírico que descreve o comportamento de uma mulher que despreza os pobres: “Esta aborrece quem é pobre. Eu, quase Job,/ Aceito os seus desdéns, seus ódios idolatro-os;/ E espero-a nos salões dos principais teatros,/ Todas as noites, ignorado e só.” (VERDE, 2015, p. 84). Como bem sabemos, Cesário Verde era um comerciante de Lisboa, possuía quintas e nunca fora pobre. As condições socioeconómicas expostas pelo narrador do poema, a sua – “pobre bolsa” – em nada corresponde à verdade biográfica de Cesário, e sobretudo, alerta o leitor para a postura que ele deve ter frente a outros poemas/monólogos presentes na obra cesária.

Sendo assim, podemos ler “Humilhações” considerando essa figura como personagem e também como narrador. A utilização da categoria “narrador” ao invés de eu-lírico para nos referirmos à entidade poética da obra de Cesário Verde ocorre justamente por ser possível em sua obra correlacionar estas duas instâncias. Alguns críticos assim já o fazem, como é o caso de Helder Macedo, que inclusive não reconheceu a necessidade de explicar, em sua obra, o motivo dessa abordagem, já que a poesia de Cesário Verde anseia naturalmente por isso. Nesse sentido, quando referido nos poemas – não somente de Cesário Verde, mas também de Caetano de Barros – o “narrador” será entendido fundamentalmente como “a strictly textual category, should be clearly distinguished from the author (Schönert → Author) who is of course an actual person”. (MARGOLIN, 2014, §1)<sup>11</sup>

A ficcionalização da voz na enunciação poética ajudou a dismantelar o mito da sinceridade lírica, facilitando, assim, a criação de um paralelo entre o eu-lírico dos poemas e o narrador da prosa narrativa. Este material advindo da prosa narrativa e reaproveitado na construção das figuras que povoam a obra de Cesário é aludido por Helder Macedo na aproximação que o crítico faz entre Cesário e Eça, no que tange à criação da figura de Fradique Mendes. Macedo também estreita o processo de elaboração das personagens de

---

<sup>11</sup> <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator> - Acesso em 29/11/2018 - 13h27min



Cesário com a construção heteronímica de Fernando Pessoa, com a diferença de que os heterônimos são projeções da consciência despersonalizada do próprio autor empírico, enquanto as ‘personae’, de Cesário Verde, “são caracterizadas no contexto, e como parte integrante, dos fenômenos externos que descrevem” (MACEDO, 1975, p. 25).

Carlos Reis, ao definir a categoria “personagem” no *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018), perpassa o caminho da epopeia ao romance, incluindo o cinema, a banda desenhada, o folhetim radiofônico e a telenovela, esclarecendo que: “a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a acção em função da qual se organiza a economia da narrativa (...)” (REIS, 2018, p. 390). Quando personagens aparecem nos poemas de Cesário, Caeiro e Barros, na sua grande maioria, têm passagens curtas, entretanto, imprescindíveis para a organização da ação.

Em Cesário Verde essa construção é muito bem elaborada no poema “Nevroses”. A personagem chamada de vizinha é engomadeira e representa a miserável população trabalhadora da cidade. Ela é observada no momento em que está a executar o seu trabalho, e acaba por causar reflexões sociais no ‘narrador’ do poema. Ele se sente próximo a ela, afinal, ambos precisam obedecer às leis do mercado para sobreviverem: ela como engomadeira e ele como poeta:

Um prosador qualquer desfruta fama honrosa,  
Obtém dinheiro, arranja a sua *coterie*,  
E a mim, não há questão que mais me contrarie  
Do que escrever em prosa.

(VERDE, 2015, p. 98)

Porém, essa explícita aproximação entre o narrador e os tipos sociais mais simplórios vai claramente se perdendo ao longo do poema com a tomada de consciência do narrador ao se aperceber de que, apesar de serem vítimas de situações sociais equivalentes, ele poderia superar esse fato se pactuasse com a imprensa comercial. O narrador de Cesário se nega a escrever em prosa, mas assim o faz por meio de versos prosificados. O talento do poeta na utilização desse prosaísmo foi reconhecido por Fialho de Almeida em um trabalho que deixou incompleto. Nele, Fialho afirma que a obra cesária foi elaborada “com a virgindade feroz d’escrever poesia semelhando pela nitidez, à bela prosa” (VERDE, 2006, p. 42).<sup>12</sup>

---

CUNHA, Teresa Sobral. In: Prefácio de Fialho de Almeida.

Para além do uso das propriedades da narrativa podemos perceber também nos versos de Cesário um movimento no campo de visão do sujeito poético que se assemelha a uma câmara, gerando imagens cinematográficas em que vão se configurando vários planos do tempo e do espaço. Como é o caso do poema “O Sentimento dum Ocidental”, em que há um fechamento cada vez maior dos cenários apreendidos. É uma espécie de olhar itinerante e fragmentário que reflete o movimento histórico.

Essas estratégias foram sendo aperfeiçoadas ao longo da curta vida desse poeta. De acordo com Joel Serrão, é notável a evolução do tratamento do tema e da forma poética de Cesário Verde. Isso se torna claro se compararmos seus poemas iniciais, mais vinculados à imagem feminina, com sua última publicação em vida, “Nós”, em que um narrador descreve um cenário urbano deprimente em um poema com 128 quadras:

No decorrer dos quatro anos que medeiam entre *O Sentimento dum Ocidental* e o poema *Nós* tudo parece revelar que o espírito de Cesário sofreu uma evolução profunda. Da cidade para o campo, da «civilização» para a rotina; do instável para o «permanente», do conflito para a paz; da vida solitária e errante para a comunhão familiar; e, enfim, do tédio para a plenitude – tais parecem ser os vectores principais que dão sentido à evolução operada. (SERRÃO, 1961, p. 102)

É no espaço urbano, por onde caminha esse observador, que Cesário Verde constrói seu edifício verbal. A cidade se torna lugar privilegiado do seu fazer literário. É lá, também, que o poeta vai buscar o material para o seu trabalho, de lá vem a inspiração para a criação de suas personagens, de seus dramas e das situações ficcionais. A representação da cidade com seus tipos humanos e a transformação dos espaços antigos com novas instalações e modernas construções irão se afirmar como uma temática preponderante na obra de Cesário Verde. Nas ruas, pelas novas avenidas, o eu-lírico passa a ser um narrador, às vezes também personagem – inquieto diante da passividade dos outros habitantes: “E eu, de luneta de uma lente só,/ Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:/ Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,/ Joga-se, alegremente e ao gás, o dominó!” (VERDE, 2015, p. 125).

Para Silvina Lopes é nos poemas em que Cesário fala das cidades que seus versos parecem mais ajustados: “a palavra em unísono com as coisas” (LOPES, 1990, p. 65), porque segundo a crítica os versos são capazes de captar o movimento urbano que eles concomitantemente descrevem: “Eu julgo-me no Norte, ao frio – o grande agente! – Carros de mão, que cham carregados,/ Conduzem saibro, vagarosamente; Vê-se a cidade, mercantil, contente: Madeiras, águas, multidões, telhados!” (VERDE, 2015, p. 114). É o

simultâneo das cenas e a inconstância no olhar do narrador de seus poemas que dão novo tom à poesia moderna, fazendo de Cesário Verde um poeta “profundamente renovador” (COELHO, 1961, p. 182), um poeta que é absorvido “pelo gosto de polir a frio os seus versos” (COELHO, 1961, p. 183), que apreende através, de seu olhar mosaico, a totalidade do contexto que representa.

É nesse espaço citadino que os narradores de Cesário fazem suas longas perambulações e, por isso, tem sido frequentemente comparados à *flanerie* de Baudelaire. Contudo, João Pinto de Figueiredo (1986), ao discorrer sobre o poema “O Sentimento de um Ocidental”, evidencia algumas diferenças fundamentais entre a Paris baudelairiana e a Lisboa cesária. Também Leyla-Perrone Moisés em *Cesário Verde: um “Astro sem Atmosfera?”* (2000), registra algumas diferenças entre o poeta português e o poeta francês enfatizando seus cenários: “Essa humanidade lisboeta não é a “multidão” moderna da metrópole baudelairiana, é apenas a “turba” de uma cidade portuária à margem da Europa, “à beira-mágoa”, como diria mais tarde Pessoa” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 13).

Em Baudelaire as personagens se movimentam sempre com naturalidade na aglomeração: “a multidão não é a sua antítese” (BENJAMIN, 1975, p. 51). O flâneur baudelairiano é o “homem das multidões” vivendo pioneiramente, na poesia, a solidão das grandes cidades. Já em Cesário Verde essa figura se apresenta em dois tipos de quadros diferentes: as que se distinguem da aglomeração urbana por sentir que ela lhes é hostil, como no caso de “Debil”; e ainda as que revelam uma intrínseca familiaridade com a multidão. Outra questão é que o observador dessas ações, por vezes, se coloca em primeiro plano, e em outros momentos, se mistura à massa humana que descreve. Para além disso, enquanto a visão de Baudelaire está totalmente inserida na cidade, Cesário também se refugia no campo. Embora inspirado pela poesia baudelairiana Cesário precisou adequá-la à realidade lisboeta e à perspectiva original de sua obra.

Guardadas as devidas proporções, o que devemos ter em mente na aproximação entre Cesário e Baudelaire é o contexto no qual esses poetas estavam inseridos, embora fossem diferentes espacialmente, eram temporalmente próximos:

(...) a cidade moderna, como lugar para o qual convergem esses movimentos perturbadores da vivência do tempo, cristalizará na correlação entre memória e esquecimento, traço e perda, a dimensão paradoxal que a habita e que o poeta-flâneur melhor do que ninguém saberá por um lado compreender e, por outro, esteticamente transformar (...) (BUESCU, 2007, p. 29)

Essa cidade por onde anda o poeta-flâneur de Cesário Verde também foi cenário de muitos romances realistas, nesse sentido, podemos dizer que a sua obra lida na perspectiva dos estudos narrativos está sintonizada com a dinâmica de transnarratividade que, nas últimas três décadas, vêm se valorizando: “A transnarratividade, em âmbito literário, não depende de condicionamentos formais. Ela manifesta-se em poesia ou em prosa, em diálogo ou em monólogo teatral, em primeira ou em terceira pessoa” (REIS, 2018, p. 552).

Assim sendo, podemos afirmar que Cesário Verde soube aproveitar poeticamente os recursos da prosa narrativa que estavam disponíveis no seu tempo: como a oralidade, a ficcionalidade e a narratividade, sem jamais perder – mesmo na aspereza de seu discurso – sua força liricamente dominadora e sua voz sempre poética.

### 3.1 O Flâneur e o Andarilho

Dando sequência ao que fora dito até agora, recuperemos o pensamento de Isabel Margato ao afirmar que a atividade desenvolvida por Cesário pode sim se assemelhar ao movimento deambulatório do *flâneur*, contudo, pode também se aproximar de um simples andarilho, de "um anônimo caminhante" (MARGATO, 1997, p. 270). Tal afirmação aproxima a obra de Cesário, no que tange ao olhar deambulatório, à poética de Manoel de Barros. Contudo, para operacionalizar tal aproximação é necessário salientar que a obra barriana parte sim do solo pantaneiro, mas para atingir o universal. Terá sido justamente a amplitude de sua força poética que fez o seu nome fosse indicado para a Academia Sueca para concorrer ao prêmio Nobel de Literatura de 2013.

Sabemos, entretanto, que a cor local na obra do poeta brasileiro é a realidade material da qual parte, mas não é uma representação naturalista do espaço. Ele recria as águas, o cisco, as árvores e as pedras, mapeando o chão pantaneiro com sua ancestralidade mítica e transfigurando-o numa realidade ficcional que se quer muito maior, que se expande para além das fronteiras de cidades, estados, países, ou de qualquer representação territorial geográfica porque ela se quer, sobretudo, humana. Nesse sentido, concordamos com Grácia-Rodrigues no que tange a obra manoelina:

A paisagem que enforma o universo de Barros não é, portanto, a descrição acurada de uma realidade física da terra pantaneira, mas antes a recriação complexa, sem fronteiras, de outra, criada por um ato de palavra que se revela por um especial uso da linguagem poética, povoada de imagens capazes de iconizar, indiciar e representar o poeta e seu mundo. A realidade é a sua matéria poética, instaurada por meio de uma poieses configurada a partir de uma linguagem metafórica que se constitui a matriz geradora de sua visão de mundo. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 33)

Manoel de Barros, hoje reconhecido nacional e internacionalmente como um dos poetas mais originais e importantes do Brasil, teve sua obra lida e enaltecida por nomes importantes do cenário artístico. Escritores, críticos e acadêmicos voltaram seu olhar para a obra barriana principalmente após 1989, quando Henfil, nas páginas do *Jornal do Brasil*, chamou a atenção para os textos de Manoel de Barros.

Há mesmo quem lhe atribua, na poesia, “patamar tão relevante quanto o de Guimarães Rosa na moderna ficção brasileira” (SILVEIRA, 1995, p. 14). Millôr Fernandes algumas vezes se mostrou indignado com a indiferença da mídia da época, em relação à obra barriana, que desde sempre fora leitura de outros escritores e bastante querido no meio acadêmico<sup>14</sup>. Millôr foi um grande divulgador dos textos de Manoel de Barros nas grandes mídias, publicando-os na revista *Veja* e no *Jornal do Brasil*: “um dos maiores poetas do país”, com uma poesia “única, inaugural, apogeu do chão” (FERNANDES, 1984, p. 16). Também Alfredo Bosi (2006), em sua *História concisa da literatura brasileira*, menciona Manoel de Barros como um poeta de destaque. Houaiss em seus escritos diz: “personalidade própria rara entre os grandes poetas” (HOUAISS, 1995, p. 17) e ainda mais:

Por sua humildade diante das coisas. (...) Sob a aparência surrealista, a poesia de Manoel de Barros é de uma enorme racionalidade. Suas visões, oníricas num primeiro instante, logo se revelam muito reais, sem fugir a um substrato ético muito profundo. Tenho por sua obra a mais alta admiração e muito amor.<sup>15</sup>

É pela linguagem, pelo trabalho poético, que a obra do poeta mato-grossense supera a paisagem da qual parte e anseia pela recriação complexa de uma realidade composta por

---

<sup>14</sup> Para maiores informações sobre a recepção crítica da obra barriana no início de sua divulgação indicamos o texto “Manoel de Barros aos olhos da crítica”, em que o autor, Alex Fraga, faz um levantamento bastante detalhado sobre os críticos do poeta no Brasil: FRAGA, Alex. “Manoel de Barros aos olhos da crítica”. *Revista Nacional*, n 462.

<sup>15</sup> Disponível em: <[http://www.releituras.com/manoeldebarros\\_bio.asp](http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp)>. Acesso em: 21 out. 2014

um uso especial das palavras que configura não somente personagens que se movimentam pelas paisagens pantaneiras, mas também revelam a visão de mundo do poeta. Ao versar sobre o mundo natural Manoel de Barros acaba sempre por remeter ao homem em sua condição social, porque a literatura esteticamente forte é sempre política, no sentido de que sempre problematiza a sociedade por nela estar inserida, por dela ser produto. Então, é de forma despretensiosa, através de cenas cotidianas e objetos descartados pela sociedade que a poética barriana produz no leitor reflexões profundas: “Catara coisas inúteis garante a soberania do Ser./ Garante a soberania de Ser mais do que Ter” (BARROS, 2010, p. 410).

Sendo assim, seu fazer poético contempla problemas inerentes à humanidade. De modo particular, dentre estes problemas, Carpinejar destaca a integração e a interação do homem com o seu entorno e a elaboração poética que possa refleti-las numa linguagem aparentemente simples, contudo, altamente sofisticada e original. De acordo com Carpinejar (2006), Barros contempla sim, em seu universo poético, os componentes da natureza pantaneira da fauna e da flora, há indubitavelmente em sua obra vários elementos integrados ao regional; entretanto, esses fatores não retiram da poesia barriana a dimensão universal. Sobre a questão do alcance da literatura, Carlos Alberto de Figueiredo Monteiro, em seu estudo sobre o espaço geográfico em romances, afirma:

O sustentáculo dessa concepção aparentemente estranha (ou anticientífica), advinda daquilo que se atribui à “revelação literária”, é a natureza holística identificável quando a literatura atinge foros de “universalidade”, ou seja, quando ela transcende a um caso particular de uma dada região – fisicamente vária – para falar da “condição humana” – basicamente una. (MONTEIRO, 2002, p. 15)

Com as devidas ressalvas, podemos pensar o que disse Monteiro também sobre a obra barriana. Manoel de Barros foi um autor bastante premiado e traduzido; dizer que Barros é o poeta que canta o Pantanal é o mesmo que dizer que Cesário é o poeta de Lisboa e Eça o romancista de Leiria. Tal ato desconsidera o potencial alcance da obra dos autores em questão e revela o descaso em compreender a dialética essencial de toda grande poesia que ocorre entre o local e o universal. É preciso salientar que a obra de Barros traz como problematização central a linguagem esteticamente trabalhada, vinculando-a a questões filosóficas e, porque não, políticas. Em sua obra a literatura é vista como acinte, com um tipo de conhecimento do mundo: uma maneira de ter acesso à aprendizagem por uma via amalgamada a uma experiência artística com a linguagem.

Superada a condição geográfica barriana, gostaríamos de retomar a questão do sujeito caminhante. Walter Benjamin em seu ensaio sobre o *flâneur* toma emprestada a metáfora do botânico quando diz: “A calma dessas descrições combina com o jeito do flâneur, a fazer botânica no asfalto” (BENJAMIN, 1994, p. 34). A figura descrita por Benjamin se assemelha muito à imagem dos sujeitos líricos criados por Cesário Verde, entretanto, toma emprestada a metáfora do “botânico do asfalto” para convertê-la ao seu sentido quase original quando aplicada a Alberto Caeiro e Manoel de Barros.

Sabemos que o flâneur é um produto da vida moderna e que seu cenário preferido são os espaços urbanos: “a cidade é o autêntico chão sagrado da flanêurie” (BENJAMIM, 1994, p. 191). É fato que tanto na poesia de Alberto Caeiro quanto na do poeta brasileiro os espaços naturais são preponderantes, contudo, não sem estar em contraste com o progresso das cidades e com as angústias do homem moderno. Essa tensão é evidente em uma passagem de Alberto Caeiro que diz: “Nas cidades a vida é mais pequena/ Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro. / Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,/ Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu (...)” (PESSOA, 2001, p. 34).

Já na obra de Manoel de Barros a figura apresentada por Caeiro desce de cima desse ‘outeiro’ e caminha pelas cidades, descrevendo-as, desvelando os cenários. Ela segue caminhando pelas ruas asfaltadas construídas pelo homem até sujar os pés nas estradas enlameadas, compartilhando esse espaço, onde o progresso ainda não chegou, com aves, insetos, e todo o tipo de forma de vida, até se entranhar em cada uma delas. Essa figura adentra o chão pantanoso e repousa seu olhar na raiz vegetal, e indo ainda mais fundo, atinge o reino mineral. Em suas diversas formas, o trapeiro, o *flâneur*, o peregrino e a figura do andarilho são personagens que dão ação às tramas manoelinas, como é o caso de Andaleço que caminha literalmente nos espaços ficcionais da obra de Barros, estando presente no *Livro sobre nada* (1996) e no *Poemas Rupestres* (2004).

Sobre esse deslocamento humano na obra de Manoel de Barros há diversas análises, como por exemplo Campos (2010), Cruz (2009) e Grácia-Rodrigues (2006). De acordo com estes estudos as obras em que Manoel de Barros mais explorou a questão do caminhante foram: *Matéria de poesia* (1970), *Livro de Pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Livro sobre nada* (1996) e *Poemas rupestres* (2004); nesses livros essas *personae* acabam por abordar o caos mundano e questões que circunscrevem a lamentável condição humana. Na definição do próprio poeta:

*Trapo*, s.m.

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome  
Deambula com olhar de água suja no meio das ruínas  
Quem as aves preferem para fazer seus ninhos  
Diz-se também de quando um homem caminha para nada  
(BARROS, 2010, p. 183)

Se as figuras de Cesário podem ser aproximadas do *flâneur* de Baudelaire, não podemos deixar de citar também uma interessante comparação entre as personagens poetas criadas por Barros e pelo poeta francês. Em Baudelaire essa personagem se identifica com a figura do trapeiro feita por Walter Benjamin. O teórico cita um trecho da própria obra de Baudelaire, *Vinho dos Trapeiros*, para depois tecer sua análise:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1994, p. 78)

O que o poeta diz do trapeiro é o mesmo que Benjamin diz do poeta:

Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nada fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo o instante se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 1994, p. 78)

Por ora o esboço da aproximação entre as figuras baudelairianas e manuelinas começa a tomar corpo, e se torna necessário resgatar também os sujeitos poéticos de Cesário uma vez que em seu contexto o poeta português também elaborou figuras que garimpavam material antipoético na cidade cadáver. Em alguns poemas de Cesário Verde é possível identificar essa mesma figura descrita por Benjamin, tirando poesia de onde parece impossível: nos nomes técnicos e do mundo rural, nas expressões da vida cotidiana, no verso modelado pela sintaxe da fala. O interessante é que ao mesmo tempo em que o poeta tenta retirar desse material algum resquício de poético, essa elaboração só se torna possível porque esse material antipoético existe, porque essas conexões estavam disponíveis naquele momento histórico, e pelo fato de o escritor ter conseguido captá-las –



equacionando o feio, o rejeito e o sujo em versos. É através desse jogo que o poeta português revela “uma Lisboa que só ele podia ter visto, e só ele podia trazer até nós para então a reconhecermos” (MONTEIRO, 1977, p. 30).

Os sujeitos líricos de Cesário e também os de Barros sobrevivem, como comenta Benjamin no caso de Baudelaire, dos restos, daquilo que não é apreendido pela maioria. É do que é rejeitado que os poetas trapeiros constroem suas narrativas. De histórias de outrem, de objetos esquecidos, de figuras desprezadas pela sociedade de consumo – transformadas em poesia.

Uma personagem de Barros que representa muito bem essa figura descrita por Benjamin, justamente por ser uma personagem/poeta, aparece em *Gramática expositiva do chão* (1966). Nesse livro, há uma sequência chamada “Protocolo Vegetal”, em que podemos perceber uma voz em terceira pessoa narrando uma ação que se desenvolve em torno da prisão de um homem – aparentemente por vadiagem: “Prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo” (BARROS, 2010, p. 121). A estrutura do poema parece ser justamente uma espécie de ata, um protocolo de conferência que se inicia em prosa narrativa e finaliza em versos que enumeram os objetos encontrados com o suposto meliante.

Todos os pertences mencionados no poema apontam para o mundo da inutilidade, como: “1 rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado em caracol com a sua semente viva 3 correntes de latão 1 caixa de papelão contendo pregos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão” (BARROS, 2010, p. 121). Em meio ao que parece ser uma espécie de obra de arte realizada com o lixo há o objeto que é o mote do poema: “1. Trata do episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas” (BARROS, 2010, p. 121). Tal caderno, encontrado em meio ao que foi descartado pela sociedade, parece ser de posse e autoria do homem aprisionado e é construído por notações de cunho estético e filosófico. O livro fora escrito por um homem que recolhe das figuras ínfimas a sua inspiração artística, que faz da vadiagem a sua profissão, que equivale em Barros o trapeiro de Baudelaire.

Ademais, é no poema “O Solitário” que podemos encontrar um autêntico<sup>16</sup> *flâneur* barriano. É perceptível o intento narrativo do sujeito lírico que narra em terceira pessoa o trajeto de um homem. Ao mesmo tempo que recolhe os detalhes desse percurso o eu lírico expõe suas angústias. Vejamos:

---

<sup>16</sup> Autêntico no sentido original do termo elaborado por Walter Benjamin.

Os muros enflorados caminhavam ao lado de um  
homem solitário  
Que olhava fixo para certa música estranha  
Que um menino extraía do coração de um sapo.

Naquela manhã dominical eu tinha vontade de sofrer  
Mas sob as árvores as crianças eram tão comunicativas  
Que me faziam esquecer de tudo  
Olhando os barcos sobre as ondas...

No entanto o homem passava ladeado de muros!  
E eu não pude descobrir em seu olhar de morto  
O mais pequeno sinal de que estivesse esperando  
alguma dádiva!

Seu corpo fazia uma curva diante das flores.

(BARROS, 2010, p. 38)

O *flâneur* barriano do poema acima está inserido na natureza complexa da sociedade moderna e, mesmo sem andar por largas galerias, como as de Cesário, também constata que o homem é vitimado pelas agressões das mercadorias que invadem – como os muros – o ambiente natural por ele narrado.

Dito isso, sabemos que, de Lisboa, Cesário Verde apreende poeticamente as ruas, os bairros, as sombras, a monotonia, o tédio, a falta de importância dos indivíduos; mas também a sedução dos movimentos humanos. Lá o poeta recruta para a sua obra personagens como trabalhadores assalariados, intelectuais burgueses, injustiçados sociais e as mulheres: de todas as formas e feitios. O poema “O sentimento dum Ocidental” revela bem o ambiente cinza e pesado do espaço de onde partem essas personagens: “O gás extravasado enjoo-me, perturba” (VERDE, 2015, p. 122). E tal como o homem “ladeado de muro” ao qual Barros se refere no poema há pouco citado, as figuras de Cesário são confinadas em uma cidade repleta de edifícios e construções. A constante menção à neblina, nos versos do referido poema de Cesário, também nos dá a ideia de claustrofobia: “o céu parece baixo e de neblina” (VERDE, 2015, p. 122):

Se a imagem das cidades, em Cesário Verde, evidencia as mazelas do progresso, Caeiro se refugia delas em seu cenário bucólico e no olhar que tem para dentro de si. Já Manoel de Barros envia suas personagens também para esses centros urbanos – e evidencia, muito tempo depois, a derrocada do progresso por Cesário anunciada e por Caeiro silenciada, porém, vivida.

## 3.2 O poeta fictício

O leitor que se aventura a ler as páginas supostamente escritas por Alberto Caeiro precisa ter em mente que segura em suas mãos uma obra escrita por um autor ficcional. Seguindo a perspectiva de leitura apresentada por esse estudo, podemos dizer que em grande parte de sua obra Caeiro elege um narrador com feições autodiegéticas “A expressão narrador autodiegético designa a entidade que relata as suas próprias experiências como personagem central da história” (REIS, 2018, p. 293), contudo, como veremos no capítulo destinado à análise da obra de Caeiro, há outras vozes narrativas em alguns de seus poemas.

Portanto, da mesma forma que Caeiro deu voz a essas entidades, o autor empírico, Fernando Pessoa, deu vida a Caeiro, ou seja, em um primeiro nível fictício surge essa *persona* dramática que corresponde a um homem sem cultura, camponês, sem ambições nem culpas, um homem que quer ser primitivo e que se funde ao seu criador e às suas criações: “Desembrulhar-me ser eu, não Alberto Caeiro, / Mas um animal humano que a Natureza produziu” (PESSOA, 2015, p. 63).

Sob pena de nos referirmos aqui a informações já sabidas, é necessário enfatizar o fato de Alberto Caeiro ser uma figura emblemática no Modernismo Português, movimento este influenciado pelas vanguardas e que representa justamente a ruptura com padrões artísticos. Tendo surgido no início do século XX, o Modernismo Português tem como seu marco oficialmente inicial a publicação da *Revista Orpheu* em 1915. Nesse momento o mundo vivia entre as duas grandes guerras, era o contexto de surgimento de diversas teorias; como a da Relatividade e o advento da Psicanálise de Freud. Era o tempo das transformações tecnológicas como a eletricidade, o telefone, o avião e o cinema. Portugal, recém república, vivia o conflito entre uma proposta saudosista – que tentava resgatar os anos de glória portuguesa, e um projeto novo que almejava uma ruptura de padrão propondo inovação.

Dentre os vários “ismos” que integram o Modernismo Português, o que aqui mais nos interessa para compreendermos a criação de Alberto Caeiro é o Interseccionismo que “compreende um processo de representação que secciona e intercala planos convergentes do espaço e do tempo representados, ele permite também afirmar um sujeito «liberto em duplo»” (REIS, 1990, p. 184). Tal tendência amadureceu em Fernando Pessoa a possibilidade da heteronímica na instituição do fingimento como estratégia de representação poética radicalmente moderna. Tamanha é a complexidade da obra pessoana

que ainda hoje, um século após o início de sua produção, é objeto de estudo e pesquisa dentro dessa perspectiva da fragmentação do sujeito.

Como bem sabemos, apesar de a tendência heteronímica ter sido amadurecida ao longo do século XIX, ela só foi cultivada até as últimas consequências no Modernismo Português. Foi na problemática do sujeito da Modernidade, marcada por sua multifacetação, que a fragmentação heteronímica encontrou as condições histórico-culturais favoráveis para existir. Fernando Pessoa soube aproveitar essa estética e acabou por se tornar sinônimo de Modernidade/Modernismo em Portugal pois sua obra acaba “escapando à inteligibilidade fácil exigida pelo leitor comum e renunciando deliberadamente ao código de inspiração naturalista-amorosa que norteava a lírica de então” (GALHOZ, 1972, p. 16). Nesse sentido, podemos dizer que Caeiro não tem propriamente uma gênese, uma origem absoluta, ele representa justamente o cruzamento, a convergência de elementos dispersos e heterogêneos; ele é uma síntese, uma simbiose, não uma solução: “Não é verdade que tenha escrito dum jato os ‘trinta e tantos poemas’ de O guardador de rebanhos, disso temos certeza” (BERARDINELLI, 2004, p. 143).

Contudo, a certeza que temos é que Fernando Pessoa consegue com apenas um verso nos transportar do mundo real para o mundo que ele genialmente elaborou. Essa passagem ocorre através de uma espécie de encantamento, num ritmo hipnótico que faz com que muitas vezes nem sequer nos demos conta disso. Essa passagem de um universo para o outro nos é proposta no primeiro verso de sua obra: “Eu nunca guardei rebanhos,/ Mas é como se os guardasse.” (PESSOA, 2015, p. 29). O início do poema “O guardador de rebanhos” é claramente a proposição do jogo ficcional do ato poético.

Imediatamente após lermos o título “O Guardador de Rebanhos”, somos sacudidos pela contradição: “Eu nunca guardei rebanhos”. Quem principiasse a leitura numa semi-atenção modorrenta, ou desperta e torna atrás para reler o verso e sorrir, ou começa a desentender desde o início. O poema se torna programático e aprendemos a estar e não estar lidando com um guardador de rebanhos. Mais: o aviso aos navegantes diz que essa voz poética não quer e nem pode ser lida do modo crédulo, ou ingênuo, ou literal. (GARCEZ, 2016, p. 119)

Vejamos bem: o pastor não é pastor, mas é como se fosse. Essa confissão já insere o leitor no espaço do fingimento e nos faz atentar no fato de que esse Caeiro simples, harmônico e natural só existe como realidade fingida. Dessa forma, é necessário que o leitor tenha astúcia suficiente para reconhecer o esforço ficcional que nos conduz a essa imagem de simplicidade falsamente redutível, e que irá permear toda a obra. Caeiro é um

poeta cuja própria existência se deve ao poema, Caeiro é por si mesmo, poesia: “A linguagem é antes a forma suprema de fazer evaporar a realidade, de a afastar de nós, de a perder, de suspender e desatar o cordão umbilical que a ela nos unira (e une) se conseguíssemos silenciá-la. É nesse silêncio anterior à palavra que Caeiro deseja repousar” (LOURENÇO, 1981, p. 42).

Sua ficcionalização se manifesta justamente na suposta incoerência de sua obra, no sentido de que o seu discurso poético se sintoniza com a estilística da simplicidade; contudo, o seu instrumento – o poema – o distancia de seu propósito: a espontaneidade. A linguagem, a palavra elaborada, é a forma suprema de sua mediação estética. Ela invalida o desejo do autor ficcional de se apropriar do real de modo direto – somente por meio dos sentidos – sem interposições.

Os versos de Caeiro são em sua esmagadora maioria livres e brancos, dando certo tom natural e prosaico aos mesmos, o que pode dar ao leitor, como já dissemos anteriormente, a falsa impressão de que foram construídos sem muito esforço. O ritmo prosaico acaba por camuflar o acabamento formal, linguístico e imagético de Caeiro. Sobre essa questão Seabra comenta que:

Há nos poemas de Caeiro, sob a exterioridade de uma justaposição arbitrária e negligente de versos livres, uma organização rítmica cuidada. E a sua divisão, mesmo em versos (processo que seria paradoxal num prosador) não é naturalmente indiferente. (...) Quando começamos a ler um qualquer dos seus poemas, a primeira sensação que temos é a de que o fio do discurso se vai espalhando, de verso para verso, com a mesma sucessão frásica de um texto em prosa, geralmente narrativo; mas, progressiva e insensivelmente, a cadência rítmica acaba por impôr-se-nos, pela presença de elementos que se insinuam pouco a pouco, até penetrar-nos com uma espécie de música verbal. (SEABRA, 1988, p. 155)

Vejamos como esse ritmo poético coexiste com o prosaísmo dos versos de Caeiro na passagem XLIV de “O Guardador de Rebanhos”:

Acórdo de noite subitamente,  
E o meu relógio ocupa a noite toda.  
Não sinto a Natureza lá fora.  
O meu quarto é uma cousa escura com paredes vagamente brancas.  
Lá fora ha um socego como se nada existisse.  
Só o relógio prossegue o seu ruído.  
E esta pequena cousa de engrenagens que está em cima da minha  
meza  
Abafa toda a existencia da terra e do céu...  
Quasi que me perco a pensar o que isto significa,

Mas volto-me, e sinto-me sorrir na noite nos cantos da bocca,  
Porque a unica cousa que o meu relógio symboliza ou significa  
Enchendo com a sua pequenez a noite enorme  
É a curiosa sensação de encher a noite enorme  
Com a sua pequenez...  
E esta sensação é curiosa porque só para mim é que elle enche a noite  
Com a sua pequenez...

(PESSOA, 2015, p. 61)

Se debruçarmos nosso olhar sobre esse poema veremos em sua estrutura a presença de reticências que revelam um final inconclusivo do pensamento, da frase, e até mesmo do texto. A ocorrência das anáforas com as expressões: “significa”, “noite enorme” e “Com a sua pequenez” legitimam o eco produzido pela pontuação ao mesmo tempo que indicam a persistência do pensamento na própria insistência da palavra. Como se o sujeito lírico suspeitasse que há um significado para além do que é real e material: “Quasi que me perco a pensar o que isto significa”.

O ritmo prosaico de quem narra uma noite de insônia se mistura à complexa rede de sentimentos provocada no leitor – que vai muito além da percepção da materialidade concreta do objeto. O relógio aguça nossos sentidos: é pela presença visual que o seu ruído se faz ouvido. O relógio abala a nossa noção espaciotemporal pelas antíteses: sua pequenez preenche o espaço da noite enorme. Há metáforas infindáveis para a imagem criada por Caeiro, mas o sujeito lírico não se permite vagar por elas, evita o confronto, mas ainda assim revela em seu trabalho poético a dissimulação da sua capacidade pensante. É por detrás das afirmações supostamente simplistas que reside a complexidade e duplicidade do pensamento caeiriano, e a angustiante impotência da linguagem.

Diante dessa incapacidade de representação direta Caeiro propõe, através de sua obra, um mundo anterior à própria linguagem, anterior à consciência humana da dominação, da teorização. Mas novamente a proposta de Caeiro se apresenta como uma faca de dois gumes: o poeta critica o que foi feito, fazendo. Ele elabora um poema por dentro da própria forma que almeja destruir:

Todas as theorias, todos os poemas  
Duram mais que esta flor  
Mas isso é como o nevoeiro, que é desagradável e humido,  
E mais que esta flôr...  
O tamanho ou duração não tem importancia nenhuma...  
São apenas tamanho e duração...  
O que importa é aquillo que dura e tem tamanho...  
(Se verdadeira dimensão é a realidade)  
Ser real é a cousa nobre do mundo...

(PESSOA, 2015, p. 87)

Os versos acima são provocativos, irônicos, e até mesmo paródicos se pensarmos que advêm de um poeta ficcional que tem sua vida condicionada à própria obra, à elucubração poética e teórica de alguém, não existindo dentro de que ele considera essencial para ter importância: ser real. Contudo, as coisas reais são passageiras, mas a literatura não:

Uma vez chamaram-me poeta materialista,  
E eu admirei-me, porque não julgava  
Que se me pudesse chamar qualquer coisa.  
Eu nem sequer sou poeta: vejo.  
Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:  
O valor está alli, nos meus versos.  
Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade.  
(PESSOA, 2015, p. 84)

Caeiro reconhece que seus versos provocam reflexões em seus leitores e tenta convencê-los de que pensa e escreve sem esforço, sem considerar que a escrita se situa nesse campo que é exterior ao sujeito e é constituída por uma materialidade nada natural: a escrita estética é a materialização do não natural, justamente por se fundamentar na elaboração, no trabalho.

A obra de Caeiro é predominantemente voltada para si mesma, para seu próprio processo de elaboração, funcionando como uma poética em que ele explica como produz os seus versos. Por isso, o poeta se justifica tanto, a ponto de cair na lógica racional argumentativa que tanto critica; mas assim procede de forma consciente, contrapondo o que diz e o que faz: “Sim, mesmo a mim, que vivo só de viver,/ Invisíveis, veem ter commigo as mentiras dos homens/ Perante as cousas,/ Perante as cousas que simplesmente existem” (PESSOA, 2015, p. 51).

A reflexão metaliterária que permeia toda sua obra nos faz questionar sobre a presença das ações humanas em sua poesia. O silenciamento e a pretensa ausência do meio social também diz muito sobre esse mesmo meio. Caeiro se isola no campo e ao dizer quase nada sobre a presença fisicamente humana acaba por dizer muito sobre o discurso da mesma. Ao ir contra toda uma gama de escolas filosóficas e reflexões Caeiro está indubitavelmente refletindo sobre elas e se posicionando claramente contra o seu contexto social de produção, tal como Cesário Verde e Barros.

O pensar subjetivamente não desautoriza o pensar o outro. É com o pincel dessa subjetividade lírica que Caeiro pinta a objetividade do mundo: “Se eu interrogasse e me espantasse/ Não nasciam flores novas nos prados/ Nem mudaria qualquer cousa no sol de

modo a elle ficar mais bello” (PESSOA, 2015, p. 49). E apesar de propor a não reflexão sobre o real, por vezes o sujeito lírico sucumbe no pensamento que tenta a todo o custo evitar. Quando isso ocorre ele se diz doente: “Mas quem me mandou a mim querer perceber/ Quem me disse que havia que perceber?” (PESSOA, 2015, p. 49).

Considerado o mais simples e sem leitura dos heterônimos de Pessoa, Caetano se trai ao demonstrar um vasto conhecimento sobre o mundo, sobre a tradição poética e correntes filosóficas. Esse conhecimento é demonstrado, via de regra, pela própria negação, principalmente em suas metapoesias. No excerto XII de “O Guardador de Rebanhos” podemos ter um exemplo claro disso: “Os pastores de Vergílio tocavam avenas e outras cousas/E cantavam de amôr literariamente/ (depois – eu nunca li Vergílio./ Para que o havia eu de ler?)” (PESSOA, 2015, p. 43). Mesmo negando a leitura do escritor romano é impossível não reconhecermos em ambas poéticas algumas aproximações: os cenários naturais, a contemplação das manifestações do real, do físico, para além do sentimentalismo amoroso (verificável na lírica de Virgílio e N“O Pastor Amoroso” de Caetano), e da presença da figura do pastor.

Virgílio, em suas Bucólicas ou (éclogas), escreveu uma série de dez poemas que traduzem sua paixão pela produção pastoril de Teócrito de Siracusa, que viveu no século 3 a.C.. A lírica de Virgílio, ao lado de Eneida, são vistas pelos estudiosos como seu trabalho mais apurado no estilo literário. Em cada um de seus poemas Virgílio criava um pastor que funcionava como sujeito lírico. Caetano não só conhece a obra do escritor romano, bem como utiliza-se de seus artificios ficcionais: “Mas os pastores de Vergílio, coitados, são Vergílio,/ E a Natureza está aqui mesmo” (PESSOA, 2015, p. 43).

Quando entramos nesse espaço de contradição dos poemas de Alberto Caetano precisamos ficar atentos, porque é a partir desses recursos que o poeta visa instaurar a ficção. Um exemplo disso é o poema XVII de “O Guardador de Rebanhos” que Caetano intitula “A Salada” (é o único do ciclo que possui um título). No referido poema podemos encontrar diversas menções à bíblia associadas a uma ironia fina que superam seu pretensão paganismo ou panteísmo. Caetano apresenta assim, o conhecimento que possui acerca da narrativa do antigo testamento que passa por Noé; pelo pássaro que retorna com um ramo de planta e pela aliança divina em forma de arco-íris. Outra questão interessante é que o sujeito lírico chama as plantas de irmãs: “No meu prato que mistura de Natureza!/ As minhas irmãs as plantas,/ As companheiras das fontes, as santas/ A quem ninguém reza...” (PESSOA, 2015, p. 45). Porém, no poema 26 dos Inconjuntos, que recupera a narrativa da vida de São Francisco de Assis, o sujeito lírico critica São Francisco por ter feito



exatamente o que fora feito no poema ‘Salada’ – fraternizar-se com os elementos da natureza: “Para que hei de eu chamar minha irmã á agua, se ella não é minha irmã?” (PESSOA, 2015, p. 87).

Essa oscilação de comportamento e pensamento nas sequências poéticas caeirianas não as tornam incoerentes, mas, sim, complexas, visto que em sua macroestrutura essa totalidade de significação dá a ver o sentido global de sua produção textual. Vejamos bem, estamos lidando em um primeiro nível com o escritor empírico Fernando Pessoa que é responsável materialmente pelo texto, é ele quem configura o universo diegético no qual se insere Alberto Caeiro. Pessoa cria, então, Caeiro, que corresponde claramente à figura de um poeta fictício, que por sua vez, produz ficção. Então, temos em um primeiro nível extradiegético o autor real, empírico, Fernando Pessoa; em um segundo plano, este já ficcional, temos a figura do autor textual chamado Alberto Caeiro que, como tal, cria através de seus poemas um terceiro nível também ficcional, uma vez que se assume como poeta e entranha na forma de seus poemas vozes que extrapolam a de um narrador autodiegético.

Assim, esse terceiro nível se ramifica, já que aqueles que falam no poema não correspondem à figura de Caeiro e sim a entidades criadas por ele que podem ser: um guardador de rebanho; um pastor amoroso; um poeta erudito; um poeta que rejeita a tradição; um senhor que reflete sobre questões de classe, sobre a natureza, sobre as cidades, sobre metafísica, sobre a história de Portugal em suas grandes navegações ou sobre sua modernidade; ou ainda tudo isso em um só poema. Contudo, todos eles fazendo parte do mesmo projeto que é o de falar da própria arte poética: “Nem sempre sou igual no que digo e escrevo./ Mudo, mas não mudo muito.” (PESSOA, 2015, p. 53). Ou ainda: “Porisso quando pareço não concordar commigo,/ Reparem bem para mim:/ Se estava virado para a direita,/ Voltei-me agora para a esquerda” (PESSOA, 2015, p. 53).

Dessa forma, podemos dizer que Alberto Caeiro “Non è il narratore, ma piuttosto il principio che ha inventato il narratore insieme a tutto il resto della narrazione” (CHATMAN, 1981, p. 155). Se considerarmos na poética de Caeiro esses níveis de ficcionalização, materializada na propagação de uma infinidade de sujeitos líricos que corresponderiam em prosa narrativa a um narrador, podemos compreender melhor suas incessantes oscilações e contradições. Essas entidades que falam na obra de Caeiro recuperam reflexões passadas e acabam por reformulá-las, evidenciando, dessa forma, não somente o constante amadurecimento da ideia proposta, mas também certa unidade na obra pela articulação dessas vozes.

Então, se em um determinado poema a água é chamada de irmã e em outro o sujeito lírico diz que assim não se pode fazer é porque, como poeta, Caeiro dá voz a várias entidades que possuem diferentes posições acerca do mesmo assunto, ou evoluíram no que pensaram, ou ainda precisam justificar essa contradição: “Se às vezes fallo d’ella como de um ente/ É que para falar d’ella preciso usar da linguagem dos homens/ Que dá personalidade ás cousas,/ E impõe nome ás cousas” (PESSOA, 2015, p. 52). Inclusive, dá voz à própria natureza, pois se considera o seu intérprete:

Se às vezes digo que as flores sorriem  
E se eu dissér que os rios cantam,  
Não é porque eu julgue que ha sorrisos nas flores  
E cantos no correr dos rios...

É porque assim faço mais sentir aos homens falsos  
A existência verdadeiramente verdadeira das flores e dos rios.  
(PESSOA, 2015, p. 54)

Dessa forma, Alberto Caeiro constrói uma linha de raciocínio que liga, que une todos os seus poemas por um processo de acumulação de informações. A contradição nesse caso não gera incoerência, quando assim parece ser, surge, em um outro poema, em algum outro verso de sua obra, a alegação prevista e respondida como podemos ver nos versos acima transcritos. Caeiro cumpre o que se propõe a fazer, ele alcança o propósito de sua obra: é quase impossível racionalizar sua poesia. Durante a leitura apreendemos seus versos, mas depois de sentida, sua existência se esvai. Esse processo de fruição literária nos transforma, e também transforma nosso olhar diante do mundo.

É nesse terreno textual que a literatura se torna possível, onde toda a inconstância, paradoxos, antíteses e oxímoros são bem-vindos e representam as contradições do próprio homem moderno. Este homem que, para Caeiro, está cada vez mais distante dos seus aspectos naturais mais primitivos em detrimento dos artificialismos do capitalismo. Vejamos alguns versos que nos chamam a atenção para essa causa. Neles temos o sujeito lírico narrando o processo de afastamento do homem em relação à natureza, evoluindo para a dominação da mesma:

E cortam-as e vêm à nossa meza  
E nos hotéis os hospedes ruidosos,  
Que chegam com correias tendo mantas,  
Dizem «salada», descuidosos...

Sem pensar que exigem à Terra-Mãe  
A sua frescura e os seus filhos primeiros,

As primeiras verdes palavras que ella tem,  
As primeiras coisas vivas e irisantes  
Que Noé viu  
Quando as aguas desceram e o cimo dos montes  
Verde e alagado surgiu  
E no ar por onde a pomba apareceu  
O arco-íris se esbateu...

(PESSOA, 2015, p. 46)

Essa passagem demonstra a perda da consciência humana como parte integrante da natureza nos faz lembrar de alguns poemas de Cesário Verde como “Nós” e “Provincianas”, em que o tema é a tarefa árdua dos trabalhadores no campo.

A movimentação humana representada pelos hóspedes aproxima a sexta estrofe da primeira parte de “O Sentimento dum Ocidental” que diz: “E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!/ De um couraçado inglês vogam os escaleres;/ E em terra num tinir de louças e talheres/Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda” (VERDE, 2015, p. 123). Sobre essa proximidade entre os discursos desses dois poetas Teresa Rita Lopes comenta que:

O “eu” é a palavra que inicia o guardador de rebanhos, e muitos dos seus poemas abrem por um verbo na primeira pessoa do singular (li, acordo, etc.) ou por uma metonímia (o meu olhar, Da minha aldeia, etc.) mas esse eu é ficcionalizado. A leitura que Caeiro faz de Cesário é a de um outro identificador de si: o camponês que andava preso em liberdade pela cidade. Caeiro projeta uma identificação em Cesário. (LOPES, 1985, p. 327)

Como vimos, em Cesário a entidade narrativa se distancia claramente do autor, e em Caeiro, a despersonalização é ainda mais evidente pela questão da heteronímia, já em Barros aqueles que falam são figuras que dantes não tinham voz na literatura: “Um dia alguém me sugeriu que adotasse um/ alter ego respeitável – tipo um príncipe, um /almirante, um senador./ Eu perguntei:/ Mas quem ficará com os meus abismos se os/ pobre-diabos não ficarem?” (BARROS, 2010, p. 394). Vejamos agora, de maneira mais profícua, como essas “figuras de papel” perpassam as obras destes poetas.

### 3.3 O narrador menso

Sobre a presença das categorias da prosa narrativa na obra dos poetas em questão podemos afirmar que em Cesário Verde elas têm sido objeto de estudo, ao contrário da obra de Caeiro, que praticamente não possui análises que contemplem essa propriedade em sua obra. Os estudos aplicados na poesia desse heterônimo de Fernando Pessoa são mais voltados para o panteísmo, para a antimetáfísica, para a antifilosofia e para o sensorialismo.

Já Manoel de Barros, apesar de ser um exímio contador de histórias, também não é muito lembrado quando o assunto é narratividade. Isto talvez se justifique porque, diante do espanto e estranhamento causado por suas imagens poéticas, o leitor (encantado e hipnotizado), se perde na tessitura do poema e não se atenta para a trama narrativa. Afinal, em um dos seus poemas, o próprio sujeito poético se auto intitula “narrador menso”, ou seja, torto, manco, pendente.

Contudo, é notável como Manoel de Barros condensa em poucas palavras uma série de eventos fantásticos, dentro de uma linearidade narrativa<sup>17</sup>, criando espaços e enredos que delineiam suas personagens. Vejamos um desses casos no poema “No sítio”, do livro *Poemas rupestres* (2004). Nele temos uma narração em primeira pessoa feita em analepse. O sujeito lírico descreve a figura do avô como um campesino que parte, montado na égua Floripa, para conhecer a capital. Contudo, a égua de forma humorística parece enganá-lo, e o avô avalia o campo como se estivesse na cidade:

A gente morava no Sítio, duas léguas da Capital.  
Na estrada de terra que passava no Sítio só tinha  
três vacas vadias, três cabras vadias, um  
bandarra velho e a égua Floripa.  
Meu avô queria passear na Capital.  
Mandou encilhar Floripa. E saiu.  
No meio da estrada o avô desamontou para verter  
água. Verteu.  
No intervalo Floripa virou a cara pro lado do  
Sítio. E parou.  
Meu avô amontou de novo e apertou a marcha.  
Logo Floripa estacou em frente de nossa casa.  
Meu avô entrou e disse: Gostei de ver a Capital.  
Já tem até vaca na rua!  
É fruto de progresso.  
Floripa estava parece que rindo na porta.

(BARROS, 2010, p. 437)

---

<sup>17</sup> O conceito de poesia-narrativizada na poética de Manoel de Barros foi elaborado por Grácia-Rodrigues (2006, em especial p. 179-180).

O poema revela a frustração da perspectiva de confrontar ou suscitar um intercâmbio cultural entre campo e cidade; percebemos também a ridicularização do progresso naquela região do país, naquele contexto histórico. Contudo, o contrário também ocorre: personagens citadinas vão ao encontro da natureza barriana. O fragmento abaixo encontra-se na primeira parte do *Livro sobre Nada* (1996), intitulada “Arte de infantilizar formigas”. A ação narrada parte do olhar de uma criança que incide sobre a personagem do “doutor” – símbolo da cidade – com seus instrumentos modernos como os “suspensórios” e o remédio “anquilostomina”:

O pai morava no fim de um lugar.  
Aqui é lacuna de gente - ele falou:  
Só quase que tem bicho andorinha e árvore.  
Quem aperta o botão do amanhecer é o arãquã.  
Um dia apareceu por lá um doutor formado: cheio  
de suspensórios e ademanes.  
Na beira dos brejos gaviões-caranguejeiros comiam caranguejos.  
E era mesma a distância entre as rãs e a relva.  
A gente brincava com terra.  
O doutor apareceu. Disse: Precisam de tomar anquilostomina.  
Perto de nós sempre havia uma espera de rolinhas.  
O doutor espantou as rolinhas.

(BARROS, 2010, p. 330)

É evidente a preocupação do poeta no processo criativo de sua narrativa, ao buscar elementos que englobem o contraditório evidenciando a oposição entre: a simplicidade do campo (a andorinha, as árvores, a rã, o brejo), e a complexidade das cidades representada pelo doutor e seus ademanes. A imagem da personagem urbana é indissociável de sua indumentária, de seus apetrechos modernos. É interessante como o aparecimento desta figura altera também a paisagem em que o menino está inserido: “O doutor espantou as rolinhas”.

Em alguns dos raros estudos que temos sobre a aproximação dos poemas de Manoel de Barros ao modo narrativo, Paulo Morgado Rodrigues, ao abordar a confluência entre poesia e crônica, afirma que as narrativas imagéticas presentes nos poemas barrianos partem da paisagem pantaneira, dos animais e insetos, dos vegetais, das pedras, dos rios, mas englobam também as histórias, os causos, as lendas e os costumes do povo. Barros, através de sua aglutinante poética, representa – de modo quase referencial, tal como a crônica – a realidade circundante:

Outro fator importante nas composições poéticas de Manoel de Barros se dá em seus obscenos esfregamentos da poesia com a prosa. A recorrência a personagens e coisas que se desenvolvem num tempo e num espaço quase que narrativo, meio que descritivo ainda que altamente acometido da mais singular manifestação de poeticidade, associados a versos que se equiparam a frases curtas, quase sem rimas, com ritmos permeados de pausas bruscas e freios ligados à respiração e pronunciamentos, dão aos poemas o feitiço de contos, encadeados por imagens poéticas. Na verdade, o que o poeta faz em sua faina é atravessar o outro lado da linguagem, tentando, através do jogo sintático-semântico, construir o equilíbrio incerto que separa o prosaico do poético. (RODRIGUES, 2007, p. 29)

Ao folharmos a poesia completa de Barros podemos encontrar as mais variadas formas de convivência do modo lírico e narrativo, seja em seus poemas em prosa impregnados de liricidade, como podemos ver em “Protocolo vegetal”; ou ainda em sua prosa poética presente no *Livro de pré-coisas*. Também podemos encontrar essa irmandade em seus escritos que começam com versos e terminam em prosa narrativa, como é o caso de *O livro das ignoranças*. Toda essa elaboração não é mero acaso, não é “poesia jorrando”, como diria o poeta. É um recurso utilizado conscientemente no seu trabalho estético:

Havia estrelas no céu  
Suficientes para o poeta mais de romântico possível  
E eu poderia colocar outras peças  
Muitas, além de estrelas. Porém.  
Sou um pobre narrador menso  
Fosse isto uma Grécia de Péricles, não vê  
Que deixava passar este canto  
Sem de hexâmetros entrar!

(BARROS, 2010, p. 28)

Esse pobre narrador coxo tem a genial capacidade de harmonizar em um mesmo poema as “cítaras e eólicas harpas” (BARROS, 2010, p. 29) aos “Anjos de bundas redondas” (BARROS, 2010, p. 28), internalizando em sua poesia a dessacralização e dando ao descartável e ao desprezível a dimensão de poeticamente sagrados. O autor brasileiro mostra a inclinação ao ritmo prosaico já em seu livro de estreia, *Poemas concebidos sem pecado* (1937). No poema “Cabeludinho” nos é narrada a história dessa personagem, do nascimento à mocidade, em sua escrita inaugural percebemos o aproveitamento das conquistas modernistas na ousadia vocabular de sua lírica: “– Vai desremelar esse olho, menino! – Vai cortar esse cabelão, menino! – Eram os gritos de Nanhá” (BARROS, 2010, p. 11), como também a apropriação do tom narrativo na apresentação de personagens e no discurso direto.

De acordo com Barbosa (1990), *Poemas concebidos sem pecado* (1937) ressalta uma forte influência oswaldiana revelada na leitura do romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924. Para o crítico, ambas as obras são compostas por poemas em série ou como Barbosa chama: capítulos-poemas. Sanches Neto (1997) também aproxima essa obra de Manoel de Barros à de outro precursor do modernismo brasileiro no comentário que faz sobre o poema “Cabeludinho”. O referido crítico sugere uma aproximação entre essa personagem e o protagonista que dá título ao livro de Mário de Andrade, *Macunaíma*, publicado em 1928.

Macunaíma nasce no fundo do mato-virgem, bem como Cabeludinho: “Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho/ bem diferente de Iracema/ desandando pouquíssima poesia” (BARROS, 2010, p. 11). Tal como Macunaíma, que abandona a sua tribo em direção a São Paulo, Cabeludinho também parte para a cidade grande “... entonces seja felizardo / lá pelos rios de janeiros” (BARROS, 2010, p. 13). Também podemos aproximar a carta acróstica de Cabeludinho da carta que Macunaíma escreve aos Icamiabas, quando chega na cidade grande:

Vovó aqui é tristão

Ou fujo do colégio

Viro poeta

Ou mando os padres...

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço.

(BARROS, 2010, p. 14)

Cabeludinho solicita à sua avó “um dicionário de rimas e um tratado de versificação”, fazendo referência ao conhecido poeta parnasiano Olavo Bilac e Luís Guimarães Filho “Guima, o do lenço” – outro exímio poeta das formas metrificadas cuja repercussão não chegou aos ouvidos do grande público. A ironia dessa passagem está no fato da personagem “Cabeludinho” pedir um dicionário de rimas, trazendo o questionamento da poesia parnasiana com seus tratados de versificação para dentro do poema. Sanches Neto (1997) nos alerta também para o contraste estabelecido entre a escritura “acróstica” – que é uma maneira ultrapassada de versejar na carta-poema de Cabeludinho – e sua métrica irregular e prosaica. Para Camargo (1996) esses elementos acabam por situar a poética de Manoel de Barros dentro da tradição Modernista:

O tom coloquial e o humor que envolvem o poema são próprios do Modernismo. Até mesmo a sua contradição formal é modernista: um inocente e precário poema acompanhado de uma nota complementar que, por sua própria característica, faz parte do prosaico, e, assim, quebra a configuração formal do acróstico. (CAMARGO, 1996, p. 210)

A discussão entre tradição e modernidade lírica continua ao longo dessa unidade. Em “Informação sobre a musa” Cabeludinho fala sobre o ato da escrita de forma bastante inusitada através da clássica figura da musa: “Minha Musa sabe asneirinhas /Que não deviam de andar/ nem na boca de um cachorro!” (BARROS, 2010, p. 31). Quando o sujeito lírico rompe com sua musa, recorre à outra fonte de inspiração poética clássica – a lua: “Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel/ principal, não quero nem pra meu cavalo; e até logo, vou/ gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...” (BARROS, 2010, p. 31).

Contudo, nem a “Musa”, nem a “Lua”, tampouco a “coleguinha que lida com sonetos de dor de corno” (BARROS, 2010, p. 31) o conseguem inspirar. Cabeludinho descobre-se poeta por si, e sua jornada o conduz para a descoberta de sua definição artística que consiste na recusa da lírica de assuntos recorrentes. Como poeta, não acredita na inspiração divinal, mas sim, no trabalho estético.

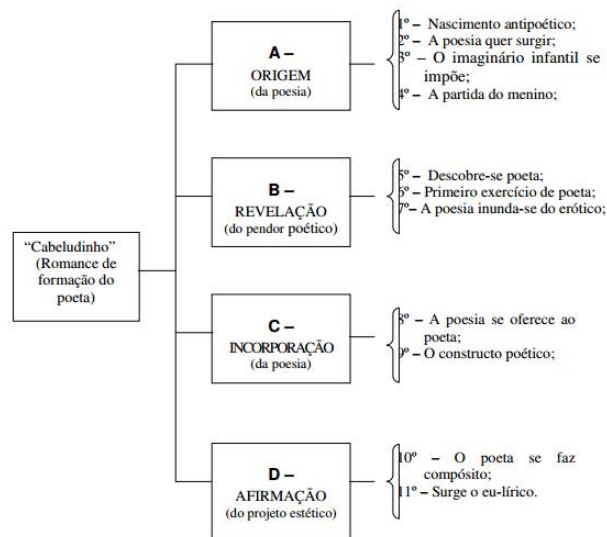
Os poemas resultantes deste labor poético possuem um ritmo prosaico paupável na fala do povo, na narrativa de seus folclores e peculiaridades. A forma desses poemas associa o poético e a subjetividade lírica à linearidade sequencial na apresentação de tramas. A concomitância dos modos lírico e narrativo na obra de Barros é bastante evidente mesmo nos casos em que o enredo do poema está centrado na interioridade de uma personagem. Normalmente ela vagueia pelo mundo em busca de aventuras, descobertas e autoconhecimento, no caso específico de Cabeludinho, temos a narrativa do trajeto biográfico de uma personagem que se encontra em crise ao crescer e amadurecer em um mundo dominado por transformações sociais.

O enredo desenrola-se “num tempo e num espaço históricos que, mais do que pano de fundo, são o motivo do confronto e da aprendizagem que o protagonista vive, em busca de sua afirmação” (REIS, 2018, p. 444). A unidade lírica formatada nesses moldes se aproxima muito da prosa narrativa elaborada dentro do subgênero chamado de *bildungsroman*, ou em português: romance de formação. A definição de Massaud Moisés para o termo acima é: “modalidade de romance tipicamente alemão, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo à maturidade” (MOISÉS, 1997, p. 63). Essa definição pode ser aproveitada para a análise



de “Cabeludinho”, uma vez que tal como o romance de formação, o poema narra a trajetória de amadurecimento da personagem que dá título ao texto.

É o que constata Grácia-Rodrigues (2006) ao elaborar o diagrama abaixo. A autora intitula e agrupa os poemas de “Cabeludinho” considerando a unidade lírica de *Poemas concebidos sem pecado* como uma espécie de “romance de formação” do poeta. Vejamos:



(GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 61)

O percurso das protagonistas dos romances de formação confere-lhes, geralmente, uma dimensão de herói. O mesmo ocorre com Cabeludinho ao nos revelar a trajetória de sua vida que culmina em desaprender o que lhe é ensinado. Como é um poema seriado, composto por onze textos, é possível verificarmos cronologicamente a saga narrativa que parte do seu nascimento; passando pela manifestação da poesia; pela descoberta do mundo através das viagens; pelo encontro do erótico na poesia; pela relação voluptuosa entre escritor e texto; pela experiência na universidade; pela apreensão da sabedoria do bugre, do telúrico e do infantil em contraponto com o conhecimento acadêmico; chegando, por fim, à consubstanciação entre o poeta e sua criação:

(...) Me lembrar que o único riso solto que encontrei  
era pago!  
É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO  
Levante deste torpor poético, bugre velho.

Enfim, cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?  
Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?

(BARROS, 2010, p. 17)

Alguns estudiosos de Manoel de Barros, como Grácia-Rodrigues (2006), defendem que “Cabeludinho” é o alter-ego do escritor, uma vez que há muitas semelhanças biográficas entre eles. As aproximações entre o sujeito lírico e o escritor empírico foram constantes na crítica tradicional do modo lírico, como vimos no capítulo 1, mas, nesse caso, temos a fusão tripla entre: Barros, Cabeludinho e o “eu-lírico”, como pensa Grácia-Rodrigues (2006); ou ainda entre Barros o narrador/e a personagem, como propõe o nosso estudo. A indagação feita no penúltimo verso do fragmento acima pode manifestar qualquer uma dessas vozes: “Enfim, cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?”

Essa fusão linguística (e ontológica) também pode ser encontrada muitas vezes na obra de Fernando Pessoa, como veremos mais adiante. Talvez isso se deva ao fato de que tanto Pessoa, quanto Barros, são autores de uma arte poética em que declaradamente trabalham com a presença de personagens – que também são escritores: como é o caso de Cabeludinho e Bernardo, em Manoel de Barros ou dos heterônimos, em Fernando Pessoa.

Pensemos agora no poema “O Urubuzeiro”, do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001). Esse texto é construído em versos livres e apresenta elementos de natureza épica e dramática, mas não como dispositivos periféricos, esses dois modos imbricam-se na organização lírica do poema. No que tange o seu teor narrativo podemos dizer que o poema se aproxima do gênero conto. A voz que relata a história em forma de recordação nos apresenta a personagem Sabastião – que se acidentara perdendo sua infância e suas pernas.

Devido a esse fato Sabastião torna-se um misto de homem e animal: “Meu amigo Sabastião estourou a infância dele e mais/ duas pernas/ No mergulho contra uma pedra na Cacimba da Saúde” (BARROS, 2010, p. 403). Sabastião, que passa a se arrastar como um “caranguejo trôpego”, é contratado para espantar urubus, mas “Sabastião espantava/ Os urubus voltavam de bandos.”, então ele passou a “prosear estrangeiro com os urubus”.

É dessa forma que o poeta nos conta também a história de “João”, no livro *Matéria de Poesia* (1970), que é capaz de poesia porque “quebraram dentro dele/ um engradado de estrelas”. Nesse poema, o narrador interrompe a descrição da personagem para dialogar com ela: “Você dorme em paredes, João? / – De jeito maneira” (BARROS, 2010, p. 153). É interessante mencionar que esse livro trata, como se pode perceber pelo título, de uma obra metalinguística em que o sujeito poético pretende apresentar ao leitor o corpo orgânico do próprio poema, composto por itens refugados pela sociedade de consumo, seus objetos, temas e seus procedimentos insólitos.

Em “Sabiá com trevas”, do livro *Arranjos para assobio* (1980), encontramos a criação de espaços próprios: “Caminhoso em meu pântano/ dou num taquaral de pássaros” (BARROS, 2010, p. 169), e de tempos mágicos: “O homem estava parado mil anos nesse lugar sem/ orelhas”, e de um narrador, pouco confiável, quando recorre à sua memória: “Quando houve o incêndio de latas nos fundos da/ intendência, o besouro náfego saiu caminhando para/alcançar meu sapato (eu lhe dei um chute?)” (BARROS, 2010, p. 170). Atentemos na informação presente entre parênteses, nela a entidade que narra está fazendo um questionamento a si próprio, na tentativa de resgatar um fato passado e esquecido pela memória ao mesmo tempo que sabota as informações que dá ao leitor sobre o destino do besouro náfego. Pensando nessa passagem da obra de Barros e a relacionando com a reflexão de Peter Hühn e Jörg Schönert sobre a pouca fiabilidade do narrador, percebemos que temos aqui, mais uma pista para a aproximação da lírica aos estudos narrativos: “Just as in the narrators of narrative literature, the phenomenon of unreliability and non-omniscience can be found in the speaker of lyric poetry, although this has been the subject of little or no previous work” (HÜHN, Peter; Jörg SCHÖNERT, 2005, p. 12).

Massaud Moisés faz uma análise sobre as personagens de Cesário Verde que pode muito bem ser aplicada às figuras de Manoel de Barros uma vez todas estão a poetizar o prosaico, o cotidiano, aquilo que parece ter “pouca significação para o homem prático, acomodado e despreocupado de outros problemas que não os da subsistência fisiológica” (MOISÉS, 1986, p. 216). É o caso do poema “Homem de lata”, do livro *Gramática expositiva do chão* (1966), em que a figura poética do homem feito de lata poetiza a ação de se enferrujar e, alienado disso, representa a precária condição do homem civilizado que ainda busca ativar a natureza em si enquanto ocorre a mecanização e automatização do que resta de humano: “O homem de lata/ foi marcado a ferro e fogo/ pela água” (BARROS, 2010, p. 130).

O mundo real também é o solo de onde partem as personagens da obra barriana, que após cruzarem a fronteira da ficção ganham a vestimenta da magia. Pintores, escritores, família, tudo é matéria para poesia. Em algumas entrevistas Manoel de Barros revela seu temperamento tímido e afirma que a relação entre ele e outros poetas se dá pelo diálogo livresco. A lista de autores citados por Barros (ou que se tornam personagens de sua obra) é enorme, e abrangem escritores como Thomas Mann, Gilberto Freyre, Goethe, Machado de Assis, Walter Benjamin, Cesário Verde, Garcia Lorca, Leo Spitzer, Casimiro de Abreu, Camões, Homero, Sá Carneiro, Pessoa, Barthes, Aristóteles, entre outros.

Em um trabalho dedicado às formas paratextuais recorrentes na obra barriana Daniel Pereira Péres ressalta o desejo do poeta em tornar a poesia mais real do que ela realmente é. Em *Autoria e subjetividade lírica em Manoel de Barros: estudo sobre elementos paratextuais* (2012), Péres comenta sobre as diversas notas de rodapé presentes nos poemas de Manoel de Barros. Segundo o autor trata-se de notas explicativas que simulam a participação do poeta no interior do poema, dando a ilusão do rompimento da linha entre realidade e ficção. As epígrafes e notas parecem aproximar a poesia da realidade ao dar maior credibilidade ao projeto estético do poema pela presença de uma autoridade que ratifica ou explica a reflexão proposta pelo texto.

As referências a nomes de outros artistas, trechos de obras, personagens, entre outros elementos, também são constantes na obra de Barros, o que exige do leitor certo conhecimento de outros textos e de outras artes, para que possa ser vislumbrada uma tradição artística – seja de continuidade ou de rompimento. Pensando ainda sobre o livro *Retrato do artista quando coisa* é interessante atentarmos no título do livro que nos remete imediatamente para a ponte intertextual entre Barros e James Joyce. O livro de Joyce, *Retrato do artista quando jovem*, foi publicado em 1916, justamente no ano de nascimento de Manoel de Barros. Tal como Joyce, Barros também estudou em escola de padres e ambos fugiram da vida eclesiástica com o mesmo propósito: a arte. Coincidências à parte, a diferença preponderante se estabelece no ponto de partida para a formação do artista que, em Joyce, tem a juventude como metáfora. Em Barros essa formação ironicamente aponta para a “coisa”, quase numa reificação às avessas: se o ego é o que pode haver de mais massificado pelo mundo, por termos nos tornado todos iguais, transformar-se em coisa parece ser mais humano que ser homem:

Sentado sobre uma pedra estava o homem  
desenvolvido a moscas.  
Ele me disse, soberano:  
Estou a jeito de uma lata, de um cabelo, de um  
cadarço.  
Não tenho mais nenhuma ideia sobre o mundo.  
Acho um tanto obtuso ter ideias.  
Prefiro fazer vadiagem com letras.  
Ao fazer vadiagem com letras posso ver quanto  
é branco o silêncio do orvalho.

(BARROS, 2010, p. 367)

A fusão dos reinos animal (moscas), mineral (pedra), coisal (lata) com o homem nos dá a entender que o humano nada mais é, para Barros, que a extensão desses reinos, ou

seja, só é possível desreificar quando se deixa de ser único, para ser também outro, sendo então, duplo, triplo ou quantos o poema permitir. Nesse sentido, o processo reificador vai além de demonstrar a coisificação humana, ele inverte esse processo e reverte a suposta superioridade do homem sobre as coisas e sobre a natureza, o integrando, em total igualdade, a tudo que o circunda.

Dessa forma, na poética de Barros não há distinção de patamares entre os seres humanos, os demais seres e os não-seres, pois, em seu universo ficcional todos eles estão ligados: tudo se torna relevante quando transformado em linguagem. Tanto que suas figuras transitam entre um reino e outro, são híbridas, simbióticas, transitórias, com identidades não fixas e sempre evoluindo para o mais primitivo. O destino delas é sempre o da origem: “A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites ser humano e me ampliou para coisa” (BARROS, 2010, p. 358).

Sobre essa fusão, Antonio Houaiss – na introdução de *Arranjos para assobio* (1982), de Barros – diz:

O barrismo é algo diferente: uma vivência-comunhão-inteligência com o ser-ente vivo – os “reinos” não existem, mineral, vegetal, animal, tudo e todos somos o poeta e sua poesia, sobretudo tudo e todos os humildes; ser-ente em que o geral se exprime pelo concreto; em que o concreto se exprime pelo traste ou vermes ou coisinhas ‘impoéticas’. (BARROS, 1982, p. 11)

Essa comunhão íntima entre todos os seres, a que se refere Houaiss, parece ser a premissa básica da poesia de Barros. Ao harmonizar o homem em consonância com os objetos sem relevância, sua poesia parece recuperar o que nesse homem há de humanidade, pois repensa sua supremacia sobre a natureza e as coisas. Ao humanizar as coisas, coisificar<sup>18</sup> e animalizar o homem, Barros nada mais está fazendo que desnaturalizando a todos, de maneira que os retira de suas posições rotineiras, repetidas, reiteradas e estereotipadas pelo uso. Dessa forma, toda a matéria poética de Manoel de Barros se volta para um estado inusitadamente primitivo.

Apesar de o poeta brasileiro ser sempre celebrado pelo lúdico, sua obra possui, sim, uma poética empenhada e engajada. Contudo, o compromisso social aparece de maneira

---

<sup>18</sup> Quando utilizamos o termo “coisificar” e seus derivados nos referindo à poética barriana este não deve ser confundido com o conceito de “coisificação” ou “reificação” estabelecido pelos marxistas. Em Manoel de Barros esse termo se refere normalmente à fusão entre o homem, os objetos e a natureza. Dessa forma, podemos dizer que o estado “coisal” é primitivo, portanto, anterior à sociedade de produção. Ele nos remete para a igualdade entre todos os seres e não-seres.

sutil, sua revolução é feita pela e na linguagem e não pela criação de poemas-manifestos, tampouco panfletários. Apesar de não explícitas, as reflexões, preocupações e posicionamentos políticos são uma constante na obra de Barros, como podemos perceber em *Face imóvel* (1942), em que há uma reflexão sobre a Segunda Guerra Mundial; em *Gramática expositiva do chão* (1966), em que há uma crítica velada à ditadura militar que se torna evidente e satirizada em seu livro *Matéria de poesia* (1970) em que diz: “Estadistas gastavam nos coretos frases furadas,/ já com vareja no ânus” (BARROS, 2010, p. 164). Ou ainda, de forma mais sutil, nos versos abaixo:

A maior riqueza do homem é sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como sou — eu não aceito.  
Não aguento ser apenas um sujeito que abre  
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que  
compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,  
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.  
Perdoai.  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem usando borboletas.  
(BARROS, 2010, p. 374)

De forma muito original a poesia barriana nos apresenta uma nova relação entre sujeito e objeto – que também não se distancia da recusa da sociedade burocrática e burguesa que ele evidencia nos versos acima: o automatismo do homem urbano é o motivo de angústia do sujeito lírico. Esse sentimento é explícito na maneira como que o eu-lírico lida com os objetos, com a natureza e com as palavras: “Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito”.

O ser quase autômato descrito nos versos acima “...que abre/ portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que/ compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora” o distancia da espontaneidade e aproxima a natureza humana da máquina. A ironia da inutilidade de ações automatizadas culmina no verso “que vê a uva etc. etc.”. É interessante ressaltar também que o olhar passivo e descritivo do ambiente da vida moderna eclode com a ação do eu lírico ao dirigir-se ao seu interlocutor dizendo: “Perdoai.” – ao evocar a figura do narratário, o poeta acaba por ratificar o sentimento de uma relação ativa entre lírica e sociedade.

Dessa forma, o sujeito lírico apresenta uma saída para a situação em que não quer se encontrar: “Mas eu preciso ser Outros”. A sua fuga é pelo viés da ficção, é através dos poema ele pode se “outrar” e cumprir o seu objetivo: “Eu penso renovar o homem usando

borboletas”. Os versos, os poemas, a ficção barriana oferecem resistência aos valores da sociedade em que estão inseridos ao propor a revalorização dos seres por ela rejeitados.

E nessa ânsia em ser outros, Manoel de Barros cria mais de uma centena de personagens que vão, aos poucos, povoando e corroborando sua obra. Todas essas figuras que se encontram em constante processo de mutação. Elas estão inseridas em um espaço onde o silêncio fundador impera. Um lugar embrionário do acontecimento onde a palavra só existe em seu instante inaugural: no estado “pré” das coisas, tal como podemos perceber no título do *Livro de pré-coisas* (1985). Nele, podemos reconhecer uma espécie de roteiro para uma “excursão poética no Pantanal” conforme diz o seu subtítulo. O modo narrativo é imperativo na referida obra, mas não se pode precisar o gênero escolhido por Barros. Apesar de ela estar inserida na coletânea de poesias do autor, poderíamos classificá-la como minicontos, fábulas, entre outros.

Contudo, é nessa narrativa em prosa poética em que podemos encontrar a mais ilustre personagem da obra barriana, Bernardo: representante máximo da ocorrência da metalepse que, de acordo com Carlos Reis pode ser definida numa “aceção primordial, como um movimento em que se opera a passagem de elementos de um nível narrativo para outro” (REIS, 2018, p. 252). A título de curiosidade, Bernardo existiu de fato, era analfabeto, talvez por isso precisasse de alguém que ‘rabiscasse’ suas reflexões. Ele trabalhou na fazenda de Manoel de Barros, pouco falava, mas acabou se tornando personagem de extrema relevância para a obra do poeta, aparecendo inicialmente no *Livro de pré-coisas* (1985), onde se torna autor de um livro, posteriormente em *O guardador de águas* (1989), e ainda em *Menino do mato* (2010). No último livro de poesias de Manoel de Barros, *Escritos em verbal de ave* (2011), Bernardo morre. Morre de fato também, a figura humana inspiradora.

No que tange à construção dessa personagem é importante aqui resgatar o retrato feito por Napoleon Potyguara Lazzarotto, premiado gravurista brasileiro (Poty), na coletânea *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda*, na edição de 1996. Seus trajes são sustentados por arbustos, seus pés são cravados na terra, enquanto os sapatos, o casaco e o chapéu completam a figura desse sujeito que possui pernas, braços e cabeça construídos por bambus. O retrato feito por Poty reitera o projeto estético barriano no sentido de que esse homem consegue agregar o conhecimento adquirido na civilização (representada pela vestimenta) com a sabedoria advinda da natureza.



(Ilustração de Poty: BARROS, 1996, p. 42)

Falaremos de Bernardo novamente e, de forma mais profunda, no último capítulo. Por agora, finalizemos este tópico que procedeu às análises estruturais da utilização de algumas das categorias narrativas dos poemas de Cesário, Caeiro e Barros para mostrar, nas páginas a seguir, que as coincidências vão para além dos aspectos formais, se materializando também nos temas recorrentes na obra dos três poetas como a natureza, os sentidos e o trabalho poético.

## 3.4 Temas da lírica moderna

### 3.4.1 A natureza contaminada

Nas obras de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros a natureza pode aparecer de diversas formas: como paisagem; como oposição à cidade; como contraponto à cultura da industrialização; como personagem, etc. Mas em todos os casos esse espaço se mostra como lugar privilegiado de apreensão do real, uma vez que seus aromas, texturas, sons e cores provocam nossos sentidos. O conhecimento proporcionado por ela se dá não pelo viés da intelectualização, mas pela interação fisiológica e cotidiana. Muitas vezes essa natureza irá aparecer nos poemas contaminada pelo mundo civilizado:



À força de brancuras a garça se escora em versos  
com lodo?

(Acho que estou querendo ver coisas demais nestas  
garças. Insinuando contrastes – ou conciliações? -  
entre o puro e o impuro etc. etc. Não estarei impregnando  
de peste humana esses passarinhos? Que Deus os livre!)

(BARROS, 2010, p. 236)

Em Caeiro também podemos encontrar passagens que nos causam esse tipo de provocação: “O mundo não se fez para pensarmos n’elle/ (Pensar é estar doente dos olhos)/ Mas para olharmos para elle e estarmos de accôrdo...” (PESSOA, 2015, p. 31). A proposta de Caeiro é a mesma de Barros, ambos visam não corromper a sua natureza, supostamente imaculada, com a reflexão da humanidade reificada: “Nunca ouviste passar o vento./ O vento so falla do vento./ O que lhe ouviste foi mentira,/ E a mentira está em ti” (PESSOA, 2015, p. 43). Tal como nos versos de Barros, anteriormente mencionados, os de Caeiro tendem a desmetaforizar a natureza, deixando-a livre da apreensão humana, existindo somente de forma real, por si só.

A dominação do humano sobre a natureza perdura desde o momento em que um homem transformou um pedaço de pedra em uma ferramenta, criando, assim, uma utilidade para ela. Desde então, esquecemos que também somos natureza. O que nos é proposto pelas obras aqui estudadas, em especial nos versos que se seguem abaixo, é um retorno a essa pedra primitiva: em um tempo em que o mundo ainda não tinha se tornado apenas utilitarista:

O homem de lata  
Arboriza por dois buracos  
No rosto

O homem de lata  
É armado de pregos  
E tem natureza de enguia

O homem de lata  
Está na boca de espera  
De enferrujar

O homem de lata  
Se relva nos cantos  
E morre de não ter um pássaro  
Em seus joelhos

(BARROS, 2010, p. 127)

O estado de lata é um atributo imposto ao homem reificado pelas condições técnico-industriais da era moderna. Essas condições nos automatizam e nos destituem de qualquer

traço de humanidade, apesar da latente vontade imanente ao homem de ser livre, e da resistência em não “enferrujar” e sim, “arborecer”. Dessas mesmas tensões também falam Caeiro e Cesário. Inclusive, a dicotomia entre sociedade industrial e a sociedade rural presente na obra de Cesário Verde mereceu a atenção de diversos críticos, entre eles, Helder Macedo, para quem o campo e a cidade estão no mesmo nível na obra de Cesário, ou seja, não há cenários perfeitos. Para o crítico, o poeta português destaca-se por sua maneira de ver, analisar, relacionar tempo, espaço, personagens, quotidiano e sensações para escrever os seus poemas que podem ser comparados ao "monólogo, o registro anotado de um passeio reflexivo durante o qual procura entender a realidade compósita da qual é, ao mesmo tempo, uma parte e um observador isolado" (MACEDO, 1975, p. 46).

Cesário equaciona, na tensão dos seus dois espaços poéticos a realidade portuguesa do seu contexto de escrita. Os seus cenários representam as duas nações portuguesas que o poeta vivenciava: o ambiente da burguesia citadina, e o espaço rural – sem acesso aos meios culturais cosmopolitas, mas com cultura própria. No que se refere a essa clara polarização, seus poemas refletem a tensão ideológica entre sociedade agrária e sociedade industrial.

Helder Macedo afirma que o processo evolutivo da obra cesária corresponde a uma “exploração funcional das antinomias básicas de uma realidade contraditória e a tentativa de reconciliá-las numa visão totalizante dessa realidade.” (MACEDO, 1975, p. 54). No poema “Num Bairro Moderno”, podemos presenciar a intrusão do campo na cidade, com a presença da personagem que lá vende o alimento retirado da natureza. Mas essa imagem – da mulher rural que invade a cidade com o campo nas mãos – entra em contradição direta com a casa do burguês e seu empregado. Cesário evidencia essa tensão na relação de compra e venda da mercadoria, dessa forma, o campo, que em seus poemas iniciais acaba por aparecer para caracterizar a cidade, por negação e pelo contraste, vai, na própria evolução de sua obra poética, alcançando o mesmo patamar que a metrópole ocupa em termos de significação.

Assim, a relação entre a cidade e o campo na obra cesária não se dá em termos de oposição entre o ideal e o real, entre o puro e o corrompido. Cesário encara no campo motivos semelhantes àqueles vistos no cenário urbano. No entanto, é preciso salientar que em seus primeiros poemas publicados, entre 1873 e 1874, podemos encontrar algumas passagens de um espaço natural idealizado e abstrato, que serve como um contraponto aos aspectos negativos da cidade, como em “Cantos da tristeza”. Porém, conforme vamos verificando o amadurecimento do poeta na sua escrita literária, mais contemplamos ambos os cenários dentro de uma mesma atmosfera realista, sem deformações sentimentalistas ou

idealistas. A partir de “Num bairro moderno”, de 1877, começa-se a evidenciar a visão de um campo produtivo, mais real e também cenário das experiências humanas.

O mundo natural e campestre de Cesário Verde não é nostálgico, tampouco bucólico. O poeta recusa as imagens campestres comuns e idealizadas que escondem uma realidade por vezes deprimente. Realidade esta representada em seu poema inacabado “Provincianas”, em que a imagem do campo dá a ver o esforço na lavoura, a luta contra as pragas e a dura competição econômica. Desta forma, Cesário Verde retira a possibilidade de a paisagem rural ser entendida “como imediata superação, em termos puramente esquemáticos, do tédio citadino” (REIS, 2001, p. 411). Tal fato também fica explícito no poema “Nós” nos versos que dizem: “Ah! O campo não é um passatempo/Com bucolismo, rouxinóis, luar” (VERDE, 2015, p. 149). Nesse extenso poema Cesário enaltece o trabalho rural, descrevendo plantas, frutas, formas de plantio e cultivo, além de discorrer sobre as pragas e o comércio.

Cesário não se deixa contaminar pelo bucolismo, em contrapartida, deixa evidente que o cenário natural é o único espaço em que o amor se pode realizar. É o que podemos ver em “Cantos da tristeza”, em que um casal vive o seu amor livre e grande, “como um mar sem praias” (VERDE, 2015, p. 59), longe da “Babel” – “emparedada”. Porém, quando o casal regressa à cidade, a amada entra em um convento e o narrador personagem vê descartada a possibilidade da realização do seu sentimento dentro do espaço urbano. Para Helder Macedo (1975), o amor “como um mar sem praias” cantado nesse poema revela a grandeza do mar como símbolo de uma amplidão desconfinada; a metáfora do mar e do campo, segundo o crítico, são metáforas sinônimas de uma paisagem pura e esvaziada não somente de outras presenças humanas, mas também de qualquer construção artificial e enclausuradora das grandes cidades.

No poema “Noitada”<sup>19</sup> o amor é novamente impossibilitado porque o narrador se retira para o campo, enquanto a mulher se recolhe, pálida e sozinha “À gaiola do teu terceiro andar!” (VERDE, 2015, p. 121). É interessante contrapor estes dois poemas (Cantos da tristeza e Noitada) a um outro chamado “Melodias Vulgares”<sup>20</sup> em que o amor está associado a um “jardinzinho agreste”. Lembremo-nos de que, embora o cenário campestre seja uma espécie de refúgio da cidade, nos primeiros poemas de Cesário, os jardins são espaços naturais, mas de feitura humana e, não por acaso, o eu-lírico se sente

---

<sup>19</sup> Um outro título do poema é: “Noite Fechada”.

<sup>20</sup> Um outro título do poema é: “Flores velhas”.

incapaz de haurir “O néctar que nos vem dos mimos da mulher!” (VERDE, 2015, p. 79), revelando a impossibilidade da realização plena do amor no cenário citadino.

Os poemas de Cesário Verde que relacionam o espaço campestre ao amor acabam por invocar alguns versos de Alberto Caeiro em *O Pastor amoroso*. Contudo essa relação ocorre de uma maneira contraditória: “Os campos, afinal, não são tão verdes para os que são amados/ Como para os que o não são./ Sentir é estar distraído” (PESSOA, 2015, p. 82). Na última parte do poema, que narra liricamente a história desse pastor amoroso, percebe-se que o mundo se apresenta para o eu-lírico de forma nebulosa e falsa, por causa do sentimento amor, ou pela falta de reciprocidade dele: “Ninguém o tinha amado, afinal” (PESSOA, 2015, p. 70). Com essa constatação real os grandes vales surgiam novamente com o verde de sempre, as grandes montanhas mais sólidas e reais que qualquer sentimento, lá estavam. E o ar, que lhe faltara tanto tempo “lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito” (PESSOA, 2015, p. 70).

Se Caeiro apresenta a natureza como um lugar de refúgio dos grandes centros, como um espaço propício para o conhecimento verdadeiro através dos sentidos, e como cenário da simplicidade em contraposição à intelectualização, Cesário a apresenta como um local de trabalho e produção narrando muitas das dificuldades naturais impostas pelo meio e o êxodo para o espaço citadino: “Mas nem tudo são descantes;/ Por esses longos caminhos,/ Entre favais palpitantes,/ Há solos bravos, maninhos,/ Que expulsam seus habitantes!” (VERDE, 2015, p. 156). Ou seja, em Cesário Verde ambos os espaços participam da mesma atmosfera realista e “repartem a mesma preocupação social, interessada em registrar o dia-a-dia prosaico e concreto” (MOISÉS, 1982, p. 5).

É preciso aqui comentar que, em um nível diferente da simbiose que ocorre em Manoel de Barros, Cesário também aproxima o humano do natural, seja pela personificação dos seres naturais, seja pela zoomorfização dos humanos, numa tentativa de restabelecer a ligação entre esses dois polos, como podemos notar em “Provincianas”: “Que mocetona e que jovem/ A terra!” (VERDE, 2015, p. 155); ou no poema “Nós”: “Montanhas inda mais longinquamente,/ Com restevas, com combros como bossas,/ Lembram cabeças estupendas, grossas,/ De cabelo grisalho, muito rente” (VERDE, 2015, p. 139).

Embora com mais escassez, também podemos encontrar alguns exemplos de personificação em Alberto Caeiro: “Que são cinco horas do amanhecer/ E que o sol, que ainda não mostrou a cabeça/ Por cima do muro do horizonte,/ Ainda assim já se lhe vêm as pontas dos dedos/ Agarrando o cimo do muro/ Do horizonte cheio de montes baixos” (PESSOA, 2015, p. 63). Sob o invólucro de objetividade, com o qual o poeta tenta revestir

seus poemas, nos deparamos com versos altamente metafóricos em que ele estetiza o amanhecer numa figura quase humana do sol.

Estes processos discursivos e metaficcionalizantes que individualizam figuras antropomórficas, embora presentes, são menos recorrentes no heterônimo de Pessoa porque ele tenta retirar de tudo o que é natural qualquer intelectualização humana: “Mas as flores, se sentissem, não eram flores: / Eram gente;” (PESSOA, 2015, p. 52). Ou ainda:

Quando a herva crescer em cima da minha sepultura,  
Seja esse o signal para me esquecerem de todo.  
A Natureza nunca se recorda, e porisso é bella.  
E se tiverem a necessidade doente de «interpretar» a herva verde  
sobre a minha sepultura,  
Digam que eu continúo a verdecer e a ser natural.  
(PESSOA, 2015, p. 85)

A proposta de Caetano de Almeida é não humanizar a natureza e, sim, naturalizar o homem, dessa forma, é notável em sua poética a comunhão do humano com a natureza em patamar de igualdade, como podemos ver no primeiro poema que compõe *O Guardador de rebanhos*: “Sou qualquer cousa natural –/ Por exemplo, a árvore antiga” (PESSOA, 2015, p. 30). E as tentativas de identificação com o mundo mineral, vegetal e animal, continuam em toda sua obra:

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

Quem me dera que eu fôsse os rios que correm  
E que as lavadeiras estivessem á minha beira...

Quem me dera que eu fôsse os choupos á margem do rio  
E tivesse só o céu por cima e a agua por baixo...

Quem me dera que eu fosse o burro do moleiro  
E que elle me batesse e me estimasse...

Antes isso que ser o que atravessa a vida  
Olhando para traz de si e tendo pena...

(PESSOA, 2015, p. 46)

O processo de comparação e exemplificação é superado quando, pela escrita do poema, o sujeito lírico deseja se tornar a própria natureza, e apenas existir como tal, sem ter de refletir sobre sua trágica condição humana. No mais, toda a poesia de Fernando

Pessoa na percepção de Alberto Caeiro parece ser um protesto contra a degradação do pensar que impede e macula a identificação com a natureza.

Esse processo resulta, ao longo de sua obra, no uso de metáforas em que o humano desaparece, ficando apenas o que é natural: “Flor, colheu-me o meu destino para os olhos./ Arvore, arrancaram-me os fructos para as bocas./ Rio, o destino da minha agua era não ficar em mim (PESSOA, 2015, p. 65). Caeiro tenta conduzir o humano à sua forma mais primitiva e natural, mas essa recondução é mais comedida que a que ocorre em Manoel de Barros. Na obra do poeta brasileiro a natureza também é a protagonista e aparece quase sempre em forma de fusão com o humano, lembrando-nos de que o homem é um animal (mas também vegetal, mineral e coisal).

Se em Cesário Verde a natureza aparece como um cenário ativo em contraposição à vida limitada e reprimida que molda as personagens da cidade; os sujeitos líricos de Alberto Caeiro e Manoel de Barros parecem estar empenhados em ser mediadores entre o homem e o que é natural, separados irremediavelmente pela racionalidade: “Porque só sou essa cousa odiosa, um intérprete da Natureza” (PESSOA, 2015, p. 54). Se não cairmos na armadilha de simplificar a emoção virginal de Caeiro – e infantil de Barros –, no que tange à representação do mundo natural, poderemos compreender que ambos elucidam a consciência da degradação de si e do mundo, utilizando, para tal, a força telúrica da natureza, sem cair no convencionalismo idílico.

### 3.4.2 Quadros revoltados

Uma outra aproximação entre estes três poetas faz-se aqui necessária: as imagens plasticamente elaboradas por palavras. No caso de Cesário Verde a relação entre sua obra e a pintura é um dos lugares mais frequentados pela crítica que se lhe tem consagrado. Já é uma leitura clássica representada por nomes como Mourão-Ferreira, Jacinto do Prado Coelho ou Cruz Malpique. E não há como discordar destes críticos quando lemos poemas como “De tarde”: trata-se de uma verdadeira pintura em que a imagem do “ramalhete rubro das papoulas” dava uma verdadeira “aguarela” (VERDE, 2015, p. 131).

São justamente essas imagens que nos propiciam a experiência sinestésica através de seus versos: “Cheira-me a fogo, a sílex, a ferrugem;/ Sabe-me a campo, a lenha, a agricultura” (VERDE, 2015, p. 115); e ainda:

Bóiam aromas, fumos de cozinha;  
Com o cabaz às costas, e vergando,  
Sobem padeiros, claros de farinha;  
E às portas, uma e outra campainha  
Toca, frenética, de vez em quando.

(VERDE, 2015, p. 101)

Cesário reconhece a mediação desses sentidos pela linguagem, mas também reconhece sua limitação, como poeta-pintor, para dar conta do real de forma direta: “Criança encantadora/ Eu mal esboço o quadro/ Da lírica excursão, d’intimidade./ Não pinto a velha ermida com seu adro;/ Sei só desenho de compasso e esquadro,/ Respiro indústria, paz, salubridade” (VERDE, 2015, p. 131). Essa impotência também pode ser observada no poema “O Sentimento dum Ocidental” em que Cesário escreve: “Longas descidas! Não poder pintar/ Com versos magistrais, salubres e sinceros,/ A esguia difusão dos vossos revérberos,/ e a vossa palidez romântica e lunar!” (VERDE, 2015, p. 126).

Uma das passagens de Cesário que melhor sintetiza a função sinestésica em seus poemas é no espanto da tomada de consciência do sujeito diante do mundo em “O Sentimento dum Ocidental”, quando o narrador diz: “Por baixo, que portões! Que arruamentos!/ Um parafuso cai nas lajes, às escuras:/ Colocam-se taipais, rangem as fechaduras,/ E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos” (VERDE, 2015, p. 126).

O leitor é hipnotizado pelo som vibrante da indústria. Sobre a operacionalização do sentido da audição nos poemas de Cesário Verde, Lourenço comenta:

Cesário in his longer poems hears not only with more discrimination but he is also aware of more possibilities. His ear is so accurate that he not only hears the obvious grinding of keys in their locks but also, and above all, the unique sound a screw falling on the stone pavement [...]  
(LOURENÇO, 1999, p. 139)

Ao lermos o poema em questão percebemos que o ambiente é escuro e, ao suspender o nosso campo de visão, fisiologicamente, a experiência que temos, é a amplificação da audição. Tal estratégia faz com que o leitor se concentre no som metálico e estridente do parafuso e das fechaduras – que compõem o som da sinistra orquestra da modernidade: o ato de ouvir, promove então, o ato de pensar.

Do mesmo modo, a própria tradição realista da escrita de Cesário, mestre do mestre Caetano, não pode ser definida como efeito de uma atenção pura ao mundo exterior, mas, pelo contrário e de forma muito clara, como a consciência de que toda a imagem é uma construção alterada pelo tempo, pela arte ou pela paixão: “pinto quadros por letras, por sinais.” Em

Cesário não há mimese do mundo exterior, mas uma produção de imagens em que pela própria qualidade do olhar se investiga a experiência do mundo. A geometria que orienta os poemas de Cesário não é senão uma afirmação da forma e da consciência visual contra a captação da “realidade das coisas”, ou melhor, assenta na ideia moderna da realidade como o trabalho das imagens. Assim, foi possível o último contrasenso: associar ao Surrealismo o poema Num Bairro Moderno. (MARTINS, 1999, p. 133)

Outros críticos também compartilham a íntima relação da poesia de Cesário com a pintura. David Mourão-Ferreira (1967) descreve Cesário como um pintor nascido poeta com a justificativa de que as cores em sua poesia se impõem com um valor substantivo. O crítico comenta ainda que as emoções poéticas da poesia cesária somente atingem sua plena expressão quando previamente introduzidas pela visão pictórica. Já Óscar Lopes (1967) aproxima a poética cesária do cubismo. Macedo em análise a “Num bairro moderno” diz que essa poesia “é o ponto de partida para a extraordinária transfiguração surrealística dos frutos e legumes num vital ‘ser humano’” (MACEDO, 1975, p. 148). Jacinto do Prado Coelho (1976) define Cesário Verde como um “poeta-pintor”; Eduardo Lourenço (1991b) em análise a “O Sentimento dum ocidental” verifica passagens de quadros de Kandinsky, Picasso e Chagall.

Ademais, é consenso de alguns críticos que a poesia de Cesário nada mais fez que acompanhar uma tendência das artes plásticas de meados do século XIX que justamente valoriza o prosaico e cotidiano. Helena Buescu (1986) reflete sobre a pintura na poesia cesária e afirma que ela constitui um elemento estruturante de sua poética e desdobra-se em: *a pintura como atitude* – refletindo a atitude do sujeito em relação ao mundo, à sua poesia e ao real que a forma; *a pintura como metáfora* – representando a postura desse sujeito para com seu universo estético; e *a pintura como processo* – atitude do próprio sujeito em relação a si mesmo, como foco polarizador entre "mundo" e "poesia" (BUESCU, 1986, p. 70).

Antes de “pintar com versos” o que fora por ele observado, Cesário apreende essas impressões do real como se os cenários visualizados fossem uma tela pintada por suas sensações: “Fecho os olhos cansados, e descrevo/ Das telas da memória retocadas,/ Biscates, hortas, batatais, latadas,/ No país montanhoso, com relevo!” (VERDE, 2015, p. 140). O poeta português construiu verbalmente uma poesia que revela cores, sons, sabores e sensações que ultrapassam as fronteiras da escrita. Seus versos criam imagens que geram movimentos, não por acaso é recorrente em sua obra o predomínio do instante presente, da mobilidade que revela a realidade em curso vivenciada pelo sujeito lírico do poema – daí



o uso de gerúndios. E tal qual um cinegrafista, o narrador registra o momento, criando uma totalidade construída a partir de uma multiplicidade de planos fragmentários e internalizando na estrutura do poema o movimento, confirmado ainda pelo uso de frases curtas, por vezes isoladas e fragmentadas.

Agora vejamos de maneira mais específica como a aproximação entre pintura e poesia ocorre no fragmento do poema “Num bairro moderno”:

E eu recompunha, por anatomia,  
Um novo corpo orgânico, aos bocados.  
Achava os tons e as formas. Descobria  
Uma cabeça numa melancia,  
E nuns repolhos seios injetados.

As azeitonas, que nos dão o azeite,  
Negras e unidas, entre verdes folhos,  
São tranças dum cabelo que se ajeite;  
E os nabos - ossos nus, da cor do leite,  
E os cachos de uvas - os rosários de olhos.

(VERDE, 2015, p. 102)

Neste famoso excerto percebemos a transfiguração do real a partir de elementos da natureza. O corpo feminino é recomposto com vegetais, o que, segundo alguns críticos – entre eles Elza Miné (1990) – o aproxima muito, da pintura de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintor italiano do século XVI, que compôs uma série de telas em que a natureza compõe as formas do rosto humano de acordo com as frutas e folhagens das estações.

Também Andréa Crabbé Rocha reflete sobre essa questão na obra de Cesário e afirma: “não deixará de surpreender a possibilidade de vislumbrarmos um caso de barroquismo flagrante, embora peregrino, no grande poeta do real” (ROCHA, 1971, p. 31). Sobre especificamente o poema “Num bairro moderno” e a imagem criada a partir de um mosaico de vegetais, a crítica também aproxima a criação do poeta das do artista do barroco italiano, autor das quatro estações, dizendo que ambas as obras (a do pintor e a do poeta) são baseadas “numa espécie de alquimia vegetal” (ROCHA, 1971, p. 33).

Ao utilizar esses procedimentos para a composição da personagem, Cesário Verde acaba por dramatizar simbolicamente, através da forma, a invasão da cidade pelo campo em sua poesia, impregnando-a com certo realismo social que permeará toda sua obra. Seus versos acabam por evidenciar o conflito latente entre campo e cidade: as formas

perfeitamente acabadas das construções burguesas em contraposição à constante transformação dos vegetais formalizados em figura humana inacabada.

Toda a profusão simples das cores, odores e formas do conteúdo do cesto da feirante contrapõe-se à complexa arquitetura das ruas macadamizadas, das janelas e suas cortinas, de paredes burguesamente pintadas. A força das imagens naturalmente primitivizada dos legumes e da verdureira não se confunde, nem se mistura, com a urbe que se quer e se pensa moderna. Contudo, essas imagens, para além de acirrem as contradições daquele momento, estabelecem as conexões necessárias para que se torne possível a construção de um poema que para Roberto Daud (2002) ultrapassa os limites do realismo cultivado pela literatura da época de Cesário Verde:

De fato, Cesário Verde realça as cores e muda as formas com a intenção de reproduzir com precisão o mundo ao redor. A sua pintura poética, ou sua poesia plástica, origina-se sobretudo do olhar jovial com que ele procura “surpreender a realidade.” Dessa maneira, elaborando com “justeza inexecutável” suas metáforas. Cesário Verde consegue, mais que os outros poetas, renovar os procedimentos líricos de sua época. (DAUD, 2002, p. 24)

Nesse sentido, podemos afirmar que, tal como ocorre em outros poemas, em “Num bairro moderno” também verificamos o trabalho da feirante – ao vender sua mercadoria – ser identificado com o trabalho do poeta. A leveza metafórica suspende o peso da humilhação sofrida pela personagem. Duarte Drumond Braga, ao recuperar a filosofia de S. Tomás de Aquino inscrita no pensamento lukásciano sobre o modo lírico, traça bem esse paralelo entre a presentificação inscrita nesse poema e a visão totalizante propiciada pela narrativa da vendedora de legumes:

Se há conveniência em ver a representação cesária enquanto *natura naturata*, fotografia acabada do mundo, porventura haveria que a repensar na presença de certas representações de processos maturativos, mais próximos a uma *natura naturans*, uma constante maturação, que talvez apenas a abóboda do poema, enquanto visão totalizante de que nos fala Helder Macedo (Macedo 1999, 11), afivele. Com efeito, pensando em “Num Bairro Moderno” como *natura naturans*, a “fábula vegetal” deve reportar-se ao todo funcional do poema cesário, com todas as suas refrações e cristalizações: uma *natura naturans* como “auto-revisão” poética. (BRAGA, 2007, p. 227)

De acordo com o pensamento exposto, podemos dizer que esse olho observador que faz a “auto-revisão” no poema e que salta dos versos de Cesário é também o espelho

que reflete sua obra, possibilitando que o leitor não perceba apenas o acirramento do real como também perceba a construção do poema, que se altera a cada leitura, por ser ativa e renovadora. Considerando esse processo de evidenciamento de seu trabalho poético, Óscar Lopes aproxima Cesário de Coubert. A representação expressiva do trabalhador braçal – via revelação da reificação humana – tem como símbolo, tanto no pintor quanto no escritor, os calceteiros. Segundo Óscar Lopes (1967), um exemplo de exatidão descritiva evidencia-se nos calceteiros de “Cristalizações”. O poema em questão retrata o trabalhador em seu árduo ofício de pavimentar as ruas por onde passa a modernidade. A contradição do poema reside justamente no fato de que esses homens de carga constroem e ao mesmo tempo são excluídos do processo de modernização, e são, pois, relegados à desumanização.

Em “Cristalizações”, podemos verificar a complexidade poética de Cesário Verde ao elaborar um poema que simultaneamente é intervenção social e uma arrojada experiência estética. As amenidades tradicionais da criação lírica são desprezadas nesse texto, enquanto a dureza e a aspereza da cena operária são comunicadas por quintilhas constituídas por alexandrinos iniciais e quatro decassílabos. Tal qual como um engenheiro, o poeta lapida seu poema e subitamente o poeta pintor materializa para o leitor os sons, os cheiros, as formas da narrativa:

Pensamos que Cesário não é só um pintor que pinta com palavras – nos seus melhores momentos, ele torna-se um escultor, transformando os seus poemas em autênticas instalações de vincada modernidade. No fundo, a poesia cesária, que se escreve sempre no além de si mesma, que arrisca sempre mais um passo em frente, não se pode conformar com um mero destino pictural. (MAGALHÃES, 2007, p. 144)

Dessa maneira, para Gabriel Magalhães, “Cristalizações” invoca a materialidade: seja pela musicalidade violenta, seja pelas imagens rudes. Os versos desse poema invocam a presença dos objetos em formato tridimensional, assemelhando-se à escultura. Pela arquitetura do poema as pequenas ruelas vão se expandindo e se tornando grandes avenidas: “É a cidade modernizando-se, são os calceteiros que alargam a rua para acolher a multidão apressada” (MARGATO, 2008, p. 46). Enquanto os versos se alongam, as ruas solidamente se alargam e a personagem que narra a ação observa – estática – os ruídos e os passos: “Como homem urbano e moderno, a positividade de seu olhar retém a beleza do ferro e da pedra que vibram em ‘união sonora’” (MARGATO, 2008, p. 47).

Longe de conter um realismo documental, pitoresco, objetivo ou doutrinário, “Cristalizações” está impregnado de um realismo lírico. Para Sacramento, o painel que se

delineia em “Cristalizações é elaborado “em termos conscientemente dialéticos” (SACRAMENTO, 1959, p. 165) e a “representação destes conflitos é inseparável das poesias mais características de Cesário” (SACRAMENTO, 1959, p. 124). A crise não era somente econômica e social, do tempo de Cesário Verde, era também ideológica, em relação ao próprio liberalismo e da Monarquia.

Para Carlos Reis (2001b) o momento histórico de Cesário era privilegiado, em relação à vivência coletiva dessas tensões sociais. O poeta português, sensível a questões como o valor das artes na economia de mercado da época; a vida dos trabalhadores do campo após a emigração em massa para as cidades e a distância entre as classes que, naquele momento, se acentuava devido às grandes transformações ocorridas com o avanço da industrialização. Jorge Fernandes da Silveira, ao avaliar o empenho de Cesário, comenta: “em versos crus e exigentes, exacerba-se a consciência de ser o trabalho o articulador das estruturas sociais” (SILVEIRA, 1995, p. 9).

Lourenço afirma que a consciência dialética, tão presente na obra de Cesário, tem, certamente, influência da Geração de 70 – de que Cesário foi contemporâneo. Para o crítico, Cesário fora “contra as misérias anônimas e dolorosas” (LOURENÇO, 1991a, p. 975), fato esse também assinalado por Alberto Ferreira ao dizer que a dissolução das formas românticas desencadeada pela Geração de 70 foi justamente a transição que possibilitou “o realismo poético de intenção crítica de Cesário Verde” (FERREIRA, 1979, p. 65).

Retomemos agora o poema sobre os calceteiros “Cristalizações” que foi provavelmente inspirado no célebre quadro de Courbet, que Eça apontou na sua conferência-manifesto de 1871 como modelo de “realismo” (LOPES, 1967, p. 259). Alguns críticos estabeleceram essa aproximação, como João Pinto Figueiredo (1986); Daud, aprofundando essa relação em direção ao realismo comenta:

A tela de Courbet retrata um homem reificado pelo trabalho embrutecedor: o “quebra-pedras” torna-se pedra também. Por outro lado, os calceteiros de Cesário Verde são qualificados como brutais “animais de carga”: “Eles, bovinos, másculos, ossudos”. A petrificação do britador e a animalização dos calceteiros mostram que Courbet assim como Cesário Verde quiseram apresentar não apenas o retrato de um homem, mas a própria imagem do trabalho reificador. (DAUD, 2002, p. 25)

Podemos dizer, portanto, que tanto o pintor como o poeta, por imagens ou por palavras, apresentam não apenas uma descrição das cenas observadas, como muitos de seus contemporâneos da escola Realista poderiam fazer. O realismo que nos é apresentado por

estes dois artistas em suas respectivas obras vai além da representação de um simples trabalhador: “sem contornos meramente descritivos” (ARGAN, 1992, p. 70). Ambos rompem com o óbvio Realismo linear para nos revelar uma forma de representação mais elaborada, aprofundando o processo mimético, ultrapassando o realismo meramente estético e antecipando algumas discussões sobre arte moderna.

Podemos encontrar esse cunho social na obra de Cesário Verde em vários outros poemas, por exemplo, “Em Petiz”. Guiado pela memória o sujeito lírico revisita a sua infância e acaba por evocar a trágica vida das pessoas pobres. O poema possui três secções. A primeira, intitulada “De Tarde”, a voz narrativa nos informa uma ação decorrida em um tempo passado: “E eu nesse tempo um destro e bravo rapazito” (VERDE, 2015, p. 108). A segunda parte do poema se dedica à narração da vida dos mendigos, dos pobres que pediam esmolas, chamados de “Irmãozinhos”, palavra que também dá título a essa secção do poema. Na parte final, chamada “Histórias”, fica evidente que a criança presente na primeira parte do poema confunde a pobreza com a maldade, e tem, como substitutos das tradicionais personagens dos pesadelos infantis, os pobres.

Contudo, a totalidade do poema nos leva a perceber que a evolução do texto também retrata a transformação do sujeito que enuncia os fatos, ou seja: há um distanciamento do medo sentido por ele, quando criança, para a verificação de novas emoções ao se lembrar do fato narrado. Sobre essa transformação, verificada no narrador personagem, Susana Rosa diz: “O poeta, no entanto, torna possível essa incompatibilidade, de modo a registrar a diferença entre uma consciência que filtra a informação por reacção, e uma consciência que reflecte sobre as percepções mediadas pelo tempo” (ROSA, 2013, p. 106).

Caeiro e Barros seguem a estrada construída por Cesário na despoetização do ato poético, no olhar para o social, na escrita de poemas plasticamente elaborados. Vejamos agora como os sucessores do poeta português do século XIX utilizam os recursos por ele inaugurados na lírica de língua portuguesa.

### 3.4.3 Nítido como um girassol

Como já verificamos anteriormente, a pintura em Cesário Verde fora amplamente estudada, comparada e aproximada do barroco, do impressionismo, do cubismo e de diversas outras correntes estéticas da pintura. Críticos como Mourão-Ferreira, Jacinto do Prado Coelho e Cruz Malpique enaltecem a grandiosidade plástica da obra cesária.

Seguindo a trajetória de seu mestre, era de se esperar que Caeiro também construísse imagens por meio das palavras: e assim o fez, como veremos.

Seus versos estimulam a percepção visual pela preciosidade da descrição dos cenários e objetos, esbanjando cores, focando luminosidades e criando formas: “Tudo que vejo está nítido como um girassol” (PESSOA, 2015, p. 31). Fernando Cabral Martins, em seu ensaio: *A ciência das imagens* (1999), faz uma interessante aproximação entre Cézanne e Alberto Caeiro. A partir desta comparação o crítico esclarece a contradição da obra poética do escritor que consistiria na recusa do pensar ao “mesmo tempo que, poema a poema, se argumenta e elucubra” (MARTINS, 1999, p. 134). Para Cabral Martins, o pintor e o poeta são uma espécie de traidores por partirem dos mesmos pressupostos e passarem pela focagem dos mesmos valores e finalmente não fazerem o que se diz, numa espécie de faça o que eu digo, não faça o que eu faço: “Pensar incommoda como andar à chuva” (PESSOA, 2015, p. 30); “Porque pensar é não compreender...” (PESSOA, 2015, p. 31); “(Pensar é estar doente dos olhos)” (PESSOA, 2015, p. 31), para então dizer: “E eu, pensando em tudo isto,/ Fiquei outra vez menos feliz...” (PESSOA, 2015, p. 34).

Sabemos que o impressionismo nas artes plásticas se caracteriza justamente pela falta de permanência das cores. Na poesia de Alberto Caeiro isso ocorre porque o olhar do sujeito lírico capta justamente essa oscilação em função dos aspectos atmosféricos. O verde da grama e o vermelho das rosas recebem resultados reflexivos de outras luminosidades, ou seja, o fator movimento está presente na imagem: o movimento da natureza e do sensacionismo: “A côr das flores não é a mesma ao sol/ Do que quando uma nuvem dura / ou quando fica a noite/ E as flôres são côr da lembrança” (PESSOA, 2015, p. 53).

Em Alberto Caeiro é importante atentarmos no fato de que a confiança absoluta nos cinco sentidos implica conhecimento. Daí a importância da elaboração plástica de seus poemas que vão sendo verbalmente desenhados e, impregnados pelas sinestésias, acabam por se materializar, para o leitor, em imagens quase concretas, como semi-pinturas.

Tal como em Cesário Verde: “Lavo, refresco, limpo os meus sentidos,/ E tangem-me, excitados, sacudidos,/ O tato, a vista, o ouvido, o gosto, o olfato!” (VERDE, 2015, p. 115), as imagens construídas por Caeiro aguçam o leitor sinestésicamente, propiciando uma relação quase fisiológica com o poema. Não por acaso Alberto Caeiro explicita ao longo de sua obra que o conhecimento do mundo se dá principalmente por meio dos sentidos sejam visuais, auditivos, táteis, olfativos ou palatais. Para o poeta, acreditar nas sensações possibilita o conhecimento verdadeiro, pois nelas estão o modo de ver as coisas no seu estado natural, verdadeiro, sem pensar nas causas e finalidades:

Sou um guardador de rebanhos:  
O rebanho é os meus pensamentos  
E os meus pensamentos são todos sensações.  
Penso com os olhos e com os ouvidos  
E com as mãos e os pés  
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vel-a e cheiral-a  
E comer um fructo é saber-lhe o sentido.

Porisso quando n'um dia de calôr  
Me sinto triste de gosar-o tanto,

E me deito ao comprido na herva,  
E fecho os olhos quentes,  
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,  
Sei a verdade e sou feliz.

(PESSOA, 2015, p. 42)



Atentemos no fato de que Caeiro não enumera os sentidos de forma aleatória, ele estabelece uma hierarquia sensorial privilegiando a visão, posteriormente a audição, passando pelo tato, pelo olfato, finalizando com o gosto. É por meio dos cinco sentidos que Caeiro conhece a “verdade”. Para o poeta os sentidos são a base do saber, são o principal canal de relação entre o poeta e o mundo, dessa forma, ele nega a especulação metafísica e certifica o conhecimento adquirido pela via sensorial: “(...) No fundo, do que se trata é de não ocupar a mente com a especulação sobre causas ou finalidades (...) o “discurso” da Natureza, concentrado na luz e no calor do Sol, que ensina tudo que a vida requer” (REIS *et al.*, 1990, p. 192).

Na obra do heterônimo de Pessoa podemos perceber a tentativa de afastamento da poesia simbolista e a rejeição dos poetas que trabalham com a sugestão. Sua poética dialoga com essa tradição em diversas passagens, como em: “Os poetas mysticos são philosophos doentes,/ E os philosophos doentes são homens doidos” (PESSOA, p. 52, 2015). Caeiro acaba por ser um adepto do que pode ser chamado de realismo sensorial. Um poeta simples que enxerga o mundo como reflexo de si mesmo só poderia ter uma poesia que resultasse do sensacionismo, uma vez que nega por completo todo o tipo de pensamento. Sobre a forma de representação do real, proposta por Caeiro, em contraposição à visão nítida de Cesário, Susane Rosa os aproxima afirmando:

Esta objectividade não difere daquela que os vários sujeitos de Cesário encenam, ao perceberem deambulando: enquanto Caeiro descreve o processo de percepção em si, Cesário ficciona os vários actos

perceptivos, concentrando a atenção do leitor nas situações que resultam dos mesmos. (ROSA, 2013, p. 140)

Portanto, Cesário narra o real a partir de ações desenroladas no espaço pelo qual seus personagens circulam, já Caeiro, descreve como percebe esse real em si mesmo, através dos seus sentidos, sem mediações. Contudo, em ambos os poetas, os versos produzem sinestésias que aproximam o leitor da realidade representada. Em Manoel de Barros não é diferente. A sensação de impotência representativa diante da linguagem verbal o conduz à valorização das sinestésias e à elaboração de imagens plasticamente elaboradas:

Não tive preparatório em linguagem de  
aranquã.  
Caligrafei seu nome assim . Mas pode  
uma palavra chegar à perfeição de se tornar um  
pássaro?  
Antigamente podia.  
As letras aceitavam pássaros.  
As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.  
A letra mais bonita era a  (palmeira).  
Garatujei meus pássaros até a última natureza.  
Notei que descobrir novos lados de uma  
palavra era o mesmo que descobrir novos lados  
do Ser.  
As paisagens comiam no meu olho.

(BARROS, 2010, p. 280)

Na obra de Manoel de Barros temos uma abundante referência às artes plásticas seja em versos: “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh” (BARROS, 2010, p. 301); ou em dedicatórias “(A um Pierrô de Picasso)” (BARROS, 2010, p. 171). Como o próprio autor indica na nota de entrada à sua *Poesia Completa*, o seu intento é de fazer “desenhos verbais de imagens”. Contudo, se Cesário e Caeiro almejavam aproximar ao máximo o significado do significante, o poeta brasileiro parece percorrer um caminho contrário, mas com o mesmo ponto de chegada: libertar a palavra viciada. No contexto histórico de Barros a crise da impossível escrita de um livro que “exacerbe” parece ter sido superada. Dessa forma, Manoel de Barros não intenta apreender o mundo pelo verbal, em um surpreendente movimento inverso ele reveste a realidade com uma linguagem poeticamente trabalhada, transformando seus “impossíveis” em “verossímeis” através de suas insólitas imagens.



A preocupação com a questão imagética pode ser averiguada pelos próprios títulos de algumas de suas obras e poemas bem como em secções de seus livros, como por exemplo, *Ensaaios Fotográficos*, “Postais da cidade”, “Retratos a carvão”. No poema “As lições de R. Q.” do *Livro sobre o nada* (1996) podemos ver de maneira mais explícita a aproximação entre poesia e artes plásticas. Nesse texto podemos ver a lição que o poeta recebe do pintor na utilização de imagens plasticamente elaboradas. Vejamos:

As lições de R. Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):  
A expressão reta não sonha.  
Não use o traço acostumado.  
A força de um artista vem de suas derrotas.  
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um  
formato de pássaro.

Arte não tem pensa:  
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo.  
Isto seja:  
Deus deu a forma. Os artistas desformam.  
É preciso desformar o mundo:  
Tirar da natureza as naturalidades.  
Fazer cavalo verde, por exemplo.  
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por  
Aí a desformar.

Até já imaginei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.  
(BARROS, 2010, p. 349)

É de um pintor que o sujeito lírico do poema recebe suas lições de representação e não de um outro poeta. Outra presença marcante na obra de Barros e contida nos versos acima é o caráter didático da feitura artística: “Não use o traço acostumado” (BARROS, 2010, p. 349). Assim, o sujeito lírico aprende com o pintor e transmite o seu conhecimento pela metapoesia. Tal como o pintor moderno que com o advento da máquina fotográfica já não mais precisa retratar a natureza pronta e acabada; o poeta moderno comunga com o ideal de que “Deus deu a forma. Os artistas desformam”.

O conflito evidente é traçado pela luta entre o sujeito poético e as palavras e imagens estereotipadas e massificadas. Então, tal como Deus que em ditado popular “escreve certo por linhas tortas” o artista busca o traço não acostumado. Ou seja, a representação do mundo real só se torna possível pela recriação desse mundo que, tanto no

pintor quanto no poeta, é um tanto ou quanto descompromissada com a razão linear, mas sempre conectada com as questões reais, por mais fantasiosa que possa parecer: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”. A evidente gradação deste verso permite que o leitor vivencie o processo de criação da escrita poética enquanto observa a realidade (vê), rememora a lembrança (revê) e imagina o futuro (transvê).

Nessa altura, é preciso salientar que não ambicionamos fazer, nesse estudo, reflexões profundas acerca das relações entre a poesia de cada um dos autores e as artes plásticas, e sim, nesse tópico, tentar estabelecer como a pintura dos versos de Cesário, Caeiro e Barros parece dar movimento a uma mesma tela. A relação é entre eles e a sinestesia provocada pelas suas respectivas imagens verbais. Contudo, há vários trabalhos que tratam desse tema nas obras destes três autores.

É o caso do livro *A alquimia do verbo e das tintas* (1991) em que a autora Maria Adélia Menegazzo discute o diálogo da arte barriana com as pinturas surrealista e cubista; e a tese de doutorado *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros* (1996), de Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, em que a autora aproxima a poesia de Manoel de Barros à obra dos pintores Paul Klee, René Magritte, Giuseppe Arcimboldo e Joan Miró. Há também diversos estudos e reflexões que vinculam a poesia barriana às imagens surrealistas como os trabalhos de Carlos Pinheiro (2008); Henrique Duarte Neto (2011) e José Fernandes, que diz: “Manoel de Barros o poeta brasileiro que melhor traduz traços estilísticos de uma das correntes mais expressivas das artes deste século, o surrealismo” (FERNANDES, 1987, p. 8).

Diversos outros estudos reiteram a componente imagética da obra barriana, discussão também presente em seus próprios versos, onde ele discute de forma metaliterária de seu trabalho poético – que ultrapassa o entendimento da realidade objetiva:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras,  
Sou formado em desencontros.  
A sensatez me absurda.  
Os delírios verbais me terapeutam.  
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo)

(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso porque não encontrava um título para os seus poemas. Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que apareceu Flores do mal. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)

As antíteses congraçam.

(BARROS, 2010, p. 340)

Manoel de Barros brinca com nossos sentidos: nos faz ouvir o silêncio, tocar o cheiro. Ele transforma nossa percepção regular e amplia nossa capacidade de sentir na medida em que transfigura e desfigura as palavras: “Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina” (BARROS, 2010, p. 257). Muito da obra barriana se baseia nessa experiência corporal – quase sensual – com a palavra, como se cada letra também fosse uma personagem de sua saga poética. “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:” entre outras coisas, “f) Como pegar na voz de um peixe” (BARROS, 2010, p. 299). Para os três poetas abordados neste estudo, o corpo, através dos sentidos, capta a realidade objetiva mediada pela linguagem que se torna o veículo para a expressão do real. Em Barros essa mediação exige um esforço maior do leitor, como podemos perceber no poema XV da primeira parte de “Sabíá com trevas”, do livro *Arranjos para assobio*:

– Difícil de entender, me dizem, é sua poesia,  
o senhor concorda?

– Para entender nós temos dois caminhos: o da  
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da  
inteligência que é o entendimento do espírito.

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender mas para incorporar

Entender é parede: procure ser uma árvore.

(BARROS, 2010, p. 299)

Quando “incorporamos” a poesia, como sugere Manoel de Barros, acabamos também por intelectualizar essas mediações. Isso ocorre porque os sentidos são históricos e, portanto, são utilizados à maneira de cada autor em seu respectivo contexto. Contudo, é inegável que Manoel de Barros está em profundo diálogo com o heterônimo de Pessoa, que também possuía uma relação profunda com o corpo:

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o...

Sou mystico, mas só com o corpo.

A minh'alma é simples e não pensa.

O meu misticismo é não querer saber.

É viver e não pensar n'isso.

(PESSOA, 2015, p. 54)

A capacidade sinestésica que o poema tem está vinculada à potencialidade de provocar sensações no leitor, inclusive na construção de imagens. Na famosa passagem VIII de “O Guardador de Rebanhos” em que Caeiro narra o sonho que teve com a vinda de Jesus Cristo à terra, ele o faz situando o leitor temporalmente em um meio dia de fim de

primavera e comparando esse sonho com uma imagem fotográfica, de tão verossímil que ele era: “Tive um sonho como uma fotografia” (PESSOA, 2015, p. 37). O fragmento se desenrola com uma estrutura marcadamente sensorial, ampliando principalmente o sentido visual, dando destaque assim à plasticidade poética do texto.

Ainda pensando sobre a questão das artes plásticas, é interessante também perceber como a obra desses autores tem estabelecido vínculos com o cinema e a fotografia. Em Manoel de Barros essa aproximação pode ser percebida já em seu livro de estreia: *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Nele temos uma seção chamada “Postais da cidade” que indica, já pelo título, o intuito do autor de criar uma atmosfera cinematográfica constituída por figuras que representam o espaço que ele quer representar. Os quadros fotográficos sugeridos pelos postais são postos sequencialmente em ordem, sua totalidade sugere um filme da história corumbaense. Essa forma adotada por Manoel de Barros é bastante justificável se considerarmos o momento histórico da obra, já que o Brasil, naquele momento, experimentava e se ajustava às inovações tecnológicas, incluindo o cinema.

Há diversos trabalhos que evidenciam as aproximações da poética manoelina com o cinema, como é o caso da tese de doutorado de Gicelma Chacarosqui-Torchi (2008), ou o curta-metragem “Caramujo-flor” (1988), de Joel Pizzini, dedicado a Manoel de Barros e à sua poesia autorreflexiva. O movimento de seu texto poético estabelece perfeita harmonia com a contradição das imagens modernas e arcaicas, rurais e urbanas, de totalidade rústica, mas de construção sofisticada – fazem parte do filme grandes nomes do cinema e da música brasileira, como Ney Matogrosso, Tetê Espíndola, Almir Sater e Aracy Balabanian, entre outros.

Ademais, essa insistente latência entre poesia e pintura, poesia e fotografia, poesia e cinema (*avant la lettre* em Cesário), verificável na obra dos três poetas que são objeto desse estudo, é explicada por Bosi da seguinte forma:

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI, 2008, p. 19)

O real é mediado com mais eficácia quando se amplia e aprofunda o campo de visão do leitor com a articulação dos outros sentidos. Em seu livro *Ensaio Fotográficos* (2000),

Manoel de Barros segue elaborando aproximações entre poema e fotografia. Vejamos o primeiro poema do livro, chamado “O Fotógrafo”:

Difícil fotografar o silêncio.  
Entretanto tentei. Eu conto:  
Madrugada a minha aldeia estava morta.  
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre  
as casas.  
Eu estava saindo de uma festa.  
Eram quase quatro da manhã.  
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.  
Preparei minha máquina.  
O silêncio era um carregador?  
Estava carregando um bêbado.  
Fotografei esse carregador.  
Tive outras visões naquela madrugada.  
Preparei minha máquina de novo.  
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.  
Fotografei o perfume.  
Vi uma lesma pregada mais na existência do que na  
pedra.  
Fotografei a existência dela.  
Vi ainda azul-perdão no olho de um mendigo.  
Fotografei o perdão.  
Olhei paisagem velha a desabar sobre uma casa.  
Fotografei o sobre.  
Foi difícil fotografar o sobre.  
Por fim cheguei a Nuvem de calça.  
Representou pra mim que ela andava na aldeia de  
braços com Maiakovski – seu criador.  
Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.  
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa  
mais justa para cobrir sua noiva.  
A foto saiu legal.

(BARROS, 2010, p. 380)

Esse poema, que se oferece como um banquete às diversas questões que nesse estudo propomos, se inicia com a projeção do olhar do sujeito lírico. É interessante notar já nos primeiros versos o jogo retórico que irá servir de mote para o desenrolar do poema. Esse jogo se estabelece entre a dificuldade da captação do silêncio<sup>22</sup>, que é um empecilho no *start* do texto em contraponto com o desenrolar do discurso. A estaticidade do poema é

---

<sup>22</sup> Não abordaremos aqui a questão da captação do silêncio na obra de Manoel de Barros, entretanto, sugerimos a leitura da tese *Despalavras de feito: os silêncios na obra de Manoel de Barros* (2007) de Julio Augusto Xavier Galharte. Nesse interessante estudo o autor investiga a manifestação do silêncio nos poemas barrobianos estabelecendo relações com as obras de Anton Tchekhov, Clarice Lispector, Samuel Beckett, Luís Buñuel, Akira Kurosawa e Federico Fellini.

rompida pelo programa narrativo: “Entretanto tentei. Eu conto”. Os fatos então relatados se instalam entre o tentar e o contar – culminando no fotografar.

O sentido amplificado é o visual, mas ele arrasta consigo sensações auditivas e olfativas oferecendo ao leitor imagens que se alternam entre estáticas – “Vi uma lesma pregada mais na existência do que na pedra./ Fotografei a existência dela”; e fluidas: “O silêncio era um carregador?/ Estava carregando um bêbado./ Fotografei esse carregador”.

Nos versos de Barros claramente não temos uma fotografia do real, mas as palavras plasticamente elaboradas criam uma realidade interna que conduz nosso olhar para uma realidade extratexto. Barros utiliza-se de imagens tipicamente locais, sendo fiel à sociedade que lhe foi contemporânea, mas sem cair no retrato pitoresco do país, como muitos podem ser tentados a pensar. Trata-se de uma representação do mundo e de si mesmo, inquieta, surpreendente e pautada pela dúvida. Assim, o país apresentado por Barros é mais do que a pátria pitoresca e mítica da cor local pantaneira. Seu realismo é soma do seu profundo conhecimento da realidade brasileira e de seu valor estético universal.

Cada um à sua maneira, mas tanto Cesário quanto Caeiro e Barros partem do princípio da mimese, materializada pelas sensações que o poema desperta no leitor, e que torna possível a representação/recriação do real. Aguiar e Silva (1990), citando Plutarco, ressalta que tanto a arte poética quanto a pintura devem ser estudadas a partir do conceito de mimese, considerando-as artes análogas. De acordo com o pensador o poeta e o pintor possuem certa sintonia imagética, no entanto, o que diferencia a arte poética da pintura é a materialidade empregada na produção artística, estando a poesia fundamentada na linguagem, no ritmo e na harmonia. Aguiar e Silva nos esclarece ainda que Plutarco, ao comentar uma descrição de Tucídides realça a vividez pictórica – *enargeia* – do texto do historiador. Essa palavra grega significa justamente a capacidade que as imagens verbais possuem de representar visualmente, com vivacidade, os seres, as ações, as coisas de que se fala.

Dessa forma, podemos então dizer que o leitor utiliza os seus sentidos cotidianamente, mas tem, por vezes – na leitura de poemas como os aqui analisados –, os sentidos amplificados e intensificados, e essa dimensão física e corpórea acaba por mediar a dimensão estética e catártica de um poema. É por meio da emoção subjetiva, mas também pelo intelecto objetivo, que podemos presenciar o trabalho estético literário tocando em nós e nos transformando pelos sentidos. Contudo, a metalinguagem é também um outro traço que os une Cesário, Caeiro e Barros, como veremos a seguir.

### 3. 5 A poesis como mimesis

Em *As ilusões da modernidade* (1986), João Alexandre Barbosa define da seguinte maneira a poesia moderna: “A crítica da metáfora – resultado da metáfora crítica, que é o poema moderno – desfez os limites entre criação e crítica” (BARBOSA, 2005, p. 28). Nesse sentido, podemos afirmar que o poema moderno elabora uma metáfora crítica ao falar de si mesmo. É através da metalinguagem que o poema nos faz desconfiar de sua própria linguagem e da vinculação desta com a realidade e a historicidade – por seu suntuoso hermetismo. Vejamos como isso ocorre nas obras dos autores de nosso estudo.

Cesário Verde inaugura na lírica portuguesa o entendimento de um poema menos propenso à expressão direta das vivências pessoais de um “eu”, como vimos nos tópicos anteriores, e mais como fruto de uma consciência artística laboriosa. O poeta português, para além de apresentar o mundo do trabalho em seus poemas, representa em seus versos o seu próprio trabalho.

Isto posto, cabe-nos evidenciar que a metalinguagem pode aparecer na obra cesária, de diversas formas. No poema “A Débil”, ela se apresenta em forma de metáfora: “E foi, então, que eu homem varonil, /Quis dedicar-te a minha pobre vida,/A ti, que és tênue, dócil, recolhida, /Eu que sou hábil, prático, viril” (VERDE, 2015, p. 90). Essa debilitada mulher a quem o eu-lírico dedica a vida, pode ser a própria poesia, visto que está enfraquecida pelos tempos modernos e parece não ter forças diante dos prédios, das luzes e da burocracia das instituições das grandes cidades.

O processo de criação literária também aparece na obra de Cesário Verde, sem mediação metafórica, como podemos perceber em “Nevroses” em que o sujeito lírico desvela a sua condição de poeta: “Nas letras eu conheço um campo de manobras;/ Emprega-se a *réclame*, a intriga, o anúncio, a *blague*./ E esta poesia pede um editor que pague/ Todas as minhas obras...” (VERDE, 2015, p. 99). Cesário Verde não somente fala de sua criação poética como também, a partir dela, tece uma crítica aos meios de publicação da época. No mesmo poema, o poeta fictício chega a dar claramente as instruções para a leitura de sua poesia: “A crítica segundo o método de Taine/ Ignoram-na. Juntei numa fogueira imensa/ Muitíssimos papéis inéditos. A imprensa/ Vale um desdém solene” (VERDE, 2015, p. 98). Os versos de Cesário acabam por internalizar a tensão do cenário histórico em que o artista vivia naquele momento: os mecenas não mais financiavam as obras de arte, que agora, no mundo moderno, se tornam mercadoria.

Recuperando ainda os versos acima, podemos dizer que ao reelaborar o método analítico tainiano, em versos, Cesário Verde acaba por realocar o lugar da metáfora e da metonímia em sua elaboração poética. Para Helder Macedo (1975), o método Taine ao qual Cesário se refere pode ser definido como a aplicação da análise ao real com o propósito implícito de exacerbar a sua compreensão crítica. Ao materializar essas questões em seus versos Cesário Verde confere ao modo lírico a possibilidade de análise concreta do real, tão costumeiramente manifestado em prosa narrativa.

Indagando ainda sobre a condição metalinguística dos poemas de Cesário, mas ainda recuperando a utilização dos sentidos em sua obra, não podemos deixar de citar aqui uma passagem do poema “Nós” em que podemos identificar versos com o sabor de fruta, mesclando as sinestésias palatais com o próprio ato metalinguístico, revelando novamente o método e os temas de sua poesia. Para ele, o que é banal e prosaico serve para a construção dos seus versos, que tal como as frutas, são “tônicas” e “puras”, mas também “trava com surpresas” a boca:

Para alguns são prosaicos, são banais  
Estes versos de fibra succulenta;  
Como se a polpa que nos dessedenta  
Nem ao menos valesse uns madrigais!

Pois o que a boca trava com surpresas  
Senão as frutas tónicas e puras!  
Ah! Num jantar de carnes e gorduras  
A graça vegetal das sobremesas!...

(VERDE, 2015, p. 144)

Com a leitura desses excertos já podemos verificar em Cesário a antecipação de um tema que será consubstanciado pelos seus sucessores na poesia moderna e contemporânea: o trabalho poético. Para Jorge Fernandes Silveira (1995), esse é um ponto fulcral na aproximação entre Cesário Verde e os poetas modernos: “De comum, entre Cesário Verde e os modernos, avulta a inquirição sobre as articulações do discurso, isto é, textos que se dobram sobre si mesmos fazendo da produção textual o objeto de indagação” (SILVEIRA, 1995, p. 299).

Nesse sentido, ao superar e ultrapassar os padrões da linguagem realista de sua época, Cesário Verde introduz uma nova expressão poética em Portugal em que ele internaliza em seus versos a busca por uma identidade; o questionamento de como seria o poeta moderno, e ainda, de que modo seu olhar organiza os elementos que apreende do real. De certa forma, é como se o escritor, após o processo de ficcionalização do sujeito



lírico, se voltasse para si mesmo e o enxergasse durante o ato de criação, ou como diria Caeiro:

Escrevo versos num papel que está o meu pensamento,  
Sinto um cajado nas mãos  
E vejo um recorte em mim  
No cimo d'um outeiro,  
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéas,  
Ou olhado para as minhas idéas e vendo o meu rebanho,  
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz  
E quer fingir que compreende

(PESSOA, 2015, p. 30)

O eu-lírico se assume como um poeta e na insistência em dizer que o seu mundo é o da poesia – acaba por transparecer que não há nenhum esforço em ser poeta: “Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse/ Como dar-me o sol de dentro” (PESSOA, 2015, p. 62). Sobre poemas que refletem metapoeticamente as concepções de criação na obra de Fernando Pessoa, Massaud Moises afirma que ela é muito mais presente no cancionário do ortônimo que no *corpus* poético do mestre Caeiro. Para o crítico isso se deve ao fato de que os poemas de Alberto Caeiro já contêm uma “arte poética [intrínseca], em versos, cuja coerência é garantida pelas [próprias] composições” (MOISÉS, 1995, p. 154).

Dessa maneira, Caeiro foi considerado o mestre da criação heteronímica de Pessoa justamente por ter desenvolvido e ensinado aos seus irmãos de criação uma poética baseada na despoetização, na busca pelo primitivo, na natureza anterior ao próprio pensamento – o que muito o aproxima da poética barriana. Sendo esse um raciocínio que permeia toda a obra de Caeiro podemos dizer, portanto, que toda ela é intrinsecamente metapoética. É interessante também notarmos na passagem acima transcrita de “O Guardador de Rebanhos” a execução do trabalho poético na oscilação entre o real e o ficcional. O ato da escrita parte do distanciamento do sujeito que escreve para transmigrar na figura de um pastor “um recorte de mim”.

Como veremos na sequência dos versos que serão apresentados mais adiante, o deslocamento dessas duas figuras não ocorre por completo. Sendo assim, o leitor pode experimentar os níveis extradiegético e diegético concomitantemente acontecendo no poema: o lápis que instrumentaliza a escrita do poeta materializa-se no cajado que está nas mãos do pastor. Essa simultaneidade também pode ser verificada se considerarmos que a imagem do “rebanho” está para o mundo ficcional tal como as “idéas” estão para o mundo

real. Dessa forma os versos “Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéas,/Ou olhado para as minhas idéas e vendo o meu rebanho” formalizam o processo dialético da escrita na medida em que o escritor parte do mundo real para criar sua obra de arte, mas é a partir dessa mesma obra que ele retoma o mundo de origem – com olhos renovados.

Outra característica interessante e proveniente da metalinguagem é a crença na permanência da arte. A poesia em Caeiro se manifesta como o espaço da revelação da verdade no mundo, constatando inclusive a função social do poema, uma vez que ele não deve estar preso a quem o escreveu:

Esse é o destino dos versos.  
Escrevi-os e devo mostrá-los a todos  
Porque não posso fazer o contrário  
Como a flor não pode esconder a côr,  
Nem o rio esconder que corre,  
Nem a árvore esconder que dá fructo.

(PESSOA, 2015, p. 64)

A recepção de seus versos é almejada como algo natural, tal como a beleza das flores tem como destino os olhos de quem as vê; e tal como os “fructos” das árvores tem como fim atingir as “bocas” de quem os come; seus versos partem como a força da correnteza de um rio “o destino da minha água era não ficar em mim” (PESSOA, 2015, p. 64). E é da janela de sua casa, acenando com um lenço branco que o poeta dá adeus aos seus versos que “partem para a Humanidade” (PESSOA, 2015, p. 64), com a consciência de que sua arte poética é a sua forma mais perene:

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

Passo e fico, como o Universo.

(PESSOA, 2015, p. 65)

A metalinguagem na poesia moderna de língua portuguesa tem sido uma constante, isso ocorre porque, segundo Hutcheon:

As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de incorporarem o comentário crítico dentro das suas estruturas numa espécie de autolegitimação. [...] O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade. (HUTCHEON, 1989, p. 11)

Essa reflexividade colocada por Hutcheon também ocorre na obra de Manoel de Barros em que a utilização da metalinguagem faz parte do processo crítico da sua própria obra. Dessa forma, ele concomitantemente constrói o poema e mostra como o faz para o leitor – o resultado é a revelação da proposta de sua poética:

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona  
para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer  
nascimentos –  
O verbo tem que pegar delírio.

(BARROS, 2010, p. 301)

Os três últimos versos são reveladores da matéria-prima do poeta: a singularização da palavra, a corrupção do sentido normal delas e das coisas. Isso torna-os únicos e ao mesmo tempo livres para todos os significados. Para além disso, o sujeito lírico parece acreditar em um interlocutor, é para ele que se dirigem os comentários didáticos de sua *poieses*. Seu poema é para o mundo, para exercer sobre ele uma ação transformadora na sua relação com as palavras.

Porém, nem toda essa liberdade linguística de Barros rompe com os limites da linguagem em relação à realidade. O sujeito lírico – desconfiado da pequenez das palavras diante do compromisso de expressar as ínfimas grandiosidades barrianas – por vezes, desiste de discorrer sobre algo:

Uma formiga está de boca aberta para a tarde.  
As quatro patas da formiga tentam abraçar o sol.  
Na verdade, não sei se são as patas da formiga  
que tentam abraçar o sol  
Ou se são minhas frases que desejam fazer esse  
trabalho.

(BARROS, 2010, p. 369)

Como já vimos, Cesário Verde também vacila frente à capacidade de representação de seus versos, mas acredita na persistência da arte poética ao recuperar em seus versos grandes nomes da literatura, como Camões e Balzac: “Balzac é meu rival, minha senhora inglesa! / Eu quero-a porque odeio as carnações redondas; / Mas ele eternizou-lhe a singular

beleza/ E eu turbo-me ao deter seus olhos cor das ondas” (VERDE, 2015, p. 91). Implicitamente o poeta acaba por revelar que acredita na eficácia estética de sua obra, apesar de não ser aceita em seu meio como ele julgava que deveria. A própria crítica aos meios de editoração de sua época revela a preocupação do poeta em tentar legar à humanidade os seus versos. Contudo, é necessário considerar que o poder de ação da arte se manifesta na própria negação de sua publicação na abrangência em que ele gostaria; o poeta não se rende, e continua a tecer seus alexandrinos: “Receiam que o assinante ingênuo os abandone,/ Se forem publicar tais coisas, tais autores./ Arte? Não lhes convém, visto que os seus leitores/ Deliram por Zaccone” (VERDE, 2015, p. 97).

A aspiração da permanência da arte em Cesário Verde é sugerida pela explícita vontade de fixar seus versos, como se suas palavras fossem forjadas e não pudessem ser apagadas ou sequer esquecidas, como podemos ler em “Cantos de Tristeza”: “Talvez já te esquecesses dos poemetos,/ Revoltos como os bailes do Casino,/ E daqueles byrónicos sonetos/ Que eu gravei no teu peito abalastrino” (VERDE, 2015, p. 59). Gravar, lançar, pintar, fundir, polir são vocábulos recorrentes na obra de Cesário Verde e quase todos eles nos remetem para o desejo de permanência dos seus versos.

Não obstante, para além do prosaísmo nos versos, do gosto por poemas longos e subdivididos, da presença dos espaços naturais e urbanos, da plasticidade, das sinestésias e da metalinguagem, diversos outros temas e estruturas coincidentes nas obras de Cesário, Caeiro e Barros poderiam ser aqui aproximadas, portanto, não damos por esgotadas essas possibilidades. Contudo, por uma questão de delimitação, passamos à frente – para outras abordagens – uma vez que nos damos por satisfeitos em relação à demonstração dos possíveis diálogos presentes na obra destes três autores, diálogos estes tão caros à estrutura da lírica moderna, e por isso, também presentes em grande parte da obra de escritores que a ela se dedicam.

Nos próximos capítulos faremos a análise, propriamente dita, de alguns poemas selecionados do *corpus* poético de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros, seguindo a ordem cronológica de escrita desses autores para melhor verificarmos de que modo estes poetas se afastam ou se aproximam, ou ainda, aprimoram as conquistas feitas anteriormente, no uso das categorias e propriedades narrativas em seus poemas.

## 4 FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL

---

### Considerações prévias

O título deste capítulo faz referência direta ao pensamento lukácsiano no que tange ao realismo europeu, mas também à obra de Roberto Schwarz ao se inspirar no pensamento do teórico húngaro, contudo, focando em terras brasileiras. *Ao vencedor as batatas* – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro (2000) tem como ensaio de abertura o famoso "As ideias fora do lugar" em que Schwarz reflete sobre a disparidade entre a sociedade escravista e as ideias do liberalismo europeu.

Nesse sentido, a reflexão feita pelo crítico brasileiro se torna essencial para o nosso estudo, não somente por trabalharmos com poesias de cunho realista, mas também por aproximar autores de espaços, tempos e realidades tão diversas quanto Cesário, Caeiro e Barros. Como já vimos anteriormente, o próprio rompimento da lógica tradicional das narrativas barrianas representa uma realidade estética diferente da de Cesário e Caeiro: o absurdo e o insólito da poesia de Barros revela muito da literatura, da história e do processo social brasileiro em contraposição ao europeu.

Essa análise torna-se possível porque acreditamos que por mais que as obra dos três autores em questão sejam díspares, todas elas revelam, cada uma a sua maneira e no seu tempo, uma experiência social convertida em forma literária. Ou seja, é pela forma, pelo espaço, pelo tempo, pelo foco narrativo, pela rapidez ou morosidade das cenas que podemos também apreender os processos sociais representados na obra.

Portanto, nos próximos capítulos iremos analisar alguns poemas selecionados das obras poéticas de Cesário Verde, de Alberto Caeiro e de Manoel de Barros, percebendo assim, a forma como as categorias da narrativa emergem de suas obras e a maneira muito peculiar que cada um adota na construção da forma poética destes poemas, considerando não somente a originalidade de cada poeta bem como o momento histórico em que estão inseridos. A seleção dos textos será por amostragem, porém sempre tentando apreender o máximo de poemas possíveis. Eles serão selecionados de acordo com a constância e complexidade dos elementos que acreditamos serem essenciais para a elaboração de um texto narrativo.

Como já foi dito, inicialmente separaremos as obras por ordem cronológica e posteriormente verificaremos a presença dos elementos fulcrais para a concretização de um texto narrativo. Essa estrutura foi pensada com o intuito de que seja mais visível a possível linha evolutiva do modo lírico traçada de Cesário a Barros, passando por Caeiro. Portanto, na sequência do capítulo 4 e na elaboração dos capítulos 5 e 6 verificaremos a presença das categorias narrativas levantadas nos tópicos abaixo:

a) enredo/ narratividade

O enredo – também chamado intriga – corresponde a um plano de organização macroestrutural do poema. Portanto, a análise correspondente a esse tópico revelará os motivos e a progressão da história que está sendo narrada.

Apesar de as análises serem feitas de forma individual em cada poema, consideraremos também o contexto do livro ao qual pertencem – sempre em relação com os outros poemas; e ainda, dentro da própria obra poética da qual fazem parte. Esses poemas são apenas fragmentos que representam a totalidade da obra e não devem ser considerados fora dessa rede de textos. E de uma forma mais ampla, esses poemas sempre estabelecerão uma relação com os outros livros do mesmo autor e ainda com obras de outros autores e artistas.

Para tanto, será então fundamental verificarmos se os poemas analisados apresentam alguma intriga no plano de organização individual ou macroestrutural. Uma breve leitura das três obras poéticas com as quais estamos trabalhando demonstra que, apesar de a extensão de um poema ser muito menor que a dos textos convencionais em prosa narrativa, eles podem, sim, apresentar uma narrativa completa.

Contudo, nesses três casos ainda nos resta verificar se esses conjuntos de acontecimentos singulares que se desenrolam, ao qual chamamos enredo, ultrapassam o plano da descrição sintagmática e criam uma conexão com os outros elementos da narrativa, criando um “conjunto de acontecimentos singulares que se desenrolam de forma lógica e internamente encadeada, conduzindo, num determinado contexto, a um desenlace irreversível (a morte de alguém, uma partida, um casamento, etc.)” (REIS, 2018, p. 221).

Dessa forma, quando analisarmos o enredo nos poemas verificaremos se ele encerra em si mesmo ou se se articula com outros poemas do livro, estruturando uma macronarrativa elaborada pela concatenação da transição de personagens, objetos e pensamentos que sustentam a coerência da obra, como se cada um desses poetas tivesse escrito – não vários poemas esparsos e, sim, um grande livro em versos.

Após verificarmos a possibilidade de enredo nos poemas, levantaremos ainda quais os elementos que foram utilizados para a construção da trama. Para tal, exploraremos a narratividade do texto identificando a presença ou ausência de categorias da narrativa e a complexidade com que foram utilizadas. Como iremos lidar com poetas tão diversos consideraremos as transformações ideológicas inscritas nessa narratividade. De acordo com Carlos Reis (2018) a questão da narratividade é complexa e compreende uma série de cambiantes, de “interpretações e de hipóteses de desenvolvimento nem sempre concordantes” (REIS, 2018, p. 330). Dentro dessa mesma perspectiva citamos também o dicionário *on-line The Living Handbook of narratology*, que reitera a evolução do termo e sua aplicabilidade para o que propomos nesse trabalho:

This practical advantage of the term has also abetted the development of a transgeneric and transmedial narratology (Wolf 2002; Ryan 2005c, 2006a; → Narration in Poetry and Drama; → Narration in Various Media) that includes narrative in genres and media where words are no longer central to narration and where readers become viewers and even active participants. It has even facilitated consideration of narrativity in media that lack expectations of eventfulness (lyric poetry), sequentiality (painting), or even hetero-referentiality (referring to events outside the medial domain) that are the staple of narrative. (ABBOTT, 2011: §3)<sup>23</sup>

Nesse sentido, podemos afirmar que a narratividade é uma propriedade fulcral da prosa narrativa, é ela que possibilita o acesso da dimensão humana ao texto e nele está arraigado. Por meio desse levantamento poderemos verificar o nível de narrativização dos poemas e refletirmos como essa narratividade pode promover uma transformação, uma operação de refiguração em quem lê, já que todo texto está sempre “en attente de son complément, le monde de vie du lecteur, sans lequel la signification de l'oeuvre littéraire est incomplète” (RICOEUR, 1984, p. 234).

#### b) espaço/tempo

De acordo com o *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018) o espaço constitui-se como uma peça decisiva da estrutura compositiva da narrativa. Muito de sua importância está relacionada com o fato de que é o lugar onde toda a intriga ocorre, ou seja, ele estabelece articulações funcionais com as outras categorias.

---

<sup>23</sup> <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrativity> - acesso em 19 de setembro, 2016. 17h26min

O espaço que será analisado nos poemas contemplará não somente o ambiente físico e seus componentes que servem de cenário para o desenrolar da ação, mas também a movimentação das personagens dentro dele. Para Lukács, o cenário geográfico, as decorações e os objetos são por si mesmos inanimados e desprovidos de poesia, sendo assim, a abordagem poética resulta das ações humanas, ou seja, é com o desenrolar dos acontecimentos humanos – com personagens se movimentando nesse ambiente e tendo os seus destinos entremeados “é que o espaço verdadeiramente adquire significação poética” (LUKÁCS, 1968, p. 73).

Não obstante, é possível ainda mergulhar em um outro espaço: o psicológico que “domina o agir de personagens às vezes de recorte impreciso e de identidade problemática (...) (REIS, 2013, p. 108). Veremos em alguns poemas que o acesso a esse espaço tão particular só nos é permitido por meio do procedimento técnico-narrativo chamado monólogo interior.

Segundo Cândida Vilares Gancho (2004) o termo espaço, de um modo geral, só abrange o lugar físico onde ocorrem os fatos da história; dessa forma, para designar um plano psicológico, social, econômico, político ou cultural utilizaremos o termo ambiente, que é estreitamente articulado com outra categoria: o tempo. Logo, esse ambiente representado pela linguagem poderá, nos poemas desse estudo, também ser entendido como signo ideológico – com os quais as personagens podem estar de acordo ou em conflito – uma vez que é possível observar nele atributos de natureza histórica, social, política, econômica, cultural, etc.

Ao tratar justamente da articulação do ambiente com as personagens, João Batista Cardoso (2001) relata que o aquele pode se opor a estas, estabelecendo um conflito e muitas vezes tornando-se ele próprio (ambiente) antagonista no enredo. Nestes casos, é comum haver uma caracterização mais detalhada do ambiente que acaba por se tornar personagem da narrativa. Cândida Vilares Gancho (2004) cita como exemplo dessa ocorrência o romance *Capitães de Areia* (1937), de Jorge Amado, em que o ambiente burguês e preconceituoso se choca constantemente com os protagonistas. O espaço vai, portanto, se entranhando na forma textual, e juntamente com o tempo, possibilitam a dimensão humana no texto: “This textualization becomes a narrativization when space is not described for its own sake, as it would be in a tourist guide, but becomes the setting of an action that develops in time” (RYAN, Marie-Laure, 2011: §11).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Space> - acesso em 19 de setembro de 2012 – 18:07



Espaço e tempo vão se tornando categorias inseparáveis, contudo, o relevo que a categoria tempo adquire dentro da teoria da narrativa é superior se considerarmos a infinidade de estudos e reflexões teóricas consagradas a ela. Isso se deve ao fato de toda narrativa possuir uma condição primordialmente temporal, tanto que alguns escritores, como Joyce e Proust, fizeram dessa categoria o plano central de onde desenvolvem os seus relatos.

Cabe aqui ressaltar que há no tempo uma dupla dimensionalidade: uma que compõe o nível do discurso e outra que compõe o nível da história. Mas, o tempo narrativo só se dá de fato, com a articulação desses dois níveis; isso fica claro, por exemplo, no poema “O Sentimento dum Ocidental” em que o fluxo do pensamento da personagem é articulado com a extensão temporal. O tempo do discurso, o momento em que o narrador relata os fatos, é visível na escolha e na recorrência dos advérbios e dos subtítulos do poema que captam o movimento da tarde para a noite. Já a articulação desse presente diegético com o passado pode ser verificada em diversos momentos, como por exemplo, na evocação da estátua de Camões. Nessa passagem o narrador parte de um ícone espacial – a estátua – para contrastar o tempo histórico com o presente da narrativa.

Essa concomitância temporal pode ser vista também em Alberto Caeiro no famoso poema VIII de “O Guardador de Rebanhos”. O tempo diegético é o resultado da ação passada e do relato presente que culmina, como veremos posteriormente, no presente histórico (ou presente narrativo). Já a articulação dos tempos em Caeiro é um tanto ou quanto peculiar: “Não quero incluir o tempo no meu haver” (PESSOA, 2015, p. 101), contudo, a obra fracassa nessa tentativa e também revela o tempo no centro de suas preocupações mesmo sendo silenciado na sua forma cronológica, tal como é comum nos romances após o século XIX:

Le roman moderne semble pendre conscience de sa fonction propre, qui n'est pas de raconter une histoire, d'analyser un état d'âme ou de décrire des mœurs, mais qui est d'abord de dominer la vie en assumant la condition humaine, en mettant en évidence le milieu temporel où l'homme se débat. (ONIMUS, 1954, p. 316)

Por outro lado, é interessante notar, também, a completa dissolução da lógica temporal em alguns poemas de Manoel de Barros, essa abordagem inusitada do poeta brasileiro é acentuada pelo conturbado tempo psicológico de suas personagens. Esse tempo, muitas vezes, acaba por suscitar a *durée*: “a experiência de um tempo humano

regido pelas vivências de quem o interioriza e capaz de afirmar uma personalidade temporalmente conformada” (REIS, 2018, p. 509).

Poderemos perceber como o tempo como *durée* atua sobre as personagens barrianas, modificando-as, já que algumas delas aparecem com determinados comportamentos em seus primeiros livros e reaparecem em livros posteriores com reflexões e atitudes mais maduras que dantes, como vimos por exemplo, na personagem já anteriormente mencionada dos poemas “O muro”.

Para além dessas análises, serão levantadas também a ocorrência de analepses e prolepses, e obviamente o tempo tocado pela dimensão humana, chamado de tempo psicológico e que está conectado às vivências subjetivas das personagens. Todas essas questões serão aprofundadas futuramente com o objetivo de realizarmos uma análise que aponte os caminhos para a compreensão dos diversos recursos utilizados por Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros na elaboração dos espaços e do tempo em seus poemas.

### c) narrador/focalização

É a partir deste capítulo que iremos ratificar o que estamos apenas insinuando até aqui. A nossa tarefa, a partir de agora, consiste em formar um conjunto de definições, refinando ou reeditando as acepções existentes dentro dos padrões necessários para estabelecermos uma aproximação entre o modo lírico e o modo narrativo. Dessa forma, é necessário aqui refletirmos sobre o que entendemos como autor empírico ou autor real que, de acordo com o *The living handbook of narratology*, se caracteriza como:

The author (real or empirical) can be defined in a narrow sense of the intellectual creator of the text written for communicative purposes. In written texts in particular, the real author is distinguished from the mediating instances internal to the text (see 2.1; → mediacy and Narrative Mediation). Beyond linguistically created works, the term author is also used for works in other medium such as music and the visual arts as well as for comics, photography, film, radio and television programs, and computer games. (SCHÖNERT, 2011: §1)<sup>25</sup>

O “creator of the text” – no caso específico do nosso trabalho – são nomeadamente as pessoas físicas de Cesário Verde, Fernando Pessoa e Manoel de Barros. Pode ser que, a princípio, essa abordagem pareça um pouco óbvia, mas reiteramos o fato de que diversos

---

<sup>25</sup> <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Author> - Acesso em 09/09/2016 - 13h07min

nomes da teoria literária se debruçaram sobre essa questão ainda não esgotada. Entre eles temos Roland Barthes em *A morte do autor* (1967); Gérard Genette em *O discurso da narrativa* (1972) e Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (1999) que, tal como em outras obras destes e de outros autores, discutiram o conceito de autor em textos narrativos – onde a figura do autor empírico ou real quase sempre foi, com certa tranquilidade, diferenciada da figura do narrador.

Na lírica acontece, praticamente, o contrário: como já explicamos no capítulo 1, ao considerarmos o arcabouço teórico do modo lírico, é comum encontramos certa associação entre o eu-lírico e o autor real. A insistência em tal abordagem se deve muito ao fato – já amplamente discutido – de o modo lírico ter tido negado seu *status* de ficcionalidade por causa das constantes marcas de autorreferencialidade da poesia tradicional.

Poucos nomes da teoria deram relevância à questão que se coloca dentro da própria subjetividade lírica – a de que esse “eu”, esse “sujeito” que fala no poema, é dialeticamente um ser ficcional e social. Ao lermos um poema é necessário compreendermos que o eu lírico é um elemento, uma entidade criada dentro do texto poético para expor ao leitor o sentimento que emerge do poema.

Dito isso, seguimos na conceituação da entidade que em prosa narrativa corresponde à figura do narrador – que pode ser autodiegético, homodiegético e ainda heterodiegético. Vejamos como é definido esse termo e suas possíveis aproximações com a poesia lírica moderna:

In the literal sense, the term “narrator” designates the inner-textual (textually encoded) speech position from which the current narrative discourse originates and from which references to the entities, actions and events that this discourse is about are being made. Through a dual process of metonymic transfer and anthropomorphization, the term narrator is then employed to designate a presumed textually projected occupant of this position, the hypothesized producer of the current discourse, the individual agent who serves as the answer to Genette’s question *qui parle?* The narrator, which is a strictly textual category, should be clearly distinguished from the author who is of course an actual person. (MARGOLIN, 2014: §1)<sup>26</sup>

Ao considerarmos a citação acima na operacionalização dos estudos narrativos em poemas, podemos afirmar que os versos, tal como a prosa narrativa, possuem uma entidade fictícia que “should be clearly distinguished from the author who is of course an actual person”. Esse elemento textual, ressalvadas as distâncias, equivale ao narrador e pode ter

---

<sup>26</sup> <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator> - Acesso em 09/09/2016 19h:34min

denominações diferentes de acordo com a linha crítica de investigação, podendo ser chamado de eu lírico, sujeito lírico, eu-poético, sujeito poético, etc. Vejamos agora as possíveis aproximações entre a definição de narrador, citada acima, e do eu lírico nos dizeres de Dominique Combe:

En otras palabras, el sujeto lirico llevado por el dinamismo de la ficcionalización, no esta nunca acabado e incluso, simplemente, no es. Lejos de expresarse con un sujeto ya constituído que el poema representaria o expresaria, el sujeto lírico esta en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquire un valor performativo. (COMBE, 1999, p. 153)

Como bem podemos averiguar, ambas entidades são textuais, fazem parte de um contexto diegético sem o qual elas não existem. A escolha entre um e outro: narrador e eu lírico – se baseia na forma de mediação textual optada pelo autor empírico. Logo, se o autor real opta por um texto em prosa narrativa, a escolha por um narrador seria a mais adequada; por outro lado, se a forma de mediação do texto for através do poema, o eu lírico poderia ser a melhor opção. Deste modo, podemos dizer que ao escrever uma história o autor real opta por sua forma de mediação, e tal opção diz respeito à maneira pela qual ele quer que o leitor conheça essa história.

Contudo, quando tratamos da estrutura lírica moderna, essa equivalência (prosa narrativa/narrador e poema/eu-lírico) nem sempre é tão clara. A figura clássica do eu-lírico na sua concepção mais tradicional que coincide com o autor não é a opção mais recorrente nos poemas que nos propomos a analisar, como podemos verificar nos seguintes versos do poema “Os dois” de Manoel de Barros:

Eu sou dois seres.  
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.  
O segundo é letral:  
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,  
Como diria Paul Valéry.  
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu  
e vaidades.  
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades  
frases.

(BARROS, 2010, p. 437)

Considerando o que foi exposto, a partir deste capítulo não mais chamaremos o sujeito que relata os fatos no poema de “eu lírico” ou “sujeito lírico” ou “entidade lírica” ou ainda qualquer outro nome que componha o arsenal teórico do modo lírico para nomear

aquele que fala na poesia. Cumpriremos a proposta de ler os poemas à luz dos estudos narrativos. Para tal, esses “eus” fictícios que falam nos poemas de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros, passam, de agora em diante, a serem chamados de narradores – tal como já fizemos nos capítulos anteriores, e como já fora feito por alguns estudiosos da literatura, conforme discutimos no capítulo 2.

Veremos nos poemas selecionados a ocorrência de narradores autodiegéticos (coincidência entre narrador e protagonista); homodiegéticos (quando o narrador viveu a história que relata como personagem secundária ou figurativa) e heterodiegéticos (relata uma história a qual não integrou). Observaremos também como cada um dos autores dos poemas equaciona a emergência dessas entidades em suas obras líricas, tentando assim, captar uma linha evolutiva na forma dessa utilização.

O meio social, as posições ideológicas, éticas e afetivas vão se revelando na obra pelas informações veiculadas pelas personagens ou pelo narrador. Sendo assim, a focalização passa também a ser um item fundamental na análise dos poemas por ser “definido como procedimento de mediação dos elementos de uma história, a partir de um determinado campo de consciência, quer seja de uma personagem inserida na ação quer seja o do narrador” (REIS, 2018, p. 170). Dessa maneira, verificaremos a presença e a alternância da focalização nos poemas, seja ela de ordem externa (quando quem relata os fatos não tem conhecimento privilegiado sobre os acontecimentos); interna (parte de uma personagem inserida no relato) ou omnisciente (ocorre quando o narrador tem um conhecimento ilimitado da história), tentando compreender como esses posicionamentos se articulam com os vetores ideológicos representados na narrativa.

#### d) personagem/discurso da personagem

Deixamos a categoria da personagem como nosso último item porque acreditamos que essa categoria é fundamental para a análise aqui proposta. A subjugação das outras propriedades narrativas à personagem deve-se ao fato de que ela normalmente é o eixo em torno do qual gira a ação, é ao redor dela que a narrativa se organiza, ela é quem dá a dinamicidade e é por meio dela que podemos contemplar a representação das ações humanas. Para Antonio Candido (2002) as personagens são seres fictícios que vivem os fatos que compõem o enredo.

Segundo o teórico brasileiro, essa categoria narrativa está intimamente ligada a todos os componentes narrativos – as personagens demonstram os intuitos da narrativa, bem como a visão da vida que decorre dos significados e valores que os animam. Ou seja,

a personagem, para Candido, é o que de mais vivo existe na narrativa ficcional. Considerando isso, elencaremos nos poemas personagens de diversos relevos: protagonistas, secundárias, figurantes ou mesmo anti-personagens com feições humanas ou não.

Não obstante, atentaremos também no discurso das personagens, ou seja, a configuração dessa voz na narrativa. É necessário elucidar o fato de que, mesmo sendo um discurso direto, indireto ou ainda indireto livre, há sempre uma relação hierárquica entre as instâncias discursivas “já que o discurso das personagens aparece sempre inserido no do narrador, como entidade responsável pela modelização do universo diegético” (REIS, 2018, p. 398). A relevância desse elemento para o estudo em questão está embasada na percepção – através dos traços idioletais – das características das personagens, como, por exemplo, se a elas é dada a voz, como essa voz é dada, e ainda perceber se essa mimetização nos remete ao mundo exterior à obra, e caso sim, o que essa obra, através do discurso de suas personagens, diz sobre esse mundo.

Os poemas que passaremos a analisar a partir de agora, à luz dos estudos narrativos, foram selecionados de acordo com a complexidade que eles apresentam em relação à categoria que nele será verificada. Sendo assim, iniciaremos pelos poemas de Cesário Verde, tentando perceber como ele internaliza o enredo/narratividade na sua escrita lírica.

Como já vimos, Cesário inaugura em língua portuguesa uma nova forma de lirismo – com força própria e originalidade – trazendo para o mundo até então belo e alcantilado da lírica a dinamicidade do prosaico cotidiano, suas personagens grotescas, suas imagens repelentes. Essa objetividade narrativa, unida à subjetividade lírica do narrador, acabam por revelar em seus versos a crise portuguesa oitocentista e a crise da lírica classicamente concebida na alteração de sua forma e motivos. Vamos à análise.

## 4.1 Que cena tão faceta!

Quando fazemos a leitura de um texto, seja ele literário ou não, sempre vamos em busca de marcas lógicas que nos contem uma história ou que pelo menos construam um sentido em nós. Seja em romances, poesia lírica ou mesmo em poemas concretos. Na lírica, por vezes, essa lógica é um pouco mais difícil de ser captada, mas em alguns casos, essa forma se torna muito perceptível, de maneira que muitos poemas possuem estruturas narrativas que poderiam servir de base para alguns contos e pequenas novelas.

Vejamos como essa lógica decorre na trama que envolvem os textos poéticos de Cesário Verde, começando pelo poema “Eu e ela”. A história nos é contada na voz de um narrador com traços autodiegéticos, os versos iniciais são descritivos, uma vez que o narrador ambientaliza a trama e as personagens.

O espaço é campestre: “Num mimoso jardim” (VERDE, 2015, p. 44) um lugar puro que serve de contraste com o ambiente urbano, do qual o narrador quer se distanciar “Esquecendo para sempre as nossas ceias,/ E a loucura dos vinhos atrevidos.” (VERDE, 2015, p. 44). Já no último verso da segunda estrofe temos a grande revelação: o narrador, em um monólogo interior – ou ainda, se dirigindo a pessoa amada – está a imaginar a história que está contando. De fato os tempos verbais são confusos nesse poema, mas os verbos de ação estão no futuro e revelam o desejo de uma relação tranquila: “beijarão”, “nós havemos”, “nós teremos”, etc.

A imagem da vida ideal ao lado da amada pode nos parecer real se acreditarmos no pensamento do narrador: que ambos passarão seus dias unidos e entretidos a ler divertidos romances. Porém, esse tipo de reflexão parece contradizer a obra de um poeta realista, pensemos, por exemplo, nos amores representados nos romances de Eça de Queirós ou de Machado de Assis. O poema possui seis quadras de versos decassílabos heroicos e tem um esquema rígido de rima. É nesse corpo poético escolhido por Cesário para mediar a história que temos acesso à narrativa. Para conseguirmos alcançar uma leitura mais profunda desse relato o leitor precisa fazer inferências que contraponham o passado vivido, recusado e não explicitado no texto, com o futuro narrado e almejado pelo narrador personagem juntamente com sua amada.

Uma dessas inferências se faz aqui necessária porque é imprescindível para a completa absorção e entendimento da poética cesária. Esse amor romântico e ideal oferecido a esta mulher, a “pomba mansa”, pode ser e, de fato o é, uma grande ironia representada pelo final contraditório da leitura de obras tão díspares como “O *Flos*

*Sanctorum*<sup>27</sup> místico e devoto/ E o laxo *Cavaleiro de Faublas...*”.<sup>28</sup> Tais referências desconstruem todo o cenário harmônico das ilusões da personagem/narrador. Além do mais, não nos é fornecida nenhuma pista de que essa suposta mulher ideal compartilha dessa mesma visão de futuro.

Vale aqui ressaltar que, apesar de o poema apresentar enredo e categorias da narrativa como personagem, tempo e espaço – próximos aos que encontramos em textos literários narrativos, a distância de uma representação mais eficaz em relação à prosa narrativa consiste no fato de não existir um conflito evidente, tampouco um clímax claro, apesar de possuir um tema bem delineado. Contudo, optamos por selecionar esse poema para demonstrar como a obra de Cesário Verde evolui narrativamente quando passa do poema curto para o poema longo.

A reflexão proposta por esse texto é uma amostra do programa poético de Cesário Verde, contudo, é em seus poemas mais extensos que poderemos melhor captar a problematização na relação entre sujeito e objeto. O que ocorre é que Cesário, ao longo de sua escrita, passa a focalizar sua lente não somente em uma instância narrativa, como faz por exemplo em “Esplêndida” – em que a composição do poema se desenrola praticamente em torno de uma personagem. Em poemas posteriores a esse, o olhar dos narradores percorre diferentes espaços, aprofunda-se em diversas personagens e atenta diferentes ações.

Mas em “Esplêndida” o que encontramos é um narrador com feições homodiegéticas que debruça o seu olhar sobre a personagem feminina nas seis primeiras estrofes. Sobre esse narrador-personagem Thais Mendonça Chaves (1993) tece um interessante comentário:

Esplêndida firma o estilo lírico-narrativo característico de grande parte dos poemas de Cesário que a partir de então configuram-se como quadros citadinos ou campestres nos quais o narrador deambula e registra suas impressões. Esplêndida é um marco no percurso poético cesário principalmente porque inaugura uma técnica de objetivação do sujeito: o narrador dramático. Trata-se de um procedimento de caracterização do narrador de tal forma que este ao mesmo tempo em que narra, se coloca como quadro. Sendo um procedimento que se rege pelo princípio da economia, pois o sujeito acumula duas funções, o efeito é duas

---

<sup>27</sup> O *Flos Sanctorum* é um documento do século XIV cuja narrativa discorre sobre a vida e feitos de diversos santos e mártires na Alta Idade Média durante os primeiros anos da difusão do cristianismo. O documento também servia como suporte ao trabalho de doutrinação.

<sup>28</sup> O poema de Cesário Verde faz referência ao romance de gênero licencioso de Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1764-1797) chamado *Les Amours du Chevalier de Faubas* (1787).



perspectivas ao leitor: a do quadro como um todo e a do narrador-personagem sobre o quadro. Em outras palavras, o poema, assim organizado, manipula duas percepções simultâneas: a observação do narrador e a nossa observação sobre a observação do narrador. (CHAVES, 1993, p. 83)

A narrativa se desenvolve em tons rápidos de versos decassílabos quase a imitar o trote dos “negros corcéis”. Essa personagem sem nome, ativa e frígida atrai o olhar do narrador e o fascina, porém, a distância social entre os dois acaba por provocar um sentimento de humilhação. A personagem feminina sugere um tipo social, e os espaços descritos juntamente com os objetos que o figuram servem para decodificar esse tipo ao se articularem com o mundo da personagem: seja por referências a Versailles, Dubarry, Montespan e Maintenon – que simbolizam a ordem social aristocrática e que são “ironicamente justapostas com a familiaridade doméstica da Rua do Alecrim” (MACEDO, 1975, p. 101); seja pelo seu “forado cetim”.

A narratividade é elaborada agregando outros elementos da narrativa: o tempo da ação ocorre no presente; o espaço, a cidade de Lisboa; e o contexto social da urbe está entranhado na estrutura do poema e também na personagem feminina:

A proverbial ferocidade e manha do tigre – a violência de sua morte, sugestiva de um combate feroz e apaixonado pela posse da fêmea entre dois rivais sexuais, e a insinuação de promiscuidade sexual (um amante) – fundem-se numa única impressão subliminal de sexualidade depravada transferida para a própria mulher e dela para a cidade depredatória que tão triunfalmente personifica. (MACEDO, 1975, p. 106)

O poema de nove estrofes, elaborado em quintilhas de rimas cruzadas, embora sem um clímax bem delineado também nos conta uma história. Na sétima estrofe o foco é alterado e passamos a ter uma narrativa autodiegética que nos é revelada pelo monólogo interior do narrador: “E eu vou acompanhando-a (...)” (VERDE, 2015, p. 70). Essa alteração de foco que passa da personagem feminina para o narrador – também personagem – demonstra que estes dois entes não se misturam no meio social nem tampouco no poema que é estrategicamente dividido em duas partes: uma em que o narrador fala da mulher e outra em que diz sobre si mesmo.

O relato de “Esplêndida” se encerra com a visão do narrador que segue a carruagem dessa mulher – e imagina-se no lugar de seu laçao fardado: “E daria, contente e voluntário,/ A minha independência e o meu porvir,/ para ser, eu poeta solitário,/ Para ser, ó princesa sem sorrir,/ Teu pobre trintanário” (VERDE, 2015, p. 70). Fica, portanto, o narrador a

seguir com seu olhar focado na carruagem e o poema a sinalizar que tanto essa mulher esplêndida quanto esse narrador solitário e humilhado são produtos de uma condição social específica, condição essa que passa a ser olhada com mais afinco pelo narrador de “Humilhações”, por exemplo.

Esse novo olhar nos poemas de Cesário acarreta a alteração da focalização do narrador que terá o seu discurso descentralizado da personagem e sua ambientalização, o discurso se expande e capta, dessa maneira, outros materiais para a construção do poema enriquecendo ainda mais a narrativa. Em “Humilhações” há a sinalização dessa alteração do foco, mas ainda de uma maneira mais tímida do que ocorre em “Desastre”. Vejamos.

“Humilhações” – poema dedicado a Silva Pinto – trata basicamente do mesmo tema que “Esplêndida”. O enredo se desenvolve tendo a cidade como cenário, o narrador que em prosa narrativa corresponderia a uma voz autodiegética, inicia seu relato do átrio de um teatro e já no primeiro verso, caracteriza a mulher que irá ser uma das personagens centrais do poema: “Esta aborrece quem é pobre” (VERDE, 2015, p. 84).

Trata-se de uma mulher rica, distante e altiva, muito parecida com a personagem de “Esplêndida”, uma espectadora das representações teatrais – ou pelas indicações no poema – talvez uma atriz, a quem o narrador fica a esperar nos salões dos principais teatros “todas as noites, ignorado e só” (VERDE, 2015, p. 84). Contudo, para além do que ocorre em “Esplêndida”, o olhar do narrador vagueia muito mais sobre o que o cerca.

A narrativa progride e a personagem que narra a ação revela não possuir dinheiro para assistir ao espetáculo – reservado a uma minoria de burgueses abastados – e por isso precisa limitar-se à entrada do teatro, na penumbra junto à porta: “E enquanto vão passando as cortesãs e os brilhos,/ Eu analiso as peças no cartaz” (VERDE, 2015, p. 84). O espetáculo se inicia e toda a descrição do cenário nos revela uma tendência à tipificação social; nesse sentido, os objetos estão a servir às personagens seja nos espartilhos que arrancam gemidos de suas damas, seja na pobre bolsa do narrador, ou ainda no binóculo que marca a distância física e social entre os dois. A indicação efetiva de que o narrador se encontra fora ou no *hall* do teatro é confirmada no seguinte verso: “Saí; mas ao sair senti-me atropelar” (VERDE, 2015, p. 85). Até essa parte da narrativa, o que podemos apreender é que essa mulher o ignora e lhe é inacessível, tal como a sua entrada no teatro. Isso se deve ao fato de o narrador/personagem pertencer a uma classe social inferior à de sua amada. Condição social da qual se envergonha e por vezes tenta esconder: “Eu ocultava o fraque usado nos botões;” (VERDE, 2015, p. 85).

O narrador personagem parece sentir-se humilhado por não poder compactuar com aquele mundo que lhe provoca desejo e pavor. Esse sentimento fica evidente quando ele, amedrontado pela proximidade da dama, invoca a insensibilidade de um narratário, suposto leitor, em relação aos seus sentimentos – pois já seria esse interlocutor acostumado com as pompas aristocráticas e com luxuosos salões – e diz: “E, muito embora tu, burguês, me não entendas,/ Fiquei batendo os dentes de terror” (VERDE, 2015, p. 85).

Temos, portanto, um enredo a se desenvolver, e em termos de narratividade já nos fora até aqui apresentado o tema e o conflito. O clímax ocorre quando o narrador personagem sai do teatro – do mundo organizado e solene – e depara-se com a realidade contrastante de um conturbado tumulto: um confronto entre os militares e a plebe. Ele é empurrado, e irado, decide enfrentar a guarda municipal: “A guarda/ Espanca o povo. Irei-me; e eu, que detesto a farda,/ Cresci com raiva contra o militar” (VERDE, 2015, p. 85).

Entretanto, todo esse impulso para o combate é interrompido quando mais uma personagem, esta secundária, é inserida na narrativa. Ela é descrita pelo narrador como uma “velhinha suja”, “fanhosa, infecta, rota, má” – contrapondo-se à beleza e ao brilho das cortesãs do teatro. Essa senhora estaca-se à frente do narrador personagem e diz em discurso direto: “- Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?...” (VERDE, 2015, p. 85).

A humilhação, que o título faz referência, ocorre em diferentes níveis: a experimentada pelo narrador e proveniente da mulher burguesa; a vivida pelo povo, e apresentada pela senhora; e a realizada pelo poder da guarda militar sobre todos. As humilhações tomam forma de resignação, de aceitação do *status quo* vigente. As personagens centrais desse poema acabam inevitavelmente por nos remeter a claros tipos sociais: a mulher altiva, uma genuína burguesa; o narrador personagem – que fica entre as ovações do espetáculo e os vendedores da rua – representando a emergente classe média. A personagem que nos conta a história, ao sair da opulência do teatro, junta sua pobreza individual à pobreza coletiva, representada pela senhora que ainda tem menos posses que ele. Temos também a guarda, representando o poder do estado e como este, lida de forma brutal com o povo.

É interessante perceber que o narrador manifesta seu ódio ao poder que o militar representa, contudo, na descrição da senhora o narrador também deixa evidente o seu desdém aos indigentes e mendigos, pessoas que não têm outra alternativa e aceitam a humilhação como um modo de vida, ironicamente, como ele em relação à sua amada. O que percebemos é a repetição da humilhação se configurando em vários níveis, é a homogeneização do comportamento nas diversas escalas sociais.

Podemos afirmar que o narrador é uma personagem um tanto ou quanto complexa para a estrutura de um poema, mas mesmo assim, Cesário Verde genialmente elabora-o, fazendo-o transitar entre dois polos, nos revelando um eterno círculo vicioso em que os mais pobres sempre obtêm humilhações pelos menos pobres, círculo este que irá reaparecer em diversos outros poemas de Cesário Verde, como veremos.

Diante desse desfecho, podemos dizer que em “Humilhações” há uma riqueza narrativa maior que os outros poemas anteriormente analisados. Isso ocorre porque a focalização narrativa foi claramente ampliada, e ao descentralizar o olhar, mesmo que se mantenha o motivo, o poeta acaba por abranger outras categorias narrativas que acarretam uma narratividade mais complexa, com mais personagens, ações, falas e deambulações. No próximo poema dessa sequência, chamado “Desastre”, podemos perceber ainda mais maturidade no aproveitamento e na captura de elementos na construção da narrativa.

Diferentemente dos poemas até aqui analisados “Desastre” já no primeiro verso dá indícios da narração ao invés da descrição: “Ele ia numa maca, em ânsias, contrafeito” (VERDE, 2015, p. 94) e daí por diante, durante as sete primeiras estrofes, o narrador relata o estado em que se encontrava o moribundo e a reação das diversas personagens que se encontravam no local. John Laidlar, sobre a falta da descrição na abertura do poema, comenta:

No primeiro verso, o servente de pedreiro, que caíra, está já às portas da morte. Esta abertura surpreendente, sem preparação descritiva, serve não só para comunicar o *insolite quotidien*, mas também, paradoxalmente, para sugerir a normalidade relativa dum desastre que prescinde de explicação prévia. (LAIDLAR, 1986, p. 51)

É com essa cena, sem preâmbulo, que o leitor se depara no primeiro verso. A narrativa continua pelo olhar de um narrador com feições heterodiegéticas que aos poucos, através de suas inserções no poema, vai se conformando numa figura homodiegética. Como personagem é um figurante, mas como narrador, se encontra claramente em um lugar físico e intelectual privilegiado na perspectiva de uma focalização que oscila entre onisciente e interna. Deste modo, pode visualizar não somente todas as cenas bem como contrastar toda a realidade social que a fatalidade dá a ver.

A maneira como o narrador organiza o relato evidencia com frequência a ordem inversa, o que parece dar concretude ao espanto dele, e revelar seu esforço em conseguir ordenar as ideias diante da tragédia. Poucas são as vezes em que ele diretamente se expõe no texto. A primeira vez ocorre na segunda estrofe ao descrever a brisa que balança as

árvores na praça e também ergue os cortinados do leito onde se encontra o moribundo. Esse movimento possibilita ao narrador vislumbrar a cena chocante: “E dentro eu divisei o unguido das desgraças,/ Trazendo em sangue negro os membros ensopados.” (VERDE, 2015, p. 94).

A poeticidade do lençol que balança e dá a entrever o enfermo parece também acarinhar e até mesmo aliviar a dor dos ferimentos, contudo, tal compaixão não encontra correspondência no plano humano em que a indiferença reina. Alheios ao que acontece, todos seguem suas vidas e o cotidiano se desenvolve sem maiores espantos.

Na estrofe seguinte, também podemos notar a aparição do narrador manifestando diretamente as suas conjecturas diante do que visualizava: “E um lenço esfarrapado em volta da cabeça,/ Talvez lhe aumentasse a febre cerebral” (VERDE, 2015, p. 94). Uma última vez ocorre já na décima quarta estrofe em que, ao caracterizar a multiplicação de impressões acerca da tragédia, é possível notar a indignação do narrador que, diretamente, se insere no contexto: “E eu tive uma suspeita. Aquele cavalheiro,/ – Conservador, que esmaga o povo com impostos –,/ Mandava arremessar – que gozo! estar solteiro! – / Os filhos naturais à roda dos expostos...”.

Contudo, é na oitava estrofe que temos o auge da narrativa. Em um discurso que recupera a história da personagem principal, o narrador nos possibilita saber o relato completo da vida e morte do empregado. Nesse sentido, podemos afirmar que diferentemente dos poemas já analisados “Desastre” possui um clímax bem delineado no enredo. O suspense da intriga fora até então sustentado pela ambientalização, pelos espaços descritos, pelas personagens secundárias e pela interação, ação e reação desses atores. O “Desastre” chega até ao narrador pela voz de alguns recrutas que na loja “d’um barbeiro” contam o que se passou e nos permite reconstruir a história pela imaginação – e entender como o servente de pedreiro se desequilibrou e caiu da viga:

Era enjeitado, o pobre. E, para não morrer,  
De bagas de suor tinha uma vida cheia;  
Levava a um quarto andar coches de cal e areia,  
Não conhecera os pais, nem aprendera a ler.

Depois da sesta, um pouco entontecido e fraco,  
Sentira a exalação da tarde abafadiça;  
Quebraram-lhe o corpinho o fumo do tabaco  
E o fato remendado e sujo da caliça.

Gastara o seu salário – oito vinténs ou menos – ,  
Ao longe o mar, que abismo! e o sol, que labareda!

«Os vultos, lá em baixo, oh! como são pequenos!»  
E estremeceu, rolou nas atrações da queda.

(VERDE, 2015, p. 95)

O poema possui uma dramaticidade atemporal: enquanto presentifica a cena narrada também possibilita uma reflexão contemporânea, elucidando as nossas próprias experiências nas atuais metrópoles, e evidenciando, através da poesia, a convivência com as desigualdades não mais perceptíveis ao nosso olhar automatizado. A presença do poder público nesse poema é marcada pelo bem-sucedido político que servirá de contraponto em relação ao empregado morto – na reflexão que o narrador faz entre estes dois polos sociais.

O féretro que carrega o moribundo passa por um “coupé” e ao notar aquele “democrata” o narrador se rende ao pensamento de que os filhos naturais desse homem – tão bem situado – seriam como aquele pedreiro morto, por serem ambos jovens. Mas de imediato o narrador recusa sua própria elucubração: “Mas não, não pode ser... Deite-se um grande véu.../ De resto, a dignidade e a corrupção... que sonhos!” (VERDE, 2015, p. 95).

O tempo cronológico tem marcas no poema, e o tempo social nos remete para o momento de grandes transformações nos centros urbanos, a própria construção do edifício marca o crescimento vertical das cidades no século XIX. É justamente esse progresso que está transformando as paisagens urbanas e a própria experiência humana que é o mote para a instabilidade e miséria social denunciada no poema. Já o tempo da narrativa parece coincidir com o acontecimento dos fatos e nos é perceptível sensorialmente quando o narrador busca os pormenores da cena na interação entre o ver e o ouvir, e assim vai delimitando a escolha do material para construir, em forma de poema, a sua prosa narrativa.

A questão temporal fica sugerida na recolha dos comentários das personagens que ocorrem no presente – e do resgate da memória do narrador que ocorre no passado: “Um preto, que sustinha o peso d’um varal,/ Chorava ao murmurar-lhe: «Homem não desfaleça!»” (VERDE, 2015, p. 94). O próprio enredo do poema, quando entra em seu desfecho, o faz com uma notação temporal: como se aquele dia, o relato do narrador e o poema, fossem terminar juntos: “Anoitecia então” (VERDE, 2015, p. 96). Outra interessante nota temporal presente na forma do poema pode ser encontrada no interseccionamento do momento presente – em que há o cortejo fúnebre – e o passado, evocado em forma de analepse, ao retomar ao período da infância do pedreiro: “Chamavam-lhe garoto! E apenas com seis anos/ Andara a apregoar diários de dez réis” (VERDE, 2015, p. 96).

O espaço é claramente uma grande cidade – com o seu cotidiano perturbado – movimentado pelo desfile das classes mais favorecidas e pela penúria dos que ali trabalham pendurados em andaimes. Esses pedreiros sofrem e morrem em nome de uma modernização urbana que nunca servirá para eles.

O Aterro é especificamente o local que representa esse avanço das cidades. Nesse cenário há a agitação e a convivência caótica e contraditória dos novos meios de transportes, dos cocheiros, dos estalos de chicotes: “Junto à maré, no Tejo” (VERDE, 2015, p. 94). A urbanização invadiu os espaços fluviais e nesse ambiente de avenidas e *bulevares* personagens circulam, flanam e se exibem. Nele podemos perceber como vivem as diversas figuras individuais e grupos sociais, tais como: o “preto”, “os dandys e as cocottes”, o “poeta”, “a gente da província”, o “fidalgote”, as “prostitutas”, os “recrutas”, o “democrata”, o “ministro” o “padre”, “os rudes camaradas” e o “patrão”.

É nesse cenário que o enredo se desenvolve e é de onde o narrador irá constatar a indiferença das pessoas e do movimento da cidade que não para, tampouco se altera, diante de uma perda humana: “Esta expressão da anonimidade cidadina e da alienação dos indivíduos uns dos outros é característica social que não se manifesta nos versos “realistas” dos poetas contemporâneos de Cesário” (LAIDLAR, 1986, p. 52). Em Cesário Verde a falta de compaixão é explícita. A tragédia parece não sensibilizar os transeuntes, somente seus companheiros de trabalho se compadecem. E apesar de tantas personagens secundárias figurarem por toda a narrativa, a figura que domina o enredo é de fato o empregado morto durante a jornada de trabalho: sem nome, ficcionalizado em terceira pessoa, conhecido apenas pelo pronome: “Ele”.

Quase todas essas personagens estão situadas dentro de espaços mais específicos que servem diretamente e respectivamente a cada uma. Outra questão é o direito à voz no discurso direto como, por exemplo, quando poeta que se encontrava na cervejaria grita: “«Que cena tão faceta! Reparem! Que episódio!»” (VERDE, 2015, p. 95), como se dele viesse toda a narrativa; ou quando a gente da província, atônita, exclamava: “«Que providências! Deus! Lá vai para o hospital»” (VERDE, 2015, p. 95), e ainda quando o fidalgo brada a duas prostitutas: “«Que espantos! Um rapaz servente de pedreiro!»” (VERDE, 2015, p. 95). O poema é inteiramente povoado por essas personagens e “Por onde o morto passa há grupos, murmurinhos” certa curiosidade mórbida, muitas vezes sensacionalista e insensível, captadas por esse narrador que não somente transmite o relato, bem como se posiciona de um lado dos polos distintos. Ele segue com seu olhar ávido por captar materiais poéticos que ajudem na elaboração de sua narrativa. O enredo se segue e

o narrador volta-se novamente para o morto: “E o desgraçado? Ah! Ah! Foi para a vala imensa./ Na tumba, e sem o adeus dos rudes camaradas” (VERDE, 2015, p. 96).

A relação entre os empregados e o patrão é então pontuada no final do poema, quando este nega aos “camaradas” – compadecidos com a morte do companheiro – o consentimento para interromper o trabalho e acompanhar o enterro do defunto em uma vala comum, afinal: “O inverno estava à porta e as obras atrasadas” (VERDE, 2015, p. 96).

Talvez, a fala mais forte de todas as personagens tenha sido a que foi escolhida para terminar o poema. A imagem do patrão surge como figura representativa do poder de exploração resultantes de uma nova forma social fomentada pela estratificação urbana. A fala dessa personagem revela a atitude estereotipadamente burguesa do século XIX ao justificar, nos possíveis vícios da classe menos favorecida, o desastre ali vivenciado. E o patrão “Berrara ao empreiteiro, um tanto estupefacto:/ «Morreu!? Pois não caísse! Alguma bebedeira!»”, aumentando ainda mais a sensação de abandono e indiferença.

O que o poema sugere é o desdém da elite portuguesa sobre as classes economicamente inferiores. Na manifestação das personagens podemos perceber que só há interesse pelo que se passa com o servente de pedreiro porque há o rumor constante de uma tragédia urbana. E mesmo quando há a reflexão sobre o que se passou o que temos é a tenebrosa constatação da reificação humana. É interessante ressaltar que a temática deste poema marca a transição estética de Cesário que – ao superar a fase de crítica ao romantismo e do discurso irônico – volta seu olhar para as contradições sociais e para a evidente luta de classes.

É possível que esse novo motivo para os poemas de Cesário tenha sido influenciado pela Geração de 70, mas, ainda sim, o poeta o faz de maneira muito original, dando maior objetividade, imprimindo e melhor elaborando o peculiar traço narrativo em seus poemas. Assim, Cesário supera a lógica subjacente do realismo de seus contemporâneos dando nova dimensão e valorizando o tema da representação das contradições sociais de seu contexto histórico.

Em contraposição aos poemas anteriormente analisados, podemos verificar em “Desastre”, para além do ritmo marcante dos versos alexandrinos, um enredo bem delineado, maior conflito entre as personagens, clímax explicitado e desfecho bem elaborado. Portanto, com uma componente de narratividade bastante intensa, uma vez que internaliza várias categorias da narrativa de uma forma profunda e criativa.

O narrador e as personagens são muito mais complexos, o tempo como categoria é mais bem aproveitado, o espaço é mais habitado e explorado, há mais fala e ação entre as



personagens. Já o foco é diferencial pois é muito mais expandido e isso colabora para a melhor utilização das categorias da narrativa, integrando-as.

Dessa maneira, podemos afirmar que o grau de qualidade nas respostas para as perguntas: quem? onde? por quê? o quê? como? para quê? com quem? contra quem? (RICOEUR, 1994, p. 55) foi se tornando gradativamente melhor na medida em que avançamos com a análise dos poemas. Não obstante, é possível perceber também que a reflexão de cunho realista vai se tornando cada vez mais eficaz, conforme progredimos na análise, atingindo um grau estético alto em “Desastre”, se compararmos com os poemas anteriormente analisados. Pensemos agora, de forma mais específica, sobre as categorias do tempo e do espaço na obra cesária.

## 4.2 O que me preocupa é o que me rodeia

Nos capítulos iniciais deste trabalho evidenciamos a dicotomia do espaço citadino e rural na obra cesária e constatamos a coexistência deles, na maioria de seus poemas, manifestando o conflito entre o enclausuramento provocado pelo crescimento urbano e a liberdade no campo. Concluímos também que a poesia de Cesário Verde é predominantemente urbana, escolha esta que vai ao encontro das opções feitas pelos escritores da escola Realista

A questão espacial na obra de Cesário Verde é um aspecto digno de nota sobre o qual diversos críticos, como David Mourão-Ferreira, Joel Serrão, João Pinto de Figueiredo e Helder Macedo, se debruçaram. Conforme já abordado anteriormente, em seus poemas iniciais Cesário Verde faz emergir do espaço urbano a miséria, o sofrimento, o sentimento de encarceramento. Segundo Barosa: “Parece uma clausura que provoca uma onipresente claustrofobia, os maus humores e a vontade imensa de fugir para qualquer lado, já que o poeta é cada vez mais um homem só, incapaz de se integrar num espaço físico, social e hostil” (BAROSA, 1995, p. 250).

É exatamente esse sentimento explicitado por Barosa que podemos constatar em poemas como “A Débil” em que o espaço deixa de ser simplesmente um palco para localizar as personagens; ele ganha significação na sequência das ações, interagindo com as outras categorias da narrativa, obtendo assim, uma função diegética. No referido poema

o espaço não serve apenas de cenário estático, porque, de forma dinâmica, ele caracteriza as personagens – física e psicologicamente.

Em “A Débil” a cidade é o local escolhido para o desenrolar dos fatos, mas parece não ser o espaço natural da personagem principal do poema, a mulher recatada “bela, frágil, assustada” (VERDE, 2015, p. 88), é provavelmente oriunda do campo; diferentemente do narrador com feições homodiegéticas, um exímio habitante da cidade: “Eu que sou feio, sólido, leal,” (VERDE, 2015, p. 88).

É possível perceber que ambas as personagens foram moldadas pelos seus respectivos ambientes porque trazem consigo referências explícitas dos espaços em que vivem. Nesse sentido, espaço define a personagem ao mesmo tempo que a personagem remonta seu *habitat* pelo próprio comportamento. Se até conhecer a sua amada o narrador personagem demonstrava ter sucumbido completamente à influência corruptora da cidade “Eu, que bebia cálices de absinto,” (VERDE, 2015, p. 88); “Nesta Babel tão velha e corruptora,” (VERDE, 2015, p. 88); ele acaba, por fim, manifestando o súbito desejo de dedicar sua “pobre vida” não somente à sua amada, mas a tudo o que ela representa e que não se insere no ambiente citadino.

Uma análise espacial nos poemas de Cesário Verde nos faz perceber que são nas representações citadinas que mais se sobressaem os aspectos negativos relacionados aos vícios, a desigualdade social, doenças, mortes e melancolia. Não obstante, se considerarmos os poemas de Cesário que tematizam sobre o espaço rural, podemos verificar que inicialmente as descrições são positivas, emanam cor, são alegres e se contrapõem à imagem soturna da cidade: “No campo; eu acho nele a musa que me anima;/ A claridade, a robustez, ação” (VERDE, 2015, p. 131).

Já o tempo, que dantes aparecia em seus textos iniciais timidamente, com simples notações cronológicas e referenciais, como é o caso de “Proh pudor!”: “Agora, há quase um mês, modernamente,/ Ela tinha um furor dos mais soturnos” (VERDE, 2015, p. 54); ou ainda do poema “Caprichos”: “De dia, entre os veludos e as sedas” (VERDE, 2015, p. 65); “E às horas do crepúsculo saudosas” (VERDE, 2015, p. 65); acaba por se entranhar nas formas poéticas de Cesário Verde conforme seus poemas vão ganhando corpo narrativo.

Em suas produções mais longas e com a narratividade mais delineada podemos encontrar manifestações temporais para além da passagem do tempo cronológico. Nesses casos o tempo se estabelece como tema, revelando a efemeridade da vida, como ocorre, por exemplo, nos versos de “Ironia do desgosto” em que o narrador personagem relata o diálogo com sua amada e em um determinado trecho diz: “E eu só lhe respondia: – Escuta-

me, conforme/ Tu vibras os cristais da boca musical,/ Vai-nos minando o Tempo, o Tempo, o cancro enorme/ Que te há de corromper o corpo de vestal” (VERDE, 2015, p. 77).

Nesse poema é evidente a relação que se estabelece entre a jovialidade primaveril feminina, contrapondo-se a consciência temporal masculina que culmina na trágica visão da velhice e da morte. O narrador personagem percebe e narra as mudanças que o tempo impõe às formas humanas: “E eu calmamente sei, na dor que me amortalha,/ Que a tua cabecinha ornada à Rabagas,/ A pouco e pouco há de ir tornando-se grisalha/ E em breve ao quente sol e ao gás alvejará!” (VERDE, 2015, p. 77).

Já em “Melodias vulgares” temos uma relação transversal entre tempo e espaço em que o narrador com feições autodiegéticas rememora o amor passado que viveu com a personagem feminina, a quem ele chama de Clarisse. Trata-se de um monólogo interior que parte da lembrança de uma visita recente que o narrador personagem faz ao local em que os amantes se encontravam: “Fui ontem visitar o jardimzinho agreste” (VERDE, 2015, p. 78). É através do cenário natural que o narrador resgata sua experiência amorosa: “E as virações, o rio, os astros, a paisagem,/ Traziam-me à memória idílios imortais” (VERDE, 2015, p. 78). O tempo e o espaço são os fios condutores do sentimento amoroso “E tudo enfim passou, passou como uma pena/ Que o mar leve no dorso exposto aos vendavais” (VERDE, 2015, p. 80).

E é essa nostalgia provocada pelo tempo passado e a saudade que emana dos espaços dantes habitados pelo casal que faz surgir no narrador certo remorso por não ter sabido melhor aproveitar aquele tempo, que não mais irá voltar: “Mas tu agora nunca, ai, nunca mais te sentas / Nos bancos de tijolo em musgo atapetados,/ E eu não mais beijarei, às horas sonolentas,/ Os dedos de marfim, polidos e delgados...” (VERDE, 2015, p. 79).

Atentemos agora no poema “Num bairro moderno” que já faz menção em seu título ao cenário em que se passará o enredo do poema. Se é a cidade que esse bairro anuncia, temos, contudo, a invasão desse espaço citadino por elementos campestres marcados pela presença da personagem que traz consigo legumes para serem comercializados na cidade. A própria portadora da mercadoria se transfigura na representação campestre, seja em sua imagem composta através dos vegetais, seja pelo descaso que sofre perante os provincianos. O tempo cronológico nesse poema é marcado já no primeiro verso: “Dez horas da manhã” (VERDE, 2015, p. 100).

Em “Cristalizações” a referência à paisagem e às condições climáticas também internalizam o movimento temporal e espacial nos seguintes versos: “Faz frio. Mas, depois d’uns dias de aguaceiros,/ Vibra uma imensa claridade crua” (VERDE, 2015, p. 113). Os

dias passam e a leveza de uma manhã clara predomina após os dias chuvosos. E mesmo o cenário sendo urbano – e representado pelo som estridente das construções – nesse poema o espaço campestre também é evocado, mas nesse caso, pela sua própria ausência:

Não se ouvem aves; nem o choro d'uma nora!  
Tomam por outra parte os viandantes;  
E o ferro e a pedra – que união sonora! –  
Retinem alto pelo espaço fora,  
Com choques rijos, ásperos, cantantes.

(VERDE, 2015, p. 114)

Esse estridente ambiente citadino iluminado pela luz artificial do gás é o mesmo que aprisiona o casal no poema “Noitada” e impossibilita a realização do amor: “E através da imortal cidadezinha,/ Nós fomos ter às portas, às barreiras,/ em que uma negra multidão se apanha/ De tecelões, de fumos, de caldeiras” (VERDE, 2015, p. 121). O narrador recorda o passeio crepuscular e recupera o tempo cronológico: “Lembras-te tu do sábado passado” (VERDE, 2015, p. 118); e em uma perspectiva mais específica do relato do passeio temos o passar das horas: “Nós saíramos próximo ao sol-posto,/ Mas seguíamos cheios de demoras;/ Não me esqueceu ainda o meu desgosto/ Nem o sino rachado que deu horas” (VERDE, 2015, p. 118).

Pensando agora nos poemas de Cesário Verde que possuem o espaço campestre como cenário, temos “De Verão”. Nele acompanhamos o caminhar de um homem da cidade que se dirige para o campo; diferentemente do que ocorre em “Nós”, em que vislumbramos o mesmo espaço pelo olhar de um homem que está no campo. Ou seja, o que distingue o mesmo cenário nestes dois poemas é a relação que o narrador personagem tem com ele: se em “De Verão” o sentimento do narrador personagem beira o bucolismo, em “Nós” o narrador personagem vê o campo como um lugar de luta e trabalho.

O registro temporal analéptico é mais comum nos poemas de Cesário em que o movimento deambulatório é mínimo ou inexistente, como é o caso do poema em questão, “Nós”, em que o narrador está fisicamente estático enquanto sua memória recupera fatos do passado ou constrói elucubrações futuras: “E o campo, desde então, segundo o que me lembro,/ É todo o meu amor de todos estes anos!” (VERDE, 2015, p. 138). E ainda nos versos: “Ora, há dez anos, neste chão de lava/ E argila e areia e alviões dispersas,/ Entre espécies botânicas diversas,/ Forte, a nossa família radiava!” (VERDE, 2015, p. 140). Também temos o processo da analepse descrito em “Fecho os olhos cansados, e descrevo/

Das telas da memória retocadas,/ Biscates, hortas, batatais, latadas,/ No país montanhoso, com relevo!” (VERDE, 2015, p. 140).

O espaço campestre descrito pelo narrador do poema “Nós” revela um campo real de labuta dos camponeses, de trabalho, de produção: “E o pulgão, a lagarta, os caracóis,/ E há inda, além do mais com que se ateima,/ As intempéries, o granizo, a queima,/ E a concorrência com os espanhóis” (VERDE, 2015, p. 149). O narrador, que se aproxima do autodiegético em prosa narrativa, em longo relato sobre a sua família e a vida no campo, persiste nas lembranças de sua memória em contraposição à angústia do momento presente:

A impressão d’outros tempos, sempre viva,  
Dá estremeções no meu passado morto,  
E inda viajo, muita vez, absorto,  
Pelas várzeas da minha retentiva.  
Então recordo a paz familiar,  
Todo um painel pacífico d’enganos!  
E a distância fatal d’uns poucos d’anos  
É uma lente convexa, d’aumentar.

(VERDE, 2015, p. 145)

O êxodo da família – da cidade para o campo – é impulsionado pelas doenças que assolavam Lisboa: “Foi quando em dois verões seguidamente a Febre/ E o Cólera também andaram na cidade,/ Que esta população, com um terror de lebre,/ Fugiu da capital como da tempestade” (VERDE, 2015, p. 137). Mas esse longo poema narrativo traz uma inovação na construção dos espaços na poesia cesárica: o campo não pode se revelar como alternativa ao fracasso do progresso urbano, porque ele também se revela como fracasso. Todo o poema é elaborado em pares dialéticos que confrontam a saúde e a doença, a debilidade e o vigor, a vida rural e a vida urbana, a produção agrícola e a produção industrial, a natureza e a civilização. Contudo, a fuga parece não adiantar e o narrador descreve a morte inesperada de um de seus irmãos, e sua família termina por regressar à “capital maldita” (VERDE, 2015, p. 154).

Essa mesma imagem campestre apresentada no poema “Nós” pode ser apreendida no seu poema inacabado, “Provincianas”, em que também podemos observar a interessante marcação temporal entranhada nas notações espaciais do campo: “Olá! Bons dias! Em março/ Que mocetona e que jovem/ A terra! Que amor esparso/ Corre os trigos, que se movem/ Às vagas dum verde garço!” (VERDE, 2015, p. 155). A alegria, a luminosidade e o clima ameno também nos é revelado pela plasticidade espaciotemporal do poema: “Como amanhece! Que meigas/ As horas antes de almoço!” (VERDE, 2015, p. 155). Não obstante,

as estações também servem de inferência textual para o cenário e o tempo: “Primavera, criadora!” (VERDE, 2015, p. 155) e ainda: “Pois bem. O inverno deixou-nos” (VERDE, 2015, p. 156).

Nos versos do poema em questão podemos perceber o espaço campestre para além de suas cores e frescores, o narrador, tal como em “Nós” relata o cotidiano rural rompendo com o lirismo clássico e bucólico dos espaços naturais para evidenciar sua consciência crítica perante a condição do homem do campo: “Há solos bravos, maninhos,/ Que expulsam seus habitantes!” (VERDE, 2015, p. 156).

Uma questão interessante que precisa ser analisada na obra de Cesário Verde quando abordamos a categoria do espaço são as diversas expressões de cunho aquático. Em alguns textos as paisagens evocadas pelas águas, pelo mar, pelo Tejo, acabam por representar os limites da cidade, a impossibilidade da jornada, o perigo. Como podemos verificar nos versos de “Noitada”: “E ali começaria o meu desterro!.../ Lodoso o rio, e glacial, corria;/ Sentámo-nos, os dois, num novo aterro/ Na muralha dos cais de cantaria” (VERDE, 2015, p. 121). A imagem representada pela escolha vocabular remete à ideia de fortaleza, de demarcação de desfecho da relação amorosa.

Embora em menor escala é possível encontrar os termos marítimos com uma representação positiva, como a busca de superação, de vida e de alegria, normalmente quando associado à natureza campestre. É o que ocorre no poema “De Verão”: “E o mar, um prado verde e florescente” (VERDE, 2015, p. 134). Essas expressões também foram utilizadas como metáfora para o amor em “Cantos da tristeza”: “Quando ao nascer da aurora, unidos ambos,/ Num amor grande como um mar sem praias,” (VERDE, 2015, p. 59). Nesses casos, Helder Macedo comenta que:

O mar, como símbolo de uma desconfinada amplidão, e o campo, são, portanto, metáforas sinônimas: a cidade limitadora é contrastada não com o campo real, mas com o amor sem limites que o campo, como uma metáfora da ausência de todos os limites (pura paisagem esvaziada não só de outras presenças humanas, mas também de quaisquer construções que a pudessem aproximar da cidade), serve para significar. (MACEDO, 1975, p. 63)

Em algumas poucas passagens de seus primeiros poemas as imagens aquáticas surgem para estabelecer uma analogia com o corpo e os sentimentos femininos, como podemos ver respectivamente nos versos dos poemas “Flores venenosas” e “Caprichos”: “Ó vagas de cabelo esparsas longamente/ Que sois o vasto espelho onde eu me vou mirar,/ E tendes o cristal d’um lago refulgente/ E a rude escuridão de um largo e negro mar”

(VERDE, 2015, p. 73); “Nos seus olhos de pranto marejados/ e nas águas mansíssimas do lago” (VERDE, 2015, p. 65).

Contudo, não é pelas águas do Tejo nem pelos verdes campos que a poesia de Cesário se desenvolve. É sobre a cidade que o poeta português repousa o seu olhar, fazendo transitar por ela um narrador atento e desencantado, como bem podemos perceber em “O Sentimento dum Ocidental”: “ver-se-á que este poema representa, na trajetória que se pretende verificar, um ponto muito importante: o de uma viagem decisiva: Cesário fora um enamorado da cidade, mas precisamente aqui, conhecendo-a mais completamente, é que deixa de o ser” (MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 75).

É nesse poema que Cesário Verde melhor equaciona as categorias do tempo e do espaço, nele podemos contemplar um narrador observador que se permite emocionar e impressionar-se pelo espanto do mundo observado. Além disso, já no próprio título do temos revelada a espacialização, como confirma a citação abaixo:

Cesário antecipará um estado da sensibilidade que permite integrar numa só instância poética as pulsões e sentimentos individuais e coletivos unificando-os num sentimento que o próprio título se encarrega de universalizar: uma espécie de consubstancialização numa dimensão espacio-temporal única, das subjetividades individual e social. Pois, à boa maneira cesária, o título marca o ponto de vista: historiciza o “sentimento”, universalizando-o e subsumindo-o a um pulsar coletivo que, textualmente, refletir-se-á numa série de procedimentos da perda de fronteiras não só entre o coletivo e o individual, mas entre o passado e o presente e entre o espiritual e o físico. (CHAVES, 1993, p. 137)

Embora o cenário escolhido tenha sido Lisboa, essa cidade passa a ter uma conotação ampliada pelo tratamento do título do poema. E é a partir do relato individual do narrador que temos acesso a uma experiência urbana que se pretende universal: “O sentimento dum Ocidental é, pois, expressão dessa vivência caracteristicamente cidadina; é um momento de um conflito que vem de trás, e que se traduz agora pelo predomínio da experiência urbana e dos seus problemas.” (SERRÃO, 1961, p. 99).

Em relação à construção spatiotemporal do poema mais famoso de Cesário Verde, Eduardo Lourenço afirma que esse ambiente é captado através de “um olhar-espelho, mas igualmente a de um ouvido-memória em que vem repercutir-se o caos do mundo citadino, a sua diversidade inesgotável, dolorosa ou pitoresca, o seu tédio, o seu ócio, a sua pena, o drama visível e invisível de um espaço sem centro aparente” (LOURENÇO, 1991b, p. 977). Vamos então à análise de um poema que dá a ver na construção de sua narratividade a

nostalgia passada do desenvolvimento, o reverso do progresso presente e o horror às suas consequências futuras.

Em “O Sentimento dum ocidental” temos a narrativa modelada pela transição de um tempo cronológico, que fica claro pela própria escolha dos subtítulos do poema: “Ave-Marias”, “Noite fechada”, “Ao gás” e “Horas mortas” – eles fazem uma evidente alusão às fases da tarde e da noite. Apesar desses subtítulos estarem presentes em diversas edições da obra de Cesário Verde, elas não constam na edição com a qual estamos trabalhando. Contudo, esse tempo fictício também pode ser observado na escolha vocabular, na predominância dos adjuntos adverbiais de tempo, e na própria deambulação do narrador pelos cenários urbanos.

Nesse sentido podemos afirmar que na poesia de Cesário Verde “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15). Esse entranhamento temporal comentado por Ricoeur é nítido na estrutura do poema “O Sentimento dum Ocidental”, afinal, é através desse tempo ficcional que o leitor terá acesso a um tempo fundamental na organização do poema: o tempo histórico. Logo, podemos dizer que esse tempo histórico, real, ou social “constitui o pano de fundo do enredo” (GANCHO, 2004, p. 20).

Considerando a corrente teórica que elege o tempo fictício como categoria fundamental da narratividade, concordamos com o pensamento de João Batista Cardoso (2001) no sentido de que o tempo pode ser sim uma condição do modo narrativo, porém não é exclusividade do mesmo. Como veremos a seguir, a partir da leitura do poema “O Sentimento dum Ocidental”, há uma curiosa alternância entre a ação narrativa – que enfatiza o tempo; e fragmentos descritivos que focalizam o espaço. Ou seja, narração, descrição e até mesmo a dissertação vão sendo articuladas na medida em que se constrói uma ligação transversal entre tempo e espaço. Vale também ressaltar que, no poema em questão, os espaços criados e os objetos do cenário são aproveitados não somente para situar as personagens: eles são dinâmicos e estabelecem com as outras categorias da narrativa uma espécie de interação, seja influenciando atitudes e pensamentos do narrador, quer sofrendo transformações provocadas pelas personagens.



### 4.3 O inverno estava à porta e as obras atrasadas

Em “O Sentimento dum Ocidental” o narrador possui características homodiegéticas e participa desse relato como uma personagem que vive as mazelas do momento presente, rememora os feitos do passado e lamenta a dor humana do tempo futuro – dor essa inarredável dos amplos horizontes do espaço urbano. Podemos dizer que a tensão narrativa se estabelece entre o mundo físico, material, geográfico e, portanto, objetivo – e a subjetividade projetada na voz narrativa: “lirismo ‘realista’, porém, não fotográfico nem frio: o poeta emociona-se, e muito, e é sua emoção perante o real cotidiano que procura transmitir ao leitor” (MOISÉS, 1971, p. 313).

Conforme o narrador percorre as ruas e se depara com pessoas, objetos, praças e construções antigas, mais se potencializa o aparecimento de muitos outros cenários. O relato vai se construindo de maneira fragmentada e é preciso que o leitor crie uma sequência lógica para uma estrutura interna que não é linear e encerra em si não somente uma história, e, sim, várias. Isso ocorre porque o enredo do poema “O Sentimento dum ocidental” não é, nas palavras de Gancho, um “enredo de ação” (GANCHO, 2004, p. 13), em que as ações das personagens ocorrem na camada cronológica, narradas na ordem em que acontecem. Ao lermos o poema podemos perceber que o acúmulo de imagens heterogêneas acaba por implicar o movimento histórico ao possibilitar a coexistência de diferentes camadas do tempo e do mundo, sobrepostas umas às outras.

Já que o enredo é psicológico, é, portanto, organizado pelo narrador personagem e corresponde aos movimentos interiores a ele. Dessa forma, é a vontade do narrador que estrutura o tempo na medida em que as peças do cenário vão evocando suas lembranças, emoções, sentimentos e sensações, tão evidentes na recorrência de frases exclamativas no poema. A obra-prima de Cesário Verde recupera personagens, tempos, espaços e motivos de seus outros poemas:

(...) nele reencontramos os carpinteiros de “Desastre” as peixeiras de “Cristalizações”, o Camões de “Em Petiz”, a casa apalaçada de “Num Bairro Moderno”, a guarda de “A Débil”, o gás de “Noite Fechada”, o magnetismo de “Esplêndida”, e o campo, na “longínqua flauta” e nos “prédios sepulcrais, com dimensões de montes”. Cesário não se repete, antes concretiza uma poética que ao longo de sua obra se foi afirmando (...) (ROSA, 2013, p. 67)

“O Sentimento dum Ocidental” é um poema longo, dividido em quatro partes e composto por quarenta e quatro quadras constituídas por um decassílabo e três

alexandrinos. Em sua estrutura estrófica e em suas pausas métricas o texto valoriza a percepção fragmentada do narrador que articula a narrativa de sua experiência individual com a história coletiva cultural da humanidade. O narrador vai concomitantemente organizando o tempo e o espaço de suas deambulações e resgatando um tempo histórico humanamente compartilhado.

Ele segue caminhando solitariamente pelas ruas da cidade noite adentro, em direção à madrugada. E já no primeiro verso o narrador localiza o leitor espaciotemporalmente: “Nas nossas ruas, ao anoitecer,/ Há tal soturnidade, há tal melancolia,/ Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia/ despertam um desejo absurdo de sofrer” (VERDE, 2015, p. 122). É interessante notar nesses versos como os elementos exteriores observados e o próprio narrador são modificados pelo sentimento deflagrado, ou seja, o espaço provoca o desejo de sofrer no sujeito. Essa experiência transforma sua maneira de sentir e existir e, ao experimentar determinado sentimento, narrador e espaço se alteram. Essa simultaneidade só é possível porque, em sua obra, Cesário Verde rompe com a tradição lírica ao elaborar um narrador que não se apresenta como uma entidade elevada, ele está por entre as gentes, fala coloquialmente, olha para a dor humana, ouve os sons das ferramentas, sente cheiro do ‘pão honesto’ produzido pelo trabalhador.

Na primeira parte do poema as imagens vão sendo justapostas revelando os diversos planos de percepção, como se o olhar do narrador tudo visse e captasse. Ele vai registrando simultaneamente o que vê e o que sente: “O céu parece baixo e de neblina/ O gás extravasado enjoa-nos, perturba;” (VERDE, 2015, p. 122). Interessante perceber a colocação pronominal do narrador, que nos leva a supor que o incômodo não é exclusivo dele. Contudo, é pela sua voz que se tem revelado um sentimento que talvez seja também partilhado pelos demais habitantes da cidade.

O narrador segue descrevendo o seu cenário, mas as sensações que o ambiente lhe provoca com o escurecimento e a neblina o remetem para outros espaços, como Londres, e mais adiante “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!” (VERDE, 2015, p. 122). Segundo alguns estudiosos, entre eles Helder Macedo (1975), esses outros espaços são evocados pelo narrador para fazer contraste com Portugal, que vivia um profundo atraso em comparação com outros países da Europa. Mas acreditamos que podemos entender esses espaços evocados também como um desejo de fuga por parte do narrador, porém, a realidade presente o chama de volta e seu olhar recupera a imagem cotidiana.

O efeito aprisionador da cidade é intensificado pelo escurecer e se alastra com o constante movimento: “Batem os carros de aluguer, ao fundo/ Levando à via-férrea os que

se vão. Felizes!” (VERDE, 2015, p. 122). E há também a força produtiva dos trabalhadores que em “edificações somente emadeiradas;/ Como morcegos, ao cair das badaladas;/ Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros” (VERDE, 2015, p. 122). As descrições cesáricas rebaixam o ser humano à condição animal e as novas construções – como cenário – acabam por evocar as péssimas condições dos trabalhadores daquela época. É interessante ressaltar como magistralmente alguns elementos espaciais estáticos, como é o caso de “edificações somente emadeiradas”, são dotadas de dinamismo, de ação, quando povoados por personagens morcegos/mestres carpinteiros que “saltam de viga em viga.”

Nesse sentido, precisamos atentar no fato de que esse tipo de espaço não aparece somente de forma descritiva em “O Sentimento dum ocidental”, ele está sempre articulado com uma questão social – seja ela por referência direta – como é o caso dos versos acima citados, ou em contraste com as massas trabalhadoras, como podemos ver em: “Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.” (VERDE, 2015, p. 123), que podem representar simbolicamente a burguesia citadina, recuperada também por personagens como “dois dentistas”, “trôpego arlequim”, “os querubins do lar” e “os lojistas”.

O narrador personagem continua a sua caminhada “Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos” (VERDE, 2015, p. 123) e em uma tentativa fracassada de libertar-se da clausura do confinamento provocado pela cidade ele chega ao porto: “Ou erro pelos cais a que se atracam botes” (VERDE, 2015, p. 123). O espaço do mar em “O Sentimento dum Ocidental” aparece como o limite de uma nação, o fim de sua caminhada. Tal fato parece servir de metáfora para o encerramento da narrativa do presente, e de pretexto para que, mesmo estando o corpo do narrador estático, ele possa – pela sua memória – resgatar um outro tempo.

É interessante notar que os objetos escolhidos para compor o cenário do poema estão intimamente articulados com o processo social. Se, no cais esperamos encontrar grandes veleiros, o que o narrador nos mostra são os pequenos botes. Essa redução pode ter por objetivo contrastar a magnitude imperial do passado com a menoridade do presente. Assim como os espaços se entrecruzam, o tempo também se funde condensando o passado, o presente e o futuro na seguinte estrofe: “E evoco, então, as crônicas navais:/ Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!/ Luta Camões no sul, salvando um livro, a nado!/ Singram soberbas naus que eu não verei jamais!” (VERDE, 2015, p. 123). Na tentativa de entender o seu próprio tempo o narrador rememora o passado coletivo e solene de Portugal – juntamente com o seu herói épico, Camões. A evocação do presente, o passado nobre e a desilusão do futuro se fundem e amplificam a negatividade do tempo diegético.

Em relação à ação temporal do poema em questão, Ênio Silveira afirma que esse movimento histórico ratifica o pessimismo através dos advérbios que projetam a negação no tempo e de um verbo que assinala “o movimento do presente, indo em direção ao futuro” (SILVEIRA, 1995, p. 18) – na passagem “não verei jamais”. Já na reflexão do Professor José Carlos Barcellos, Cesário Verde está muito preocupado com a decadência do Portugal de sua época: “Melhor dizendo, incomoda-o o contraste entre a grandeza passada, consignada fundamentalmente no texto de Camões, e a miséria presente, que parece obstruir qualquer possibilidade de futuro” (BARCELLOS, 1996, p. 29).

Ainda na primeira parte do poema temos o narrador, em seu enredo psicológico, buscando outros espaços geográficos e outros tempos históricos munido de um sentimento nostálgico e melancólico que é, ao mesmo tempo, produto dessa civilização e um protesto contra ela. Ao recuperar o herói épico do passado, ou os nobres burgueses que empreendiam as conquistas marítimas renascentistas – o narrador evidencia o fato de que os heróis do presente agora são indivíduos comuns, trabalhadores que têm como sua epopeia a própria sobrevivência.

Está, portanto, instaurado, pelas categorias do tempo e do espaço, o conflito que irá se prolongar ao longo de todo o texto: entre o presente limitante e opressivo e o passado glorioso. Não por acaso o narrador estrutura sua narrativa em torno de um tempo cronológico que parte do final da tarde – representando a luz dos dias do passado ilustre – em contraposição à sombra da noite da história atual. Assim, o olhar do narrador, no tempo presente, volta-se para a classe trabalhadora: lojistas, dentistas, varinas. E é com o cair da noite, quando saem das suas jornadas de trabalho, que ele os observa:

Vazam-se os arsenais e as oficinas;  
Reluz, viscoso, o rio; apressam-se as obreiras;  
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,  
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!  
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;  
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras  
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

Descalças! Nas descargas de carvão,  
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;  
E apinham-se num bairro aonde miam gatas,  
E o peixe podre gera os focos de infecção!

(VERDE, 2015, p. 123)

Vale aqui recuperar o fato de que as mulheres fatais, tão presentes nos poemas iniciais de Cesário Verde, acabam por perder espaço a partir do poema “Humilhações”. Até então essas personagens se configuravam como a materialização do ambiente citadino pois se relacionavam com os narradores com a mesma frieza e subjugação da cidade para com seus habitantes: “Ela é, na sua essência, uma aparição urbana, uma fantasia inextricável da cidade moderna infernal que ela assombra e da qual é produto” (COONEY, 2007, p. 119).

Essa figura feminina na lírica inicial de Cesário Verde, apesar de ser metáfora do ambiente urbano, também é alvo de encarceramento físico e social, tal como os narradores, mas de maneira diferente. Se repararmos bem, veremos que a constante sensação de sufocamento não é provocada somente pelas muralhas, edifícios, ou pela luz da iluminação a gás, nas personagens femininas esse asfixiamento é provocado também pelo seu vestuário: no nó dos espartilhos, nas cinturas e na camada de pó de arroz na face.

À primeira vista esses elementos podem evocar adornos, mas possuem um papel fundamental de reiteração da repressão social uma vez que a moda se torna um símbolo de extrema importância na modernidade ao padronizar o gosto, também literário, como ocorre em “Nevroses”, por exemplo. Essas mulheres estão quase sempre presas às gaiolas, dentro de carruagens, submissas à moda ou subjogadas pela pobreza, essas personagens contraditoriamente dominam e são escravizadas por este mesmo ambiente.

Contudo, são as figuras femininas trabalhadoras que aparecem de forma intensa em “O Sentimento dum Ocidental”. Apesar da significativa mudança de *status* social dessas personagens o narrador ainda contempla as formas do corpo feminino tal como se fossem construções urbanas, templos humanos: “Seus troncos varonis recordam-me pilastras”. Acerca dessa passagem Jorge de Sena comenta que “A ‘épica’ entrada das varinas não tem par nem mesmo em Camões.” (SENA, 1958, p. 412); de acordo com o autor, Cesário atribui às varinas a dimensão heroica do passado no cotidiano presente, e Macedo ainda acrescenta:

(...) o contraste entre a visão etérea dos lânguidos “querubins do lar” com a descrição da firmeza opulenta das varinas – as mães dos naufragos futuros que, no entanto, são os perpetuadores e os herdeiros da aventura do passado - constitui um comentário poderoso, porque objectivamente representado na realidade social observada, sobre a inversão dos valores naturais nas situações respectivas das suas classes sociais. (MACEDO, 1975, p. 231)

É diante desses transeuntes, perante a movimentação dos habitantes nas ruas, das ações da multidão, que o narrador antecipa uma visão funesta para o futuro dos filhos das varinas. Se antes ele tenta resgatar o passado para refletir sobre o presente, nos versos acima o narrador consegue imaginar como será o futuro – a partir do que se revela para as classes menos favorecidas – reclusas em bairros distantes e vivendo em péssimas condições.

Adentrando a segunda seção do poema verificamos a predominância da sensação de confinamento já no primeiro verso “Toca-se as grades, nas cadeias. Som/ Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!” (VERDE, 2015, p. 124), sentimento este expresso na ocorrência de vocábulos ‘aljube’ e ‘prisões’ e nas constantes descrições de espaços fechados. Esses cenários intensificam o sentimento enclausurador no narrador personagem.

A noite cai, e a soturnidade presente no sentimento do narrador parece não combinar com a claridade artificial da cidade: “Eu desconfio até de um aneurisma/ Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;” (VERDE, 2015, p. 124). Esse contraste reitera o conflito entre o espaço e a personagem, mas a cidade segue, clara e movimentada, indiferente à morbidez do narrador: “A espaços, iluminam-se os andares,/ E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos/ Alastram em lençol os seus reflexos brancos;/ E a Lua lembra o circo e os jogos malabares. (VERDE, 2015, p. 124). Sobre a passagem do dia nos poemas de Cesário Verde, Thais Mendonça Chaves elucida que:

Assim é que é possível, de modo genérico, é certo, de poemas diurnos em que a luz do sol, a claridade, a hora do trabalho associam-se com o princípio ativo da produção, da técnica, e com a visão nítida; por outro lado, existem poemas crepusculares em que um certo extravasamento lírico se sobrepõe ao propósito estético e ordenante, que se obscurece; tal é o caso de textos como Noite Fechada e o Sentimento Dum Ocidental, nos quais a perda de limites entre as subjetividades que sofrem (o sujeito lírico e os habitantes da cidade) associa-se simbolicamente com a perda da visão nítida ocasionada pelo crepúsculo: mulheres são viris, cães parecem lobos, uns barbeiros ostentam maneiras femininas e passam dúbios caminhantes. (CHAVES, 1993, p. 126)

Assim sendo, ao cair da noite acendem-se as luzes artificiais da cidade, o movimento se altera e logo o narrador se deixa levar pelo passado, quando se depara com a imagem de “Duas igrejas, num saudoso largo,” (VERDE, 2015, p. 124). E o que lhe vem à lembrança é a “nódoa negra e fúnebre do clero” (VERDE, 2015, p. 124). E sua memória vagueia para os tempos remotos da inquisição “Assim que pela história eu me aventuro e alargo” (VERDE, 2015, p. 124). Então, a sensação de aprisionamento do presente evoca

nele a opressão da Idade Média, fazendo com que os dois espaços, os dois tempos e as duas violências coexistam no poema.

E repentinamente o seu olhar se volta para a geometria das muralhas “construções retas, iguais, crescidas;” (VERDE, 2015, p. 124), e o local recupera o tempo em que se abateu o grande terremoto. Logo à frente a imponência das construções antigas contrastam com um “recinto público e vulgar,/ Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,” (VERDE, 2015, p. 124) de onde em contraste crítico surge “Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,/ Um épico d’outrora ascende, num pilar!” (VERDE, 2015, p. 124).

Nesse fragmento podemos compreender que o espaço urbano que constrange o narrador também está em conflito com ele próprio – visto que no mesmo cenário coexistem a simplicidade prosaica do presente, e o magnífico passado. A ironia vem da escolha do local para erguer o monumento que homenageia Camões, o presente age num impulso quase dessacralizador do passado épico.

A presença de estátuas de heróis, monumentos, bustos, aparecem e reaparecem compondo grande parte do cenário da obra de Cesário Verde. Esse registro plástico em material concreto não passou despercebido à crítica. Ciente de que as palavras são transitórias, as sociedades sempre procuraram alguma forma que pudesse manter viva a história do passado, a presença material dessas estátuas pelas ruas e praças de Lisboa assim se justificam. É o que ocorre também em “O Sentimento dum Ocidental”, em que essas formas espaciais surgem justamente para superar a lógica temporal linear da narrativa histórica, funcionando como emblemas que recuperam, pelo narrador, a tradição e a cultura, funcionando no espaço narrativo do poema como cicatrizes históricas, como se o corpo da cidade por onde ele circula, tivesse sido marcado por fatos e ações por elas representados.

A segunda parte do poema finaliza reiterando a perspectiva do narrador enquanto também objeto de observação. Isso ocorre quando ele traça um curioso autorretrato: “E eu, de luneta de uma lente só,/ Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:/ Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,/ Joga-se, alegremente e ao gás, o dominó!” (VERDE, 2015, p. 125). De acordo com Macedo é recorrente na poética de Cesário Verde essa figura que é ao mesmo tempo um instrumento fluido de impressões ou sensações e também um comentador crítico do mundo que o rodeia: “Cesário incorpora no seu método realista um mecanismo de autocorreção, que revela a dupla posição do poeta como, simultaneamente, parte da realidade dinâmica que observa e observador dinâmico da realidade de que é parte” (MACEDO, 1975, p. 23).

A terceira parte do poema inicia-se com a ação do narrador personagem. Ao sair da *brasserie*, ele logo situa o leitor no espaço e no tempo: “E saio. A noite pesa, esmaga. Nos/ Passeios de lajedo arrastam-se as impuras” (VERDE, 2015, p. 125). A luz artificial torna o espaço fantasmagórico, o mal-estar físico relatado na segunda parte da narrativa é agora uma doença social representada pela aproximação das diversas personagens com os espaços difusos presentes nesse trecho do poema, não por acaso as prostitutas são localizadas próximo aos hospitais. Outra interessante construção espacial organizada pelo narrador é a associação da longa avenida com uma grande catedral feita por filas de capelas “Com santos e fiéis, andores, ramos, velas” (VERDE, 2015, p. 126). Sobre essas passagens Macedo elucida que “A associação entre as prostitutas e os hospitais é paralela à associação entre o comércio e a igreja. Cercado por lojas ‘tépidas’, o narrador, numa visão alucinatória, pensa estar numa imensa catedral profana” (MACEDO, 1975, p. 241).

A fusão das imagens é também compartilhada pela sobreposição temporal quando o verbo “sair” – que sugere a continuação de seu movimento deambulatório, contrapõe-se aos canos que servem como obstáculos no chão, nos quais as burguesinhas do catolicismo resvalam. E seguindo atento com todos os seus sentidos (com atenção especial para a audição e olfato), o som que o narrador ouve no presente também acaba por remetê-lo ao passado: “Lembram-me, ao chorar doente dos pianos,/ As freiras que os jejuns matavam de histerismo” (VERDE, 2015, p. 126). Em oposição a esse quadro doentio, dentro do qual o tempo e espaço se apresentam como motivo de fuga, o narrador, ao final da estrofe, realça a vitalidade do padeiro e capta “Um cheiro salutar e honesto a pão no forno” (VERDE, 2015, p. 126).

A metalinguagem do poema se apresenta na intenção do narrador poeta que deseja intervir na sociedade fantasiando escrever um livro que exacerbe. E é exatamente o que o escritor faz, ao expor neste livro a vir, as sensações que o narrador recolhe pelas ruas da cidade. De acordo com Macedo o que exacerba não é o livro e, sim, o leitor, ao captar as relações implícitas entre o mundo fictício e a realidade social:

A exacerbação desejada é, por implicação, um desafio e um incentivo à consciência do leitor. O registo e a análise dos factos significativos do real não é, portanto, um fim em si próprio mas um meio: a expressão crítica de uma realidade social complexa através do registo do seus factos objectivos no contexto de um discurso que, ao justapô-los dinamicamente, torna explícitas as relações implícitas entre eles. (MACEDO, 1975, p. 244)



O narrador segue pelas “longas descidas!”, recolhendo objetos para a construção de seu cenário: “xales com debuxo!”, “tecidos estrangeiros” são vendidos nas casas de confecções e moda. Nas lojas de luxo com balcões de mogno encontramos mulheres espartilhadas e caixeiros que interagem no ato comercial. É interessante notar que o narrador personagem do poema “O Sentimento dum Ocidental” não demonstra ter nenhuma atração por esse tipo feminino, como ocorre em alguns dos poemas analisados anteriormente; já não há nenhum desejo de humilhação, ao contrário, ele descreve o mundo luxuoso das compradoras altivas e dos solícitos vendedores com um tom irônico e crítico.

A terceira parte do longo poema entra em sua reta final, é tempo de fechar as lojas, quisera o narrador descrever esse momento com versos salubres e magistrais, mas a paisagem é por demais soturna e melancólica para tal: “Mas tudo cansa! Apagam-se, nas frentes,/ Os candelabros, como estrelas, pouco a pouco;/ Da solidão regouga um cauteleiro rouco;/ Tornam-se mausoléus as armações fulgentes” (VERDE, 2015, p. 127).

O luxo descrito nos versos anteriores se contrapõe à miséria da figura calva, eterna e sem repouso do velho professor de latim a pedir esmolas. Se o narrador descreve com certa rispidez o comportamento das pessoas dentro das lojas ele parece se compadecer com os menos favorecidos, nesse caso, com o seu professor, que apesar de ter passado a vida trabalhando, se encontra em tais condições. A compaixão por essa personagem pode também significar a repulsa pelo desprezo a que, simbolicamente, foram deitados os valores culturais de Portugal. Para Macedo (1975) a presença dessa personagem elucida a imagem de que o percurso do narrador pelas ruas soturnas é também uma viagem simbólica por um mundo de fantasmas, tal qual como ocorre em Dante, quando no inferno encontra seu ‘velho professor’.

A última parte de “O Sentimento dum Ocidental” é mais obscura e enigmática, o tempo retratado é a madrugada, os trabalhadores já se recolheram, as famílias estão em suas casas, praticamente não há movimento humano pelas ruas. Contrapondo ao céu – “quimera azul de transmigrar”, surgem os portões, as taipas e as fechaduras nas casas particulares, reiterando o sentimento de aprisionamento do narrador sempre atento aos movimentos da cidade: “Um parafuso cai nas lajes, às escuras:” (VERDE, 2015, p. 127). Sobre essa passagem Macedo esclarece que:

Na verdade, embora o som de um parafuso caindo sobre as lajes venha porventura recordar que a firmeza artificial de todas as prisões é desmontável, os pormenores significativos da realidade observada confirmam a prisão fantasmagórica da cidade onde, sob a pálida luz

natural das estrelas distantes, os faróis próximos de uma carruagem são olhos sangrentos, de pesadelo. (MACEDO, 1975, p. 250)

Acrescentamos à afirmação do crítico o fato de que, para além de qualquer sugestão de liberdade, o som do parafuso é o instrumento que melhor representa os sons citadinos; a flauta, por sua vez, vem subitamente sinalizar o espaço campestre dentro da cidade, mas não como possível fuga, e sim pelo prolongamento do ambiente asfíxiante e doentio da cidade pelo contraste que se estabelece. Esse vazio no qual ecoa o som do parafuso ao cair contrasta com algo de libertador no som pastoril da flauta: “E eu sigo, como as linhas de uma pauta,/ A dupla correnteza augusta das fachadas;/ Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,/ As notas pastoris de uma longínqua flauta” (VERDE, 2015, p. 127).

Suspenso o tempo passado e presente, o narrador passa então a pensar sobre o futuro e a morte – realidade limitadora de suas ações e que o impede de buscar e conseguir a perfeição das coisas. Em seus pensamentos o narrador não se livra do passado ilustre dos descobrimentos, ele deseja seguir pelas vastidões do mar e explorar todos os continentes. A esperança do tempo presente equivale à esperança num futuro que remete aos grandes feitos do passado.

Infelizmente, a possibilidade de um mundo perfeito e moderno com castíssimas esposas, filhos e casas modernas não parece ser real para todos. Jorge da Silveira (1995) em comentário sobre Cesário Verde elucida o fato de que Portugal era ao mesmo tempo centro – em relação às colônias; e periferia, em contraste com os outros países europeus que se encontravam naquele momento em um processo de industrialização mais avançado. Esse momento histórico contraditório do povo português assume uma crise ainda mais profunda nos versos de Cesário ao evidenciarem que o progresso anunciado pelo projeto Iluminista, diferentemente da ‘dor humana’, não pode atingir todos os povos. O poeta se dá conta de que, para além dessa questão, Portugal ainda tem de lidar com o fato peculiar de que, como nação periférica, ainda se confronta com os mitos gloriosos do passado.

O narrador do poema constata, portanto, que esse ambiente enclausurador não pode produzir ideais de progresso para todos. Na seguinte passagem ele reflete sobre um possível futuro e depara-se, novamente, com a provável derrota:

Mas se vivemos, os emparedados,  
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...  
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas  
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.

(VERDE, 2015, p. 128)

Os emparedados parecem ser aqueles, que tal como no narrador personagem, adquiriram certo grau de consciência e por isso são capazes de tentar lutar, mesmo que em vão, contra a trágica realidade na qual vivem. Passadas as elucubrações, o narrador volta-se novamente para o espaço social, descrevendo os guardas, as prostitutas, os bêbados nas tavernas. E é nessa enorme massa irregular, olhando definitivamente para o tempo presente da narrativa, que o narrador associa os enormes prédios à imagem de sepulcros, onde está encarcerada a dor humana, que procura “amplios horizontes”, mas encontra apenas “marés de fel, como um sinistro mar!” (VERDE, 2015, p. 128).

Na leitura que enfatiza as relações espaciotemporais em “O Sentimento dum Ocidental” podemos constatar que a cidade, como espaço, e todos os seus cenários, servem como metáfora amplificada de uma prisão. O poema recria esse ambiente enclausurador, ao mesmo tempo que dialeticamente o próprio poema parece existir enquanto possibilidade de fuga dele. Em relação ao tempo, na obra-prima da maturidade de Cesário Verde podemos afirmar que é uma categoria de extrema complexidade, onde é possível verificar o movimento histórico em sua totalidade na sobreposição do passado, presente e futuro.

Nesse sentido, podemos pensar em Cesário Verde como um precursor do interseccionismo, já que espacializa o tempo em vários poemas, inclusive no poema em questão, em que podemos verificar a harmonia de imagens seriadas pertencentes a um mesmo painel. Em relação a essa técnica na poética cesária Helder Macedo em *O Romântico e o feroz* (1988) comenta:

A frase “justaposição significativa” usada por Harry Levin para caracterizar a técnica narrativa de Flaubert pode igualmente aplicar-se ao método poético de Cesário: os seus poemas progridem numa série de sequências aparentemente casuais de acontecimentos justapostos cuja articulação está mais próxima da técnica cinematográfica de corte e montagem (por sua vez derivada da justaposição significativa do romance realista) do que da sintaxe poética de associação metafórica. (MACEDO, 1988, p. 15)

Assim, a forma mediadora que Cesário escolhe para seus poemas tende muito para as técnicas da prosa narrativa. Dessa maneira, temos poemas estruturados na forma tradicionalmente lírica – com versos metrificados e rimados – para os quais se projeta a narratividade de romances realistas, segundo Macedo. O que resulta dessa obra é o acúmulo de impressões justapostas que produzem a impressão de um todo, como se todos os aspectos que ele se propõe analisar fossem apreendidos e compreendidos. Considerando a produção de Cesário Verde e o entrelaçamento que existe em seus espaços, tempos, temas

e personagens podemos dizer que essa totalidade chega ao leitor em forma de tensão entre o objetivo – próprio da prosa narrativa da época de Cesário Verde; e o subjetivo – eminentemente lírico. Essa tensão é representada em quase todos os elementos presentes em sua obra; não por acaso, vários de seus poemas trabalham sempre com as impossibilidades amorosas, com as contradições sociais, e com a irreconciliável possibilidade de todos se reconhecerem como pertencentes ao gênero humano.

#### 4.4 E dentro eu divisei o unguido das desgraças

Dando continuidade aos levantamentos e leituras dos elementos que estruturam a narrativa a partir dos poemas de Cesário Verde, vale a pena considerar aqui que, apesar de alguns desses elementos serem mais aproveitados e presentes em certos poemas que em outros, em todos eles sempre podemos averiguar a presença de acontecimentos com os quais pode-se contar uma história. Considerando isso, centralizaremos as análises desse tópico nas seguintes questões: “De que ponto de vista são apresentados os diferentes eventos e personagens? De que ângulo e com que grau de detalhamento (proximidade, distância) somos levados a observar determinada situação ou experiência?” (XAVIER, 2003, p. 67).

Quem vive esses acontecimentos são as personagens em tempos e espaços delimitados, mas quem relata essas ações, organiza a narrativa e transmite a história é a figura essencial do narrador. É ele quem faz a mediação entre a obra e o leitor. Considerando as leituras feitas até agora, podemos afirmar que o narrador é caracterizado mediante técnicas diversas na obra de Cesário Verde, durante esse tópico, averiguaremos algumas delas.

Por mais que o enunciado esteja em primeira pessoa, como é comum na forma lírica e como já discutimos no primeiro capítulo, Cesário Verde claramente se distancia e ficcionaliza as entidades falantes de seus poemas. Essa percepção já é quase uma unanimidade entre seus críticos, como veremos posteriormente. Contudo, tal fato não impede que a vida social e biográfica desse poeta seja matéria-prima de sua composição – como o é o que se manifesta, por exemplo, no poema “Nós”, entre outros, em que, pelo narrador, o autor projeta atitudes ideológicas, éticas, culturais.

Entretanto, salientamos que essa questão, isoladamente biográfica, não é condição primordial para o entendimento da obra, já que o autor empírico é uma entidade capaz de se distanciar ideológica e esteticamente do texto que escreveu. Seguindo essa distinção entre o autor empírico e os narradores dos poemas de Cesário, vejamos ainda o que Reis comenta sobre esse distanciamento no caso da prosa narrativa:

Em todo o caso, importa sublinhar o seguinte: entre o autor e as entidades representadas na narrativa (narrador, personagens, etc.) existe uma diferença ontológica que vincula o primeiro ao mundo real e as entidades ficcionais do mundo possível construído pela narrativa literária. O que não impede, evidentemente, que entre ambos os mundos se estabeleçam relações mediatas que, não anulando o estatuto ficcional da narrativa literária, confirmam o potencial de heteronímia que lhe é inerente. (REIS, 2018, p. 40)

O autor é essencial para a criação textual, contudo, vale lembrar que o narrador é o elemento estruturante mais próximo do leitor, é ele quem organiza a diegese, o leitor só tem acesso ao enredo a partir daquilo que o narrador lhe comunica. Para compactuar com o texto poético, o leitor de Cesário Verde precisa ter em mente esse forte grau de ficcionalização do sujeito que fala no poema, visto que muitas vezes ele incorpora um autor textual, e é tentador aproximá-lo da figura do autor empírico, como ocorre em “Nevroses”, por exemplo. Nessa perspectiva, Helder Macedo (1975) compara os poemas de Cesário Verde a dramas, tal como, posteriormente, o próprio Fernando Pessoa – em um nível mais elaborado – fez em seus poemas. De acordo com o crítico, Cesário cria personagens que são, ao mesmo tempo, os protagonistas e os narradores dos acontecimentos e das experiências registradas no poema.

Na lírica moderna isso ocorre justamente porque as entidades mediadoras dos poemas são, geralmente, despersonalizadas da figura do autor real. Apesar de Macedo frequentemente identificar o eu lírico dos poemas de Cesário com *personae*, como itens dramáticos que integram a cena ou ação narrada pelo poema, essa figura tem sido chamada por diversos estudiosos, inclusive pelo próprio – de narrador. Sobre esse tratamento dado ao sujeito lírico cesárico Rafael Santana concorda com Helder Macedo no sentido de que:

Ao compor em poemas pequenas narrativas de passeio nas quais o leitor não raras vezes se depara com a criação de personas fictícias – sujeitos ficcionais pobres, “quase Jó[s]” – que em nada se assemelham ao abastado autor empírico Cesário Verde, este poeta inegavelmente moderno está a um passo da heteronímia pessoana (...) (SANTANA, 2015, p. 26)

A consideração dessa técnica é fulcral para que possamos pensar no aparato dos estudos narrativos aplicados à forma lírica cesária. Ao elaborar vozes que servem aos diversos modos literários e, ao mesmo tempo, a nenhum, Cesário Verde rompe com os moldes clássicos líricos e se insere, por estes e outros motivos que discutimos nos capítulos anteriores, no rol da poesia moderna de língua portuguesa.

Pensando mais especificamente nas figuras narrativas dos poemas de Cesário Verde, podemos afirmar que o mais recorrente é encontrarmos narradores com traços autodiegéticos e homodiegéticos, que em seus primeiros poemas nos narram momentos vividos com uma personagem feminina, como em “Proh pudor”, por exemplo. Esse poema segue o esquema de um soneto, não obstante, possui um enredo que se desenvolve a partir de uma cena doméstica. O narrador personagem é cuidado e servido pela personagem feminina diariamente, a repetição da ação é reiterada pelo sintagma: “Todas as noites”.

Contudo, o agravamento da cena cotidiana nos é dado a entender no primeiro terceto quando o narrador, com uma marcação temporal, informa uma mudança no hábito: “Agora, há quase um mês, modernamente,/ Ela tinha um furor dos mais soturnos,/ Furor original impertinente...” (VERDE, 2015, p. 54). A ação da personagem feminina é descrita na tensão ambígua entre ser uma imagem íntima e cotidiana do mundo burguês e uma relação mais sensualizada do casal, induzida pela imagem da mulher que descalça o homem, fazendo cócegas. O poema é finalizado com sugestivas reticências.

Há predominância da terceira pessoa, logo, a focalização principal se dá nas ações da personagem feminina que incidem sobre o narrador personagem. Dessa maneira, é o narrador – que se posiciona algumas poucas vezes em primeira pessoa – que situa a personagem feminina no tempo e no espaço e faz o relato de uma história que viveu, o que o aproximaria, em prosa narrativa, a um narrador de caráter homodiegético.

Quando o tema central dos poemas são as relações amorosas é frequente encontrarmos nos narradores certa descrença sobre a realização desse amor – seja ideal ou carnal. Diante dessa impossibilidade encontramos também narradores que emitem um tom de revolta, de ameaça futura, geralmente expressa nos últimos versos, caracterizando um desfecho em anticlímax.

É o que podemos perceber, por exemplo, em “Cinismos”: “E há de chorar, chorar enternecida!/ E eu hei de, então, soltar uma risada...” (VERDE, 2015, p. 63); ou em “Deslumbramentos”: “E um dia, ó flor do Luxo, nas estradas,/ Sob o cetim do azul e as andorinhas,/ Eu hei de ver errar, alucinadas,/ E arrastando farrapos – as rainhas!” (VERDE,

2015, p. 87). Essa modalidade, em especial, traz um recurso estilístico de enorme importância para a poética cesária: a ironia. No segmento mais maduro de sua obra a ironia aparece na voz narrativa como forma de desprezo não somente do objeto ironizado, mas também, de si mesmo. Cesário também compõe sátiras de cunho político, como podemos perceber na alegoria grotesca da monarquia, presente no poema “Ele”.

Sobre esses narradores – que se posicionam ironicamente frente ao amor e às personagens com as quais eles se relacionam, Janet Carter comenta que:

Será que ele sofre? É impossível saber - mas o desejo de fazer sofrer é inegável, e assim temos em vista mais uma mulher que numa situação amorosa com o “eu” é por ele castigada e denegrida, de modo que se estabelece entre o “eu” e o “ela” a distância que está a tornar um motivo repetitivo na poesia de Cesário. (CARTER, 1989, p. 125)

Um dos poemas em que podemos vislumbrar esse traço irônico de maneira mais direta é em “Impossível”. Em seu enredo o narrador personagem se declara à amada, entretanto, foge à obrigação social do matrimônio. Temos um discurso que se aproxima do autodiegético. Nele, o narrador começa por exhibir sua reflexão sobre como os amantes devem proceder, e segue fazendo uma descrição física de uma figura feminina, com “ombros desnudos” e “olhos ramudos”. O espaço nos é sugerido pelos hábitos e vestes citadinos, o tempo nos remete a um futuro, no qual o narrador poderia desenvolver as ações: “Posso sentir-te em fogo, escandecida,/ De faces cor-de-rosa e vermelhão,/ Junto a mim, com langor, entredormida,/ Nas noites de verão” (VERDE, 2015, p. 50).

O narrador personagem diz poder amar a personagem feminina, tal como Dante amou, porém introduz em seus versos finais o sarcasmo ao evidenciar que impossível, não é viver esse amor carnal e, sim, ter um contrato social com tal dama. De modo jocoso e coloquial o narrador – em tom de diálogo, diz: “Mas ir, contigo, à igreja, isso não vou,/ Lá nessa é que eu não caio!” (VERDE, 2015, p. 52). Sobre essa ambiguidade que permeia os textos de Cesário Verde e acaba desembocando na ironia, Mário Sacramento comenta: “Mantém seus poemas mais característicos num permanente estado de tensão dialética, que o poeta sabiamente modula, fazendo intervir a ironia no ponto exato em que essa tensão compeliaria ao desvario sentimental ou ideológico” (SACRAMENTO, 1959, p. 122).

No estudo *O estilo irônico na obra de Cesário Verde* (1993), Thais Mendonça Chaves comenta que o tom irônico é central à ficção moderna, e que no poeta português é concebida como princípio de autoconsciência. Por conseguinte, os poemas de Cesário expressam em seu viés sarcástico uma atitude comum à sua época; além de estar entranhada

nas ações desenvolvidas na narrativa, essa atitude também aponta para a já moribunda estética romântica, em seu falseamento romanesco e na transformação do mítico herói em uma estética da impotência e da humilhação.

Pensando ainda na roupagem sarcástica e irônica dos narradores cesáricos, mas agora voltando o nosso olhar para aqueles que se posicionam em terceira pessoa, podemos citar o poema “Lágrimas”. É um dos raros escritos de Cesário Verde em que não temos um posicionamento em primeira pessoa, dessa forma, a narrativa segue em uma voz que se identifica com a heterodiegética em prosa narrativa.

O narrador está claramente em um contexto de observação em que descreve e julga as duas personagens que participam do relato: “Ele, o amante, o sereno, como os santos” e ela, que “chorava muito e muito, aos cantos,/ Frenética, com gestos desabridos” (VERDE, 2015, p. 53). É interessante verificarmos na última estrofe do soneto a cumplicidade do narrador com as personagens. Nessa passagem a voz narrativa parece se fundir com a fala da personagem masculina que se segue: “Chora, chora, mulher arrenegada;/ Lacrimeja por esses arquedutos ...” (VERDE, 2015, p. 53). Além do narrador, a personagem masculina também se pronuncia diretamente no poema, por duas vezes, ao se referir ao choro e às lágrimas da mulher: “– Quero um banho tomar de água salgada.” (VERDE, 2015, p. 53).

Ao dar a voz à personagem masculina em discurso direto, o narrador do poema acaba por revelar também a sua posição social, fato este sugerido pelo próprio enredo do poema: enquanto a mulher vive chorando “aos cantos” a personagem masculina “serena, como os santos” posiciona-se “Deitado no sofá, pés aquecidos” (VERDE, 2015, p. 53). O impacto sádico que os versos do poema causam no leitor parece não afetar o narrador, que está simplesmente a narrar um drama burguês comum, advindo de uma sociedade patriarcal em que nem o motivo do choro feminino é explicitado. Tal como no poema em questão, também podemos notar em “Heroísmos” uma voz com atitude sarcasticamente perversa frente à mulher usada sexualmente, com a ressalva de que, neste, o narrador se aproxima da forma autodiegética.

Já no poema “Vaidosa”, temos uma personagem feminina que se apresenta mais forte que a personagem de “Lágrimas”. Ela é caracterizada como uma mulher “mais fria e insensível que o granito” (VERDE, 2015, p. 61). Contudo, o que nos interessa nesse poema é sobretudo o narrador com feições homodiegéticas.

Sua visão parcial sobre a personagem principal é sugerida textualmente pelo poema, uma vez que os verbos que indicam as falas de personagens indeterminadas também suscitam ao leitor certa dúvida a respeito da descrição da figura feminina. Em todas essas



passagens parece haver incerteza por parte do narrador, indicando, que ele pouco sabe sobre a personagem que descreve: “Contam que tens um modo altivo e sério,/ Que és muito desdenhosa e presumida,/ E que o maior prazer da tua vida,/ Seria acompanhar-me ao cemitério” (VERDE, 2015, p. 61).

Com um teor narrativo baixo e quase nenhuma ação, o índice descritivo presente no enredo está envolto em sintagmas sobre aquilo que o narrador parece ter ouvido a respeito da personagem feminina. As estrofes se iniciam com “Dizem”, “Contam”, “Chamam-te” e “Narram”, e os versos vão se alternando conforme o foco narrativo, que ora está naqueles que detêm as supostas informações, ora na própria personagem feminina – uma vez que é a ela que o narrador se dirige; ora no próprio narrador representado pela primeira pessoa do singular. Ao final do poema o narrador parece tentar contradizer tudo aquilo que ouviu, afirmando: “Porém eu sei que tu, que como um ópio/ Me matas, me desvairas e adormeces,/ És tão loura e dourada como as messes/ E possuis muito amor... muito amor-próprio” (VERDE, 2015, p. 62). Contudo, não critica nem reafirma, mas explica o comportamento feminino através do exacerbado amor-próprio.

Outro poema que merece a nossa atenção é “Manias” que também tem como tema um relacionamento amoroso. O narrador do poema em questão tem feições predominantemente heterodiegéticas. Dizemos ‘predominantemente’ porque ao recuperar o desenrolar dos fatos o narrador se posiciona em primeira pessoa, contudo, não é evidente a sua participação na história. O que ocorre é que o narrador diz saber de “um bom rapaz”. Mas não sabemos se o conheceu de fato ou se simplesmente ouviu falar sobre esse rapaz que já se encontra morto no tempo da narrativa. O enredo que se desenvolve enquanto o narrador tece uma crítica à sociedade quando contrasta pessoas que se preocupam excessivamente com a vida àquelas que vivem sem com nada se importar.

O poema curto sugere que a personagem masculina amava uma mulher vaidosa “dama pedantesca/ Perversíssima, esquelética e chagada” (VERDE, 2015, p. 55). Contudo, apesar do mau aspecto feminino, descrito pelo ponto de vista do narrador, essa mulher ainda assim impunha-se ao amante “cheia de jactância quixotesca”. Ela, apesar de feia, portava-se como uma bela mulher e exercia sobre o rapaz uma opressão suficiente para que ele se mostrasse receoso e obediente. É interessante analisarmos a menção que o narrador faz a *Dom Quixote*, já evidenciando a intenção jocosa frente ao amor romântico, uma vez que o clássico livro é metáfora de matéria burlesca, e sobretudo, daqueles que se julgam ser o que não são, o que parece ser o caso da figura feminina presente no poema.

Retomando a questão da voz narrativa, é interessante resgatar passagens que demonstrem o acesso do narrador aos sentimentos das personagens como: “Concedia-lhe o braço, com preguiça” (VERDE, 2015, p. 55), ou ainda “levava na tremente mão nervosa” (VERDE, 2015, p. 55), também nos induzem a pensar que esse narrador corresponderia em prosa narrativa ao intruso ou interventivo, porque a partir de suas evidências julga de maneira direta as personagens e os acontecimentos.

Ao demonstrar o temor a Deus por parte da mulher, que “ia ouvir a missa” em contraposição ao jugo do rapaz “Na sujeição canina, mais submissa” (VERDE, 2015, p. 55), o narrador parece posicionar-se ideologicamente, não a favor de alguma das personagens; apesar de desqualificar a personagem feminina e adjetivar o rapaz de “bom”, a crítica parece estar presente nos costumes e na moral vigente daquela época. Dessa maneira, o que faz o poema “Manias” tão interessante é o fato de ele ter um foco narrativo incomum na poesia cesária: temos um enredo narrado predominantemente em terceira pessoa, uma história que ele pode até ter testemunhado, mas em que não participa diretamente.

Já em “Em petiz”, muito da complexidade da voz narrativa vem do fato de o narrador personagem, já adulto, recorrer ao movimento analéptico para a construção do poema. É nesse ínterim de tempo que se constrói a problemática do enredo, uma vez que o adulto entristecido, ao recuperar a dissimulação da criança, evidencia as contradições sociais e revela o efeito do tempo sobre a personagem.

A trama se desenvolve a partir de crianças que brincam no campo, mas esse espaço é problematizado ao se introduzir nele personagens destoantes: os pobres que vão esmolar à quinta. O narrador personagem caracteriza a maioria dessas figuras em grupos, especificando alguns poucos, entre eles o “Camões. Atentemos na força ideológica do narrador deste poema ao dar voz a uma figura que está a mendigar. O resultado desse procedimento, ainda que em discurso direto, parece mais evidenciar a suposta bondade dos proprietários da quinta do que caracterizar de fato os anseios, desejos ou sentimentos dos pedintes. Vejamos:

Muitos! E um bêbado – o Camões – que fora  
Rico, e morreu a mendigar, zarolho,  
Com uma pala verde sobre um olho!  
Tivera ovelhas, bois, mulher, lavoura.

E o resto? Bandos de selvagenzinhos:  
Um nu que se gabava de maroto;

Um, que cortada a mão, coçava o coto,  
E os bons que nos tratavam por padrinhos.

Pediam fatos, botas, cobertores!  
Outro jogava bem o pau, e vinha  
Chorar, humilde, junto da cozinha:  
«Cinco-réizinhos!... Nobres benfeitores!...»

(VERDE, 2015, p. 111)

A tomada de consciência do narrador já adulto se dá pela recuperação das narrativas de sua infância. O sentimento da criança, pautado nos valores tradicionais vinculados à classe proprietária entra em tensão direta com a verdade acintada pelo conflito social. Sobre esse poema Thais Mendonça Chaves comenta que:

Como conjunto, o texto oferece um quadro contundente e chocante das relações de classe num dado espaço histórico-social. A esse respeito, reponta o enorme talento realista do poeta para selecionar e tipificar toda uma gama de formas da pobreza e da marginalidade: mendigos, aleijados (coxos, manetas, pernetas), cegos, loucos, desempregados da cidade. O poema oscila entre um efeito realista e desmistificador que é alcançado pela ironia e um efeito grotesco-horripilante que é alcançado por uma série de procedimentos da deformação. (CHAVES, 1993, p. 156)

Esse conflito de classes também pode ser verificado no poema “Nevroses”. Nele temos um narrador que se posiciona ativamente na história, demonstrando suas reflexões e sentimentos, com proximidade ao que corresponderia na prosa narrativa ao narrador autodiegético. Apesar de não saber o que se passa na cabeça das outras personagens, ele infere, lança hipóteses, e se mostra muito envolvido com os problemas que relata. Esse poema é considerado por muitos críticos como uma “poesia-pintura realista impressionista” (ANTONIO, 2002, p. 279), porque parece acirrar as contradições sociais pela presença marcante da personagem engomadeira.

É interessante perceber na leitura do poema como o narrador retrata sua vida e seus anseios, ao mesmo tempo em que critica a sociedade sobre a qual ele reflete – mas da qual também é produto, ou seja, na escala social ele é vítima e também vilão. No que tange mais especificamente ao foco narrativo do poema, o movimento alternante se estabelece entre o olhar objetivo, que ora foca no outro; e o olhar subjetivo, voltado para o próprio narrador.

É interessante também perceber a forma com que o narrador organiza o texto para que o leitor possa criar com ele um pacto de verossimilhança, começando pela explícita alusão temporal: “Eu hoje estou cruel, frenético, exigente” (VERDE, 2015, p. 97). Ao trazer a narrativa para o tempo presente a voz autodiegética parece chamar o leitor para que

seja cúmplice de sua escrita, já que o poema se constrói ao mesmo tempo em que o enredo se desenrola. Em “Nevroses” temos um narrador que assume uma função social explicitamente, o que não é comum na obra cesária; ele nomeia-se através de sua profissão: escritor.

Após descrever seu estado mental, suas dores físicas e suas reflexões acerca dos costumes da época, esse narrador se localiza espacialmente sentado à secretária. Diferentemente do que ocorre em outros poemas de Cesário Verde esse narrador está estático e parece vislumbrar tudo a partir de sua janela: elemento central na divisão estratégica do mundo público e do mundo privado no poema. Seu olhar volta-se para fora, onde passa a observar a nova personagem que é introduzida à narrativa.

Ao mesmo tempo que se estabelece esse movimento entre o exterior e o interior, a figura da engomadeira, uma mulher tuberculosa, parece de algum modo fazer com que o narrador reflita sobre a sua própria realidade, ao se revoltar com a rejeição dos seus folhetins pelos jornais: “Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,/ Por causa d’um jornal me rejeitar, há dias,/ Um folhetim de versos” (VERDE, 2015, p. 98).

Considerando essa cidade em que as diferenças estão tão exacerbadas e a população tão alienada, podemos dizer que esse meio tanto decepciona o narrador como também o seduz. Dessa maneira, esses sentimentos também vão se alternando e se somando no decorrer dos versos. O mesmo ambiente citadino que lhe causa cólera, também o apraz: “Nem pão no armário, ó Deus!/ Chama por ela a cova./ Esvai-se; e todavia, à tarde, francamente,/ Ouço-a cantarolar uma canção plangente/ D’uma opereta nova” (VERDE, 2015, p. 99).

Nesse poema podemos dizer que a preocupação do narrador parece estar centralizada no trabalho, seja no das gentes humildes da cidade, seja no seu próprio, porque todos estão, à sua maneira, a sofrer com a influência do meio social que vivem. Isso o faz sentir-se muito próximo à personagem física. Sobre essa questão Rafael Santana comenta que: “ao apostar na força de trabalho como um elemento articulador de mudanças, Cesário Verde é, no contexto da literatura portuguesa finissecular, o exemplo mais concreto da possibilidade de articular uma poesia moderna inserida no princípio burguês da ética do trabalho” (SANTANA, 2015, p. 25). Diante disso, podemos afirmar que, seja no ambiente rústico do campo ou no artificialismo desumanizador e asfixiante das cidades, os narradores de Cesário apresentam o trabalho como uma atividade regeneradora do homem e de sua pátria, inclusive o trabalho poético.

Em outras passagens é interessante notar também que o narrador parece se dar conta de que é mais consciente que as outras figuras que povoam aquele espaço pois, do seu lugar privilegiado, é ele quem reflete sobre o populacho que “Diverte-se na lama” (VERDE, 2015, p. 98); e sobre a tísica, encerrada em sua casa, enquanto “Ignora que a asfixia a combustão das brasas” (VERDE, 2015, p. 99), enquanto ainda questiona os meios de editoração daquele tempo. Mas ele não se dá por vencido, defende seu trabalho e justifica seus escritos em verso frente a um mercado em que prevalece a prosa narrativa e considera seus “alexandrinos” ultrapassados. Ele ressalta a originalidade do que escreve frente à tradição, ao rasgar “uma epopeia morta/ No fundo da gaveta” (VERDE, 2015, p. 98).

Pensando nos narradores estetas da obra cesária é interessante verificarmos como um poema se constrói dentro do próprio poema em “Nevroses”. Reparemos como a pontuação utilizada nas estrofes em que o narrador fala da engomadeira é mais dramática e exclamativa, até mesmo o tom da linguagem se altera. Nas passagens em que fala de si mesmo o narrador utiliza um tom mais coloquial e prosaico: “Perfeitamente. Vou findar sem azedume./ Quem sabe se depois, eu rico e noutros climas,/ Conseguirei reler essas antigas rimas,/ Impressas em volume?” (VERDE, 2015, p. 99); mas ao falar da personagem feminina o tom metafórico força até uma artificialidade artística: “Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!” (VERDE, 2015, p. 97).

Considerando os narradores na obra de Cesário Verde Thais Mendonça Chaves (1993) afirma:

Em *Cristalizações*, sua configuração como burguês satisfeito é lograda através da ênfase de um tom que poder-se-ia chamar triunfante. Em *Petiz*, o perspectivismo utiliza-se da evocação do passado de um modo tal que o leitor identifique duas vozes, a do sujeito adulto e a do sujeito criança. Outras vezes o recurso utilizado é a caracterização do narrador pelo seu atributo mais exterior: o vestuário. Assim, o narrador de *Humilhações* veste um “fraque usado”, o de *Esplêndida* tem o “colarinho amarrotado”, o de *De Verão* passeia de “jasmim na casa do casaco”. A implicação teatral contida na noção de narrador dramático ganha evidência no caso de Cesário: o sujeito ganha uma objetividade ficcional, encarna um personagem, “se fantasia”. (CHAVES, 1993, p. 83)

Nesse sentido, é interessante lermos a poética cesária não somente em uma perspectiva em que a voz que narra os poemas difere da voz do poeta, mas também contrastando esses narradores que atendem as especificidades de acordo com as necessidades de cada poema em particular. Cesário Verde ora opta por um narrador encarnado na figura de um intelectual burguês, ora por narradores que são vítimas de

humilhações sociais, ou ainda por um dândi, como no poema “De verão”, ou também por um modesto funcionário, como ocorre em “Num Bairro Moderno”.

Neste último, especificamente, vale a pena nos determos um pouco. Sobre ele Sacramento (1959) comenta que: “Não há neste poema uma palavra a mais ou a menos – e que não defina um conflito. O notável, contudo, é que esses conflitos aparentes dão-se apenas entre formas; e que, em contrapartida, essas formas só desabrochem entre nós, leitores, se as recheamos de conteúdo” (SACRAMENTO, 1959, p. 122). Em “Num Bairro Moderno” encontramos um narrador personagem que se apresenta como um trabalhador assalariado que se põe a observar o movimento de um bairro burguês. O espaço dessa narrativa é deveras relevante, e serve como título para o poema. É desse bairro que partem todas as figuras, inclusive o narrador personagem, que visa não somente apreender o movimento das ações, mas também, a julgar a realidade que ele se propôs a analisar.

A narrativa se inicia com um dado empírico acerca da hora, do espaço e do clima que o narrador vislumbra. Com uma linearidade temporal muito próxima à da prosa narrativa, a deambulação do narrador se inicia às “Dez horas da manhã” e o pretexto narrativo advém da invisibilidade do fluxo cotidiano. O olhar do narrador espreita por entre “persianas”, “quartos estucados” e “entre ramas de papel pintado” (VERDE, 2015, p. 100). Em um primeiro momento o foco narrativo centra-se no geral e o narrador segue descrevendo o ambiente e as ações especificamente burguesas que naquele bairro se desenvolvem enquanto caminha “Sem muita pressa, para o meu emprego,/ Aonde agora quase sempre chego/ Com as tonturas d’uma apoplexia” (VERDE, 2015, p. 100).

De repente, notamos uma ruptura que parece não ser somente no poema, mas também no próprio narrador que, além de personagem, passa – ao constatar concretamente o caráter desumanizante da relação mercantil – a ter um olhar de artista. E como em uma câmera o olhar do narrador incide especificamente sobre uma mulher que carrega verduras: “E rota, pequenina, azafamada,/ Notei de costas uma rapariga,/ Que no xadrez marmóreo d’uma escada,/ Como um retalho de horta aglomerada,/ Pousara, ajoelhando, a sua giga” (VERDE, 2015, p. 101).

É interessante notar no decorrer da leitura que, se em “Nevroses” o foco narrativo está mais nas personagens, em “Num bairro moderno” ele incide mais sobre os acontecimentos, talvez porque a focalização do primeiro ocorre de maneira estática, ou seja, o narrador não se dilui no exterior, ele parece estar apartado dos acontecimentos, diferentemente do que podemos observar no segundo.

Assim sendo, se temos em “Nevroses” a inferência por parte do narrador dos conflitos internos que parecem envolver a personagem da engomadeira, em “Num bairro moderno” a figura da verdureira, apesar de ser central, não apresenta a mesma complexidade. Ou seja, se em “Manias” ou em “Nevroses” podemos até perceber uma focalização interna das personagens circunscritas, em “Num bairro moderno” essa focalização não se torna necessária para os propósitos do poema.

Em sua deambulação o narrador vislumbra as relações comerciais e as outras diversas ações que decorrem naquele espaço social geograficamente delimitado. Contudo, os olhos do narrador personagem parecem cada vez mais se deter na movimentação em torno da verdureira – “um retalho de horta” – na cidade. Na “larga rua macadamizada”, essa personagem simboliza a presença do campo na cidade. A narrativa, que até então seguia em uma perspectiva tendencialmente objetiva, sofre uma suspensão que promove um corte no tempo e no espaço, introduzindo no poema diversos planos e cenas, que ocorrem quase que simultaneamente.

Em um desses planos o narrador foca seu olhar na ação do criado de uma casa burguesa que “Atira um cobre ignóbil, oxidado” para pagar a mercadoria. É interessante notar aqui a inflexão social provocada pelo comportamento do narrador que, ao se deparar com essa cena procede um corte transformador operado pela “visão de artista” em reação à humilhação. Nesse momento, o leitor apreende a figura da verdureira pelo ponto de vista subjetivo do narrador e verifica sua proposta de superação do real:

Subitamente, – que visão de artista! –  
Se eu transformasse os simples vegetais,  
A luz do Sol, o intenso colorista,  
Num ser humano que se mova e exista  
Cheia de belas proporções carnis?!  
(VERDE, 2015, p. 101)

O que o narrador personagem sugere é uma reordenação das formas do corpo humano e dos vegetais, mas o que de fato ele anuncia é a necessidade de uma reestruturação social. É interessante atentarmos também no movimento do foco narrativo que, ao superar a ótica do realismo convencional, propõe uma visão esteticamente elaborada por duas vias: a da metáfora, ao basear-se na semelhança física contida na forma dos legumes; e a da metonímia ao compor uma figura unificadora.

Como nos outros poemas analisados, os objetos que compõem os cenários também aqui possuem uma função mais específica. Em “Num bairro moderno” temos as casas

apalaçadas, os jardins, as porcelanas e toda a “vida fácil” – em contraste com uma rapariga com braços magros brancos e pendurados, roupas rotas, esgadelhada e feia. A focalização do olhar do narrador se desenvolve de forma quase cinematográfica e a desigualdade social é reforçada pelo posicionamento das personagens no espaço da narrativa: a verdureira se localiza em baixo, ao pé de uma escada, e o criado da casa burguesa (que também é um empregado, tal como a verdureira) dialoga com ela de cima de um “patamar”, de onde atira-lhe de forma ríspida uma moeda. É a imagem cíclica do oprimido sendo o opressor já vista no poema “Humilhações”.

Aos poucos, a voz narrativa vai efetivando sua obra-prima e revelando ao leitor uma figura com traços femininos, com belas proporções carnis, colo, seios, tranças e ventre. O encantamento dessas formas é interrompido e o foco narrativo se volta novamente para a rapariga pede ajuda ao narrador personagem: “«Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!... »” (VERDE, 2015, p. 102). Ele, experimentando agora o peso do cesto de verduras, termina por recompor seu retrato impressionista, contradizendo a figura frágil e magra dantes, ao realçar a sua força física.

Segundo Álvaro Cardoso Gomes, é nessa passagem especificamente que podemos vislumbrar a sobrevalorização da mercadoria frente ao ócio do artista. Afinal, essa figura se assume como um privilegiado que caminha sem pressa para o seu trabalho. De acordo com Gomes a má consciência do narrador personagem só se aplaca no instante em que ele procura ajudar a verdureira a erguer a cesta de legumes: “Ao ajudá-la o poeta atravessa a fronteira das classes: o “eu” transmuda-se em “nós”, e o esforço conjugado de ambos vence a força da gravidade que atraía o gigo para o chão de pedra” (GOMES, 1998, p. 150).

As imagens cinematográficas tão presentes na obra de Cesário Verde são frutos desse movimento, dessa alteração na focalização das cenas do poema. Sobre essa perspetivização em “Num Bairro Moderno”, Regina Silva Michelli (2004) comenta:

O poeta apresenta-se como um alguém que porta uma filmadora, registrando realidades. De longe, em plano amplo, focaliza o bairro moderno, às dez horas da manhã, situando-se logo em seguida de forma avaliativa (judicativa) nesse contexto. Oferece um close da rapariga, mostrando sua atuação com o criado e a fala deste. Troca a visão do exterior pela “visão de artista” que interfere na captação da realidade. Escolhendo as imagens externas, mostra a movimentação de pessoas pela rua – a cidade acorda e toma seu café. O poeta corta a visão exterior e realiza seu projeto: fixando sua câmara na cesta, promove a transformação dos vegetais, no que é interrompido pela fala da rapariga. Como um narrador que se desdobra em personagem, direciona o foco para a sua aproximação da moça, que agora é tratada “sem desprezo”. Depois, seguindo “para o lado oposto”, como indicação cênica que



perspectiva a distância necessária para retornar à transfiguração, o poeta desliza sua câmara pelo espaço circundante, até centrar o foco na cesta, completando a imagem criada. (MICHELLI, 2004, p. 77)

Roberto Daud (2008) também reconhece esse desdobramento – do narrador em poeta – no poema em questão. Segundo o crítico, é preciso que o leitor considere a autoria fictícia do texto para acessar as “duas falas que se entrecruzam, que se negam e se criticam, sem permitir a sobreposição de uma sobre a outra” (DAUD, 2008, p. 101). Sobre essa postura comum nos narradores de Cesário Verde, que parecem sempre estar relatando discursos alheios, Roberto Daud ainda elucida que: “Esse modo de enunciação que, de acordo com as ideias bakhtinianas, é característico da prosa, leva a reconhecer a afinidade da criação poética de Cesário Verde com o romance de sua época” (DAUD, 2008, p. 105).

Ao lermos esse poema de Cesário Verde podemos não somente perceber a representação do narrador em suas ações, mas também a imagem da sua linguagem: como esse narrador, enquanto poeta, constrói o poema, para Daud (2008) esse procedimento reforça a tese de que “Cesário Verde talvez estivesse querendo trilhar com a criação lírica a via do realismo moderno que a Geração de 70 havia aberto em Portugal” (DAUD, 2008, p. 102). Concordamos com o crítico no sentido de que, ao criar essas figuras, Cesário Verde fornece ao seu narrador condições para se afirmar não somente como um comentarista que descreve o real, que dá a ver as ações das personagens em um ambiente social, mas sim, como um artista que absorve e recria esse meio.

A aparição de narradores poetas na obra de Cesário vai se confirmando com sua maturidade. Se inicialmente ele aparece focalizando seu olhar para si e para o outro – dentro dos diversos poemas que tematizam as irreconciliáveis relações amorosas, posteriormente os narradores começam a voltar o seu olhar para os quadros sociais, como vimos. Dessa forma, a máscara do esteta na poética cesária parece ser uma forma de conciliação do poeta com o mundo.

## 4.5 Morreu!? Pois não cáisse!

Após verificarmos algumas das diversas formas que os narradores assumem na poética cesária, analisaremos agora a maneira pela qual eles também se tornam

personagens das ações que narram (seja pela aproximação com a voz autodiegética, seja pela semelhança com a postura homodiegética) e como também dão voz a outras personagens. Ao invés de detectarmos na poética cesária um “eu” que fala de si e seus sentimentos por meio da descrição, o que verificamos é a ficcionalização de uma voz narrativa que convoca outras vozes no texto, ou ainda, fala por elas. Sobre a construção dessas personagens na obra de Cesário Verde, Helder Macedo comenta que:

Embora mais próximo, no tempo, da invenção da persona de Carlos Fradique Mendes por Eça de Queirós, o uso do ‘eu’ fictício de Cesário está estruturalmente, na fronteira da construção heterónima da obra de Fernando Pessoa. Mas Cesário usa as ‘personae’ ou ‘eus’ fictícios dos seus poemas como factos significativos que integram num todo objectivo e não como projecções subjectivas de formas alternativas de ser; como tipos sociais específicos em situações sociais específicas, reflectem os efeitos da sociedade no indivíduo. (MACEDO, 1975, p. 135)

Assim sendo, o universo humano em Cesário Verde tem por base uma espécie de tipificação da personagem orientada por uma lógica social. Se fosse possível enumerar essas categorias poderíamos afirmar que as principais seriam o narrador personagem enquanto dândi; mas também o pertencente à classe média, como o narrador de “Humilhações”. As mulheres, *cocottes* frias e inatingíveis; mas também as trabalhadoras da cidade e do campo. Os políticos, comerciantes, militares, patrões e operários, mas também os mendigos. Quase nunca suas personagens possuem nome, elas são frequentemente designadas a partir de suas ações: são marçanos encafurnados, carvoeiros soterrados e os barbeiros sem sol.

Por seu turno, para além das características físicas e psicológicas a maior complexidade reside no fato de que, como personagens-tipo elas tornam-se uma espécie de personagens-narrativa. Ou seja, possuem uma história em potencial advinda da sobrevida outros textos da tradição literária. Dessa forma, as personagens de Cesário Verde nos oferecem elementos para a compreensão textual e principalmente para a frequente matéria suplementar de seus poemas que incide na tomada de consciência do leitor através da informação formadora e crítica.

Ademais, não podemos deixar de atentar e de aprofundar a tipificação das figuras femininas que povoam a poética cesária. De forma mais ampla, podemos citar as famosas personagens caracterizadas como soberbas e frias que atuam em “Arrojos” e “Flores venenosas”, ou o caráter das burguesas de “Deslumbramentos” e “Frigida”. Nesses poemas, essas figuras com “gestos de neve e de metal” são construídas, segundo alguns

críticos, sob a metáfora da Inglaterra. Textualmente os indícios corroboram essa análise, como podemos ver em “Deslumbramentos” no qual a personagem é referenciada como *milady*, e a descrição possibilita a equivalência simbólica do domínio inglês sobre o Portugal, esse último representado pelo narrador servil:

Eu ontem encontrei-a, quando vinha,  
Britânica, e fazendo-me assombrar;  
Grande dama fatal, sempre sozinha,  
E com firmeza e música no andar

(VERDE, 2015, p. 87)

A classe operária também povoa a obra cesária. As trabalhadoras de “Nevroses”, “Num bairro moderno” e “O Sentimento dum Ocidental” são representadas não somente pela engomadeira, pela verdureira e pelas varinas, respectivamente, mas também pelas coristas, costureiras, floristas e atrizes, entre outras. Contudo, essas figuras femininas que laboram não provocam desejos no narrador quando este é também personagem da ação. Os narradores cesários são frequentemente atormentados pela *femme fatale*, gélida, fascinante e cruel.

É interessante também perceber o retrato que os narradores fazem das personagens, exaltando aspectos físicos que forneçam não somente informações sobre seus voluptuosos ou raquíticos corpos, mas também preciosos comentários sobre as classes sociais às quais pertencem. Suas formas, seus trajés, as cores e movimentos constituem elementos importantes para a componente crítica da obra de Cesário Verde, como podemos perceber, por exemplo, no célebre poema “O Sentimento dum Ocidental” sobre a passagem das varinas.

Na referida passagem, já aqui citada anteriormente, podemos perceber que a movimentação das personagens não se limita apenas ao trabalho que se executa no centro da cidade; essa presença feminina se amplifica. É através da sua força produtiva que essas figuras povoam todos os ambientes: do central ao periférico. O ritmo imposto textualmente pelo poema dá a ver a fluidez dos passos dessas trabalhadoras: “correndo”, “apressam-se”, “vêm”, “descalças”. Além de evidenciar o desempenho de suas funções, o narrador também exalta a maternidade, a combatividade e a sensualidade dessas figuras que estão a auxiliar na construção de uma nova configuração histórica.

Contudo, essa participação não ocorre somente pelo fato de elas deterem a força para o trabalho, mas também por afirmarem um papel importante nas atividades de consumo como é possível verificar ainda em “O Sentimento dum Ocidental”, na seguinte

passagem: “Desdobram-se tecidos estrangeiros;/ Plantas ornamentais secam nos mostradores;/ Flocos de pós de arroz pairam sufocadores/ E em nuvens de cetins requebram-se os caixeiros” (VERDE, 2015, p. 127).

Outra questão interessante acerca das personagens femininas de Cesário Verde é o simbolismo dos seus pés e dos seus passos, que quase sempre evocam a dinâmica dos espaços em que estão inseridos. Dessa forma, os passos das varinas nos remetem para o incessante movimento de ir e vir dos trabalhadores, dos *flâneurs*, e dos diversos tipos sociais que evocam a dinâmica das cidades modernas. Os pés se revelam, portanto, como metonímia na poética cesária. Ao retê-los em seu olhar ou em suas mãos, o narrador está tentando deter o curso do tempo, são exemplos desse processo metonímico os poemas “Manhãs Brumosas”, com sua personagem de “grossos tornozelos”; “Noitada”, que nos apresenta uma figura com “Os pequeninos e cansados pés” (VERDE, 2015, p. 119). Ou ainda em “Merina”, no qual temos uma dama que é comparada a uma “ovelhinha branca, ingênua e delicada” (VERDE, 2015, p. 107), a percorrer um espaço ainda tímido: “luar de inverno que me esfria/ Nas ruas a que o gás dá noites de balada;” (VERDE, 2015, p. 107). O caminhar dessa dama segue o compasso suave do cenário do poema: “Com seu passinho curto” (VERDE, 2015, p. 107). Bem diferente do que acontece em “Cristalizações” em que os pés da atriz são “pés afoitos” e “pés-de-cabra”, pés que buscam a meta longínqua do progresso.

Seja como trabalhadoras fortes em seus passos firmes ou como burguesas luxuosas e altivas, as mulheres, em suas diversas facetas, parecem se lançar como figuras centrais da poética cesária. Não obstante, não podemos deixar de atentar no fato de que a evolução de seus temas e amplificação de seus espaços exigiram do poeta também um esforço maior na construção dessas personagens.

Dessa forma, seja no ambiente citadino ou rural, os poemas de Cesário Verde foram sendo cada vez mais povoados. Além das mencionadas figuras femininas, também encontraremos políticos, aristocratas, comerciantes, cocheiros, militares, poetas, bêbados, dândis, sacerdotes, “os fruteiros, tostados pelos sóis” (VERDE, 2015, p. 149), entre diversas outras figuras que, por vezes, imprimem o posicionamento ideológico do narrador frente às instituições sociais. Diversas são as passagens em que se evidenciam o mau comportamento de militares ou sacerdotes, como em “Noitada”, por exemplo: “Tenho ainda gravado no sentido,/Porque tu caminhavas com prazer, /Cara rapada, gordo e presumido, / O padre que parou para te ver” (VERDE, 2015, p. 119).

Contudo, nos escritos mais maduros de Cesário Verde, o olhar dos narradores parece vagar mais por entre os operários, os mendigos e os trabalhadores braçais, por entre as vítimas da modernização das grandes cidades. Considerando essa questão, José Carlos Barcellos nos alerta para o fato de que “Cesário parece vislumbrar uma possibilidade de recuperação da grandeza perdida, na reconstrução de um novo futuro por parte das camadas populares” (BARCELLOS, 1996, p. 30). Ao focalizar essas figuras o narrador chama a atenção para os menos favorecidos e quase sempre se configura uma solidariedade deste para com estas figuras.

Fixemos nosso olhar novamente no poema “Nevroses”, mas agora refletindo sobre a construção das personagens. O título original desse poema caracteriza bem o estado psíquico do narrador personagem: “Eu hoje estou cruel, frenético, exigente” (VERDE, 2015, p. 97). Como vimos no tópico anterior, temos um narrador em primeira pessoa que é o centro de um plano, e uma personagem feminina, representada pela engomadeira, que centraliza o segundo plano do poema.

Esse narrador demonstra sua impaciência e nervosismo: ele tem dores de cabeça, fuma cigarros consecutivamente e, sentado em sua secretária, repara na vizinha engomadeira que mora defronte. Ele nos dá pistas de que a reconhece de outros momentos, de que sabe de suas perdas, sabe que mesmo trabalhando arduamente, e até mesmo ficando enferma, “mal ganha para as sopas...”:

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora  
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;  
Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes  
E engoma para fora.

(VERDE, 2015, p. 97)

Nesse primeiro momento o narrador personagem parece se colocar em uma condição social superior à da engomadeira, entretanto, no decorrer da narrativa é perceptível a proximidade que essas duas figuras vão estabelecendo, no que tange às relações de trabalho. Helder Macedo nos alerta para isso:

Ele trabalha curvado sobre a secretária; ela trabalha curvada sobre a tábua de engomar. Ele fuma excessivamente; ela engoma incessantemente com um ferro que, aquecido a carvão, produz um fumo asfixiante. A dor de cabeça dele, consequência implícita do fumo dos cigarros, é relacionada com os pulmões doentes dela, consequência implícita do ar viciado pelo fumo do ferro. Ele abafa desesperos mundos; ela sofre de faltas de ar. (MACEDO, 1975, p. 141)

O próprio narrador personagem tem consciência do paralelismo entre a sua situação e a da vizinha. Ela como engomadeira e ele como escritor são vítimas do mercado de trabalho e estão à margem das relações capitalistas. Entretanto, o narrador sugere no poema que poderia triunfar, caso renegasse seus próprios critérios de valor artístico, contudo, essa saída não é possível para a engomadeira. Sua única mercadoria vendável é o seu trabalho, que tem um preço miserável no mercado.

A presença de personagens que evidenciam essa luta de classes é recorrente na obra cesária, o interessante é que a percepção desse conflito é quase sempre efetuada pela voz burguesa, como ocorre em “De Verão”. Nesse poema o narrador vai se afirmando como um sujeito perfeitamente adaptado à ideologia de sua classe, alheio às contradições sociais, sofre um alerta ao se deparar com uma sociedade de formigas. Esse episódio traz um significado simbólico à narrativa do poema: como em um espelho, o narrador parece refletir sobre seu próprio comportamento perante a sociedade que integra.

É interessante analisarmos um pouco esse narrador/personagem travestido por um caráter burguês, tão frequente na obra cesária. Considerando as articulações internas do poema em questão parece-nos inevitável constatar que, mesmo sendo a voz organizadora do poema um dândi, a estética que se esboça é, essencialmente, antiburguesa. Temos assim, um traidor de classe.

Portanto, no poema “De Verão”, o narrador que se apresenta se aproxima da voz homodiegética. O enredo se desenvolve durante um passeio pelo campo: “Esta manhã saí com minha prima” (VERDE, 2015, p. 131). A partir da terceira estrofe, o narrador personagem evidencia a sua prima como sua interlocutora, é a ela a quem ele se dirige, diversas vezes, no poema. Já ele, se apresenta claramente como um homem cidadão através das suas vestes inapropriadas para o passeio campestre: “Eu de jasmim na casa do casaco/ E d’óculo deitado a tiracolo!” (VERDE, 2015, p. 134), e ainda pelo seu comportamento de dândi, fumando o cachimbo e concebendo o campo como um passatempo inspirador: “No campo; eu acho nele a musa que me anima:/ A claridade, a robustez, a ação” (VERDE, 2015, p. 131). Ele se apresenta como “ocioso, inútil, fraco” (VERDE, 2015, p. 134).

Segundo Helder Macedo essa personagem parece ser um cidadão abastado, talvez um proprietário rural que more na cidade: “perfeitamente convicto de que a ‘indústria’ levará por força aos seus complementos naturais, a ‘paz’ e a ‘salubridade’, numa sociedade em que tudo corre o melhor possível no melhor dos mundos possíveis” (MACEDO, 1975, p. 185).

A figura que o narrador faz de si mesmo contrasta com a de sua prima. A personagem feminina é descrita como uma "Criança encantadora!" (VERDE, 2015, p. 131), por quem o narrador personagem diz ter sincera estima. Ao contrário do primo ela parece estar mais integrada à vida no campo, demonstra desenvoltura ao caminhar por entre os obstáculos e aprecia o ritmo do trabalho rural. Seu verdadeiro interesse no progresso rural é manifesto em sua fala ao perguntar sobre os 'últimos inventos agrícolas', mas também na seriedade do seu discurso em contraste com as "exclamações entusiásticas" (MACEDO, 1975, p. 186) do narrador personagem.

O percurso narrativo segue focalizado nos sentimentos que o campo desperta no narrador. Este o percebe como um lugar robusto, edênico, de bons ares, boa luz e bons alimentos. É interessante atentarmos no fato de que a imagem a que o leitor tem acesso está vinculada ao posicionamento e olhar do próprio personagem narrador. Dessa forma, se ele se encontra distanciado de sua prima, o leitor tem acesso a um quadro mais amplo, por outro lado, quando ele se aproxima, o olhar fica mais focalizado.

Isso ocorre por exemplo no último verso da quinta estrofe quando o narrador personagem diz: "E, silencioso, eu fico para trás" (VERDE, 2015, p. 132). A partir daí ele inicia uma descrição amplificada da paisagem, da personagem feminina, suas vestes, cores e movimentos: "E, como quem saltasse, extravagantemente,/ Um rego d'água sem se enxovalhar,/ Tu, a austera, a gentil, a inteligente,/ Depois de bem composta, deste à frente/ Uma pernada cômica, vulgar!" (VERDE, 2015, p. 133). Já na décima estrofe o narrador se aproxima novamente de sua prima, e seu olhar se retira do horizonte amplo e se foca num ponto no chão onde percebe formigas trabalhando.

Esse episódio é o ponto fulcral da intriga na narrativa: "Exótica! E cheguei-me ao pé de ti./ Que vejo!/ No atalho enxuto, e branco das espigas/ Caídas das carradas no salmejo,/ Esguio e a negrejar em um cortejo,/ Destaca-se um carreiro de formigas" (VERDE, 2015, p. 133). A técnica do perspectivismo nesse poema que é construída por duas vias: a partir da visão do próprio narrador personagem e a partir da visão da prima que o acompanha em seu passeio. Dessa forma, há dois pontos de vista possíveis a respeito do espaço campestre e das ações que nele ocorrem. Isso é possível porque há uma dramatização no poema, representada em termos dialógicos. A maneira como essa técnica é elaborada nesse e em outros poemas de Cesário Verde, como por exemplo em "Ironias do desgosto", é diferente de como ocorre nos romances, mas é possível traçar algumas aproximações no que tange à finalidade desses discursos.

A acepção bakhtiniana é aqui resgatada porque tal como na prosa narrativa a obra cesária é repleta de entonações e marcas sutis que resgatam as vozes de personagens oriundas de diversas instâncias sociais. É o que percebemos de forma magistral no poema “Desastre”, em que ecoa não somente a voz do narrador, mas também a do povo, a dos operários e do patrão, a do poeta e do democrata, a do fidalgo e dos recrutas. Trata-se de um poema não somente povoado por figuras, mas também pelas vozes que delas partem e, por conseguinte, pelas ideologias que nessas falas se inserem.

Já no caso em questão, no poema “De Verão”, a prima utiliza-se do discurso direto como forma de representação: “E tu dizias: «Fumas? E as fagulhas?! Apaga o teu cachimbo junto às eiras;/ Colhe-me uns brincos rubros nas ginjeiras!/ Quanto alegre-me a calma das debulhas!»” (VERDE, 2015, p. 131), e o discurso dela parece não estar em sintonia com a forma de pensar do narrador.

Se através da fala da prima podemos inferir certa intimidade com o espaço por onde eles circulam, o narrador personagem, por sua vez, posiciona-se de maneira insensível ao rir do cuidado que a personagem feminina tem ao não pisar nas formigas: “E eu desatei a rir como qualquer macaco!” (VERDE, 2015, p. 134). Se considerarmos esse episódio como uma espécie de alegoria, podemos dizer que esse narrador se posiciona também de forma ideológica. O trabalho coletivo das formigas é metáfora para o trabalho exemplar das indústrias, as formigas amplificam ainda mais o sentimento de proprietário do narrador personagem, porque a terra onde elas trabalham é dele: «As ladras da colheita!» “Eu se trouxesse agora/ Um sublimado corrosivo, uns pós/ De solimão, eu, sem maior demora,/ Envenená-las-ia! Tu, por ora,/ Preferes o romântico ao feroz” (VERDE, 2015, p. 134).

O poema evidencia as contradições entre aqueles que trabalham e se dedicam em prol de uma comunidade, representados na figura frágil das formigas, e aqueles que não trabalham, mas detêm o poder. Essa sugestão fica ainda mais evidente na última estrofe do poema que é, toda ela, a fala da prima em discurso direto, e na qual ela faz um alerta:

«Não me incomode, não, com ditos detestáveis!  
Não seja simplesmente um zombador!  
Estas mineiras negras, incansáveis,  
São mais economistas, mais notáveis,  
E mais trabalhadoras que o senhor!»

(VERDE, 2015, p. 135)

Ponderemos um pouco mais acerca o discurso das personagens na obra de Cesário Verde uma vez que esta questão está bastante conectada com o viés dramático da sua



poesia, mas também revela muito do potencial narrativo de sua obra. Como organizador da diegese os narradores têm como tarefa evidenciar as palavras ou os pensamentos outras personagens da narrativa seja pela via do discurso direto, indireto ou indireto livre.

É importante ressaltar que independentemente da classe social, elas normalmente têm voz, como podemos perceber na ríspida fala do criado de “Num bairro moderno” («Se te convém, despacha; não converses» (VERDE, 2015, p. 101)), criado este que apesar de não pertencer à classe proprietária se sente superior à verdureira. Esta também se dirige de forma direta no poema, tendo o narrador personagem como interlocutor: “«Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!»” (VERDE, 2015, p. 101).

Os trabalhadores de “Humilhações” também se manifestam: “Cada contratador dizia em voz rouquenha:/ – Quem compra algum bilhete ou vende alguma senha?” (VERDE, 2015, p. 85); e também a “velhinha suja” de “Humilhações”: “– Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?...” (VERDE, 2015, p. 85). As contradições sociais vão sendo acentuadas e evidenciadas através da fala e do modo como falam essas personagens. Deste modo, o discurso direto de muitas personagens pertencentes às esferas sociais mais baixas nos sugere os efeitos de sentido pretendidos pelo autor dos poemas. Ao trazer a voz deste outro para a narrativa o narrador coloca o leitor em contato direto com o conteúdo interior da personagem. O outro é apresentado “em pessoa” como “unidade integral da construção” (BAKHTIN, 2009, p. 150).

Também integrados no texto, os narradores, quando personagens, se posicionam de forma direta na narrativa: “O narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colori-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo” (BAKHTIN, 2009, p. 157). É esse tipo de narrador que em “Cristalizações” entoa a sua voz e os seus humores. Apesar de ser um poema plenamente povoado por personagens, não há registro do discurso verbal dessas figuras. Elas não falam, mas atuam e se expressam através de seus movimentos e olhares.

Em “Cristalizações” o narrador se deixa arrebatar pelas sedutoras formas urbanas enquanto conduz o leitor à assombrada constatação da exploração social – tal como em “De Verão”. Se nesse último o discurso é construído a partir de uma dupla percepção realçada pela oralidade, em “Cristalizações” é nítida a presença do prosaísmo cotidiano da “ferragem”, da “lenha”, das “marretas”, e das “enxadas” que ganham presença física pelo arranjo significativo da forma fonética do poema: “A linguagem do poema é seca como o ar e o som da cidade, mas também precisa, como as imagens cristalizadas do espaço urbano observado” (MAIA, 1997, p. 88).

A história se passa no subúrbio de Lisboa, onde podemos encontrar trabalhadores que se dedicam a transformar a cidade. No decorrer da narrativa é perceptível a oscilação entre a admiração do processo de modernização e o horror que a modernização traz consigo. A elaboração dos versos presentifica a construção das ruas da cidade e o recorte da cena delimita o espaço: “É a cidade modernizando-se, são os calceteiros que alargam a rua para acolher a multidão apressada” (MARGATO, 2008, p. 46).

O narrador personagem tem feições homodieéticas é um sujeito cidadão sintonizado com o novo universo sonoro e com o novo ritmo que a modernização imprime à cidade: “um típico burguês triunfante da era industrial, um produto das ideias de Spencer e do liberalismo mercantil” (MACEDO, 1975, p. 196). Percebemos os movimentos e as vozes dos trabalhadores, os sons do ferro e da pedra, o chiado dos carros de mãos, e os ruídos das construções, captados com positividade e beleza:

Em pé e perna, dando aos rins que a marcha agita,  
Disseminadas, gritam as peixeiras;  
Luzem, aquecem na manhã bonita,  
Uns barracões de gente pobrezita,  
E uns quintalórios velhos, com parreiras.

Não se ouvem aves; nem o choro d’uma nora!  
Tomam por outra parte os viandantes;  
E o ferro e a pedra - que união sonora! –  
Retinem alto pelo espaço fora,  
Com choques rijos, ásperos, cantantes.

(VERDE, 2015, p. 134)

No decorrer da leitura é possível perceber também em “Cristalizações” o já comentado efeito cinematográfico como técnica da narratividade. Para Macedo (1975) essa perspectiva vem do uso de elementos sem ligação que gera, metonimicamente, um efeito de cena. A metonímia e o recurso ao assíndeto possibilitam a justaposição ou contiguidade textual, como podemos ver em: “Vê-se a cidade, mercantil, contente:/ Madeiras, águas, multidões, telhados!” (VERDE, 2015, p. 114). Ainda de acordo com o crítico, a composição de objetos e cenas por sucessão e justaposição possibilita uma técnica lírica “realista” em que o leitor se torna simultaneamente um ouvinte e testemunha ocular do que é observado e relatado pelo narrador.

Ademais, se em um primeiro plano da narrativa o narrador personagem parece estar confortável dentro da sua praticidade hegemônica burguesa (“Eu tudo encontro alegremente exato.” (VERDE, 2015, p. 115)), é perceptível no decorrer do enredo a

transição de um simples narrar das atividades insalubres dos trabalhadores para uma tomada de consciência frente às evidentes contradições sociais: seu discurso simultaneamente o representa e o denuncia.

Atentemos na passagem abaixo em que podemos verificar o comportamento dos operários frente à presença do narrador personagem e, em seguida, a posição do narrador enquanto se aproxima deles:

Mal encarado e negro, um para enquanto eu passo;  
Dois assobiam, altas as marretas  
Possantes, grossas, temperadas d' aço;  
E um gordo, o mestre, com um ar ralasso  
E manso, tira o nível das valetas.

Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!  
Que vida tão custosa! Que diabo!  
E os cavadores descasam as enxadas,  
E cospem nas calosas mãos gretadas,  
Para que não lhes escorregue o cabo.

Povo! No pano cru rasgado das camisas  
Uma bandeira penso que transluz!  
Com ela sofres, bebes, agonizas:  
Listrões de vinho lançam-lhe divisas,  
E os suspensórios traçam-lhe uma cruz!

(VERDE, 2015, p. 115)

Nessas estrofes podemos perceber a atenção que o narrador confere para a vida difícil desses trabalhadores. Seu sentimento oscila entre surpresa e o desagrado da descoberta do potencial revolucionário do povo, potencial este frequente na obra de Cesário Verde. Em “Deslumbramentos”, por exemplo, são os “povos humilhados” que “aguçam os punhais”. Já em “Cristalizações” a imagem perfeita da modernização, esboçada nos versos iniciais, parece ser desfeita na medida em que o narrador se aproxima dos operários em seu movimento deambulatório: “O desencanto prende-se para Cesário com uma realidade social em que a glória é uma ilusão que o povo paga com o sofrimento” (LOPES, 2006, p. 26).

Uma outra personagem interessante na obra de Cesário Verde reaparece em “Cristalizações”: a atriz. Reparemos que o próprio narrador a recupera em sua memória ao nos revelar que já a conhece. É em um cenário de construções erguidas por homens zoomorfizados que “uma figura fina”, “toda abafada num casaco à russa” surge:

D'onde ela vem! A atriz que eu tanto cumprimento;  
E a quem, à noite, na plateia, atraio

Os olhos lisos como polimento!  
Com seu rostinho estreito, friorento,  
Caminha agora para o seu ensaio.

(VERDE, 2015, p. 116)

Esta passagem nos faz recuperar a figura da atriz de “Humilhações”, contudo o narrador de “Cristalizações”, por sua vez, em nada nos lembra o daquele poema. Neste ele se apresenta como um burguês que, na poética de Cesário Verde vem ocupar o papel de herói romântico que no seu tempo já era impossível: “a modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 1994, p. 94). Portanto, esse papel é representado por esse dândi, que através do seu comportamento e posicionamento faz emergir a necessidade do seu oposto, propondo assim, uma reconfiguração social. Parece que esse também é o papel da personagem da atriz no poema “Cristalizações” ao ser inserida em um espaço do qual parece dela destoar.

O narrador personagem se surpreende com a presença feminina da atriz: “Espantame a atrizita que hoje pinto,/ Neste dezembro enérgico, sucinto,/ E nestes sítios suburbanos, reles!” (VERDE, 2015, p. 116). A passagem da figura feminina causa certo tumulto entre os trabalhadores que, mais uma vez zoomorfizados, revelam um comportamento animalesco:

Como animais comuns, que uma picada es quente,  
Eles, bovinos, másculos, ossudos,  
Encaram-na sanguínea, brutalmente;  
E ela vacila, hesita, impaciente  
Sobre as botinas de tacões agudos.

Porém, desempenhando o seu papel na peça,  
Sem que inda o público a passagem abra,  
O demonico arrisca-se, atravessa  
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,  
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!

(VERDE, 2015, p. 116)

Diferentemente de outros poemas, a personagem da atriz em “Cristalizações” não parece despertar desejo: nem os calceteiros, tampouco o narrador demonstra admiração por ela. Enquanto este a chama de “atrizita” e a compara com um “demonico”, os operários zombam dela impedindo-lhe passagem. Acabamos por perceber que a suntuosa atriz dos espetáculos teatrais tem suas raízes nos subúrbios; contudo, apesar de estarem no mesmo palco, a atriz e os trabalhadores braçais desempenham papéis distintos na “peça”. Segundo Cláudia Soares (1997) essa personagem está “associada com a burguesia urbana, com os

elegantes frequentadores de teatros, como o próprio narrador. Eles, os calceteiros, como animais comuns, estão permanentemente ligados à classe a que pertencem – homens de carga – e permanecem ligados ao seu trabalho duro que os coloca apenas como instrumentos do progresso” (SOARES, 1997, p. 32).

Já Helder Macedo nos alerta para o fato de o narrador apresentar as personagens dos calceteiros quase sempre de forma coletiva, justamente para evidenciar o fato de que, ao contrário da atriz, os operários, individualmente, nada podem almejar: “Só identificando-se conscientemente com os interesses da sua classe e erguendo a simbólica bandeira revolucionária que o narrador viu no povo, poderiam triunfar da injustiça social da sua situação de homens de carga” (MACEDO, 1975, p. 205).

Por fim, com a reflexão sobre as personagens na obra de Cesário Verde damos por encerrada a leitura dos poemas desse autor. As análises em Caeiro e Barros seguirão a mesma estrutura adotada neste capítulo – utilizando o aparato dos estudos narrativos, – com o intuito de posteriormente melhor refletirmos sobre a poesia desses três autores e sobre a evolução da lírica moderna de língua portuguesa na apropriação do aparato da prosa narrativa.

Entretanto, é interessante, antes de passarmos ao próximo capítulo, fazermos algumas reflexões. Segundo o professor Jorge Fernandes da Silveira, “No seu modo diferente de estar na linguagem, de escrever Portugal, Cesário Verde vê o outro, a si mesmo e o outro de si mesmo. Só isto já lhe garante o título de pioneiro do modernismo português (...)” (SILVEIRA, 1995, p. 11), afirmando ainda que “Cesário ri-se para dentro, sabe-se, pós-modernamente, um homem português” (SILVEIRA, 1995, p. 23). Um dos primeiros poetas a consagrar a importância de Cesário Verde no contexto da poesia moderna foi Fernando Pessoa; muito desse reconhecimento vem representado na obra de Alberto Caeiro.

A ligação com a natureza, o deambulismo, a consciência do real, o prosaísmo dos versos e a poesia do cotidiano, tudo isso, o heterônimo de Pessoa herdou de Cesário. O poeta português poderia inclusive assinar alguns dos versos de Caeiro que sintetizam, tal como os seus próprios, a posição do homem nos centros urbanos: “Nas cidades a vida é mais pequena que aqui na minha casa no cimo deste outeiro” (PESSOA, 2015, p. 37). Vamos, agora, subir no alto deste monte e contemplar a paisagem caeiriana à luz do aparato dos estudos narrativos.

## 5 A HUMANIDADE É UMA REVOLTA DE ESCRAVOS

---

### Considerações prévias

Tal como em Cesário Verde, podemos ver em Alberto Caeiro a constante angústia de não conseguir representar diretamente o real por meio do trabalho poético. Nesse sentido, ambos os escritores viveram a “literatura como um engajamento fracassado, como um olhar mosaico sobre a Terra Prometida do real” (BARTHES, 2003, p. 35). Porém, de forma ainda mais empenhada que o seu antecessor, Caeiro enfrentou essa luta perdida dentro do próprio campo da linguagem, fazendo desse embate o tema fulcral do seu discurso. Como poderemos ver nesse capítulo, no processo de construção da obra caeiriana a língua é repensada e refundida em seus fundamentos, indo aos limites de sua capacidade de significação.

Se em Cesário o leitor percebe o desenho de uma realidade, quase sem se dar conta disso, a ponto de tal figuração mascarar o labor literário, em Caeiro o que ocorre é justamente o inverso. A realidade é mais representada pelo não dito, pelo silêncio, pela contraposição. O social em Caeiro é que é dissimulado enquanto a feitura de seus versos é constantemente evidenciada. Isso ocorre porque, apesar de Alberto Caeiro estar ciente de que a realidade não pode ser representada pelo artista, de forma imediata, ele empreende uma obra que almeja (ou pelo menos lamenta) justamente isso. É a partir desse paradoxo que os poemas do heterônimo de Fernando Pessoa vão tomando corpo, e é pelo seu lirismo intelectualizado e serenado que ele conduz o leitor para o interior da sua obra, propondo a todo o momento que povoemos seu mundo ficcional que mais parece uma armadilha textual, da qual não conseguimos, nem queremos nos libertar.

Ao abrir o livro de um poeta reconhecidamente bucólico talvez o leitor anseie pela contemplação da natureza com a mesma passividade de um passageiro que contempla a paisagem do mar, pelo convés de um navio. Mas sua aparente simplicidade é também um convite para descermos à casa de máquinas desse navio e repararmos nas engrenagens, nas minúcias, nas estruturas internas do trabalho poético de Caeiro que é a materialização intrínseca da contradição. A obra desse heterônimo, ao contrário do que propõe, não

simplifica a realidade, e, ao fingir que faz isso, só a torna mais ambígua, silenciando seus próprios discursos, nos conduzindo para o tema do incompreendido, enquanto também nos estimula a “continuarmos sendo aqueles que procuram danadamente uma autêntica face de homem, uma existência de si mesma buscando-se entre possibilidades múltiplas de existir ...” (LOURENÇO, 1987, p. 33).

A citação transcrita acima elucida muito a poesia moderna em que se inserem Cesário Verde e Fernando Pessoa. Esses poetas, que viveram entre os séculos XIX e XX, assistiram a uma grande evolução no mundo, tanto científica como tecnológica, e como consciências lúcidas nesse mundo moderno, tiveram a rara capacidade de captar essas transformações e contradições enquanto as viviam.

Cesário, como já vimos, assim o fez testemunhando-as em sua obra através da voz dos seus narradores, das suas personagens, através da desafetação lírica e da criação de imagens que recompõem a realidade na qual ele se inseria. Pessoa foi além, porque inspirado em Cesário não somente captou a conjuntura histórica através de suas imagens poéticas, como também evidenciou, como nenhum outro poeta de língua portuguesa, os efeitos dessa modernidade no próprio homem.

A instabilidade do sujeito moderno e a fragmentação advinda da crise de identidade são entranhadas em sua obra através da criação dos heterônimos: “Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade” (PESSOA, 1998, p. 96). Esse é um fragmento da conhecida carta que Fernando Pessoa enviou para Adolfo Casais Monteiro em que descreve o «nascimento» de Alberto Caeiro. Como hoje já sabemos, a carta não diz toda a verdade sobre a criação dos heterônimos, em especial em relação à figura em questão e aos seus poemas. Mas essa é a informação que Pessoa gostaria que chegasse à posteridade, e é através desta proposta de jogo ficcional que o poeta que brinca com as definidas fronteiras do real e do irreal.

O mundo de onde Alberto Caeiro vem inclui diversas outras *personae*, entre as mais conhecidas, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Fernando Pessoa, o ortônimo. É necessário aqui esclarecer que Fernando Pessoa será visto neste trabalho de duas formas: a primeira como o autor empírico: “um poeta dramático escrevendo em poesia lírica.” (PESSOA, 2005, p. 198); e a segunda como figura ficcional: “um poeta que seja vários poetas” (PESSOA, 2005, p. 199). Não por acaso deixamos de trazer para este trabalho muitas das reflexões de Fernando Pessoa sobre sua própria obra; isso ocorre porque preferimos seguir

aqui o caminho trilhado por Ivo Castro na introdução da edição crítica dos poemas de Alberto Caeiro ao: “ler suas lembranças como ficção e não como história” (PESSOA, 2015, p. 10).

O jogo proposto por Pessoa, ao ficcionalizar inclusive a si mesmo, revela o cerne do movimento modernista em que verifica a emergência da linguagem em detrimento do sujeito. Seus heterônimos evidenciam angulações e perspectivas diferentes de uma mesma realidade que, quando recompostos, incluindo nessa recomposição contradições e complementaridades, apresentam um mosaico em que se projetam sinuosamente as relações históricas e sociais do contexto do autor.

De acordo com a já referida carta de Pessoa a Casais Monteiro, Alberto Caeiro nasceu em 1889 e faleceu em 1915. Apesar de não nos retermos aqui em aspectos biográficos é importante atentarmos para o ano de nascimento desse heterônimo. É o mesmo ano da famosa Exposição Universal em Paris que ostentava justamente tudo aquilo a que Caeiro se opôs: as descobertas e invenções que prediziam o futuro moderno, o inventário dos meios dos quais dispunha o homem para satisfazer as necessidades de uma civilização tecnicamente e intelectualmente evoluída.

É desse cenário que a figura de Alberto Caeiro surge parecendo rejeitar toda a revolução que o cercava: vivendo como um camponês humilde, sem metafísicas. Recusa a ciência, as teorias, as filosofias e todo o tipo de abstração, crente de que apenas os sentidos podem verdadeiramente apreender o mundo. Segundo Carlos Reis esse heterônimo surge “como uma reação epocal bem determinada: contra concepções artísticas simbolistas, contra atitudes religiosas místicas e contra qualquer tipo de preocupação metafísica” (REIS *et alli*, 1991, p. 191).

Ademais, essa aparente simplicidade biográfica não disfarça sua complexidade discursiva; não nos esqueçamos que Caeiro é fruto do modernismo e apesar de propor um espaço de geometria limpa, ele materializa em sua obra a complexa conjugação do objetivo com o subjetivo, do exterior com o interior, a coexistência de luz e de sombra, do passado e do presente, do concreto e do abstrato, retendo, dessa forma, aspectos da modernidade sem neles muito diretamente tocar. O mestre dos heterônimos renega todo o avanço que a humanidade já conquistou na tentativa de libertar-se das amarras racionais, evitando, assim, questões que o conduzam à angústia do conflito existencial.

Deixando suspensa a questão do contexto histórico que possibilitou a complexa criação pessoana, foquemos agora no âmbito literário da construção heteronímica como um todo. Sabemos, pelo próprio Pessoa, que essa criação de múltiplas *personae* foi um



gesto de dramaturgo; entretanto, considerando a relativa e sempre precária unidade poética de sua obra, podemos lê-la também como uma narrativa novelística onde quem circula não são as personagens – chamadas assim pelo próprio escritor – e sim as ideias e vozes das mesmas. Podemos perceber isso, por exemplo, no constante dialogismo dos heterônimos. A origem dramática juntamente com o conteúdo narrativo deu forma a um complexo projeto de poesia que capta e representa o movimento histórico: “Há algo de terrivelmente soez na mente moderna; as pessoas, que toleram toda a espécie de mentiras indignas na vida real e toda a espécie de realidades indignas, não suportam a existência da fábula. E isso é a obra de Fernando Pessoa: uma fábula, uma ficção” (PAZ, 1992, p. 19).

Pensando mais especificamente em Alberto Caeiro, visto como uma personagem da mencionada ficção pessoana, podemos dizer que ele se distancia das personagens clássicas dos romances, mas se aproxima dos dramas do herói moderno proposto por Lukács por carregar em si um “conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz do seu ser” (LUKÁCS, 2003, p. 43). Toda a obra de Caeiro revela um enfrentamento entre ele e o mundo; inclusive, como personagem, ele nasce desse conflito. A construção heteronímica de Alberto Caeiro se articula também com o propósito inovador da figura de um herói lírico:

In this respect one should, indeed, think of a cycle of poems or of a certain sequence of poems which have in common a particular theme. Indeed, it is very well possible to apply this concept to the complete works of a poet. In my opinion, it is possible to link the lyric hero to the implied author as I defined him earlier. (KRAAN, 1991, p. 210)

Dito isso, é primordial entendermos que, apesar de tratarmos Caeiro como o criador dos poemas, ele é fruto de uma ficcionalidade radical na qual Cesário Verde, Fernando Pessoa e Manoel de Barros não se inserem. Portanto, considerando a obra pessoana como um todo, a figura de Caeiro pode ser vista, para além de um heterônimo e de um eu lírico – como uma personagem, como um narrador, ou ainda como um autor que se apresenta como um narrador/personagem/escritor que escreve uma ficção sobre si próprio.

Nesse último caso é ainda preciso considerar que “A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida. Em tudo o mais não houve incidentes, nem há história” (PESSOA, 1994, p. 25). Diante disso, podemos afirmar que o propósito de Pessoa não era enriquecer a existência ficcional de Caeiro com acontecimentos e experiências pessoais, mas antes destinar seus esforços na

composição daquele que seria o mestre dos heterônimos, e assim o fez entranhando em seus poemas o modelo de uma poética muito própria.

É importante também ressaltar que neste estudo abordaremos a figura de Alberto Caeiro como um escritor fictício a executar o seu trabalho poético. Logo, se compreendemos que Pessoa, como poeta, escreve ficção e se sabemos que Alberto Caeiro é assumidamente um poeta, então é preciso convencionar que Caeiro também escreve ficção.

Vale aqui recuperar os estudos de José Augusto Seabra no que se refere à complexa interação entre heterônimos e ortônimos na obra pessoana, no seu consagrado ensaio “Fernando Pessoa ou o Poetodrama” (1988). Essa reflexão elucida o viés dramático da obra de Pessoa que não estrutura somente a obra de cada um de seus heterônimos, mas também, a de todos eles. Se por um lado temos a comparação da poesia dos heterônimos com a linguagem das personagens de um drama, do outro, temos a sobreposição de dois tipos de drama: um constituído pela obra de cada heterônimo, outro pelo conjunto da obra heteronímica.

Estamos como se vê, simultaneamente perante um drama em poemas e perante um drama em poetas: o que designaremos, pela nossa parte, respectivamente por um poemodrama e um poetodrama. Mas o que importa fundamentalmente salientar é que o drama em poetas, o poetodrama, se reconduz, na sua essência, ao poemodrama, não sendo mais do que a conseqüente proliferação numa pluralidade de sujeitos poéticos da estrutura dramática da obra, nas suas partes e no seu todo. (SEABRA, 1988, p. 19)

Considerando a citação acima salientamos também a importância de se olhar a obra pessoana como um todo e reconhecemos a proficuidade desse estudo, conforme abordado por Seabra, inclusive para a nossa proposta de trabalho. Contudo, dentre a variabilidade de linhas de leitura desenvolvidas para a ficção heteronímica construída por Fernando Pessoa, a que pretendemos apresentar contempla uma leitura menos ampla e se volta especificamente para a obra do heterônimo Alberto Caeiro.

A poética do heterônimo em questão foi amplamente estudada dentro da ótica religiosa, dentro de concepções materialistas, panteístas, sensacionistas, metafísicas, místicas, filosóficas, metalinguísticas, etc. Contudo, não há quase nenhum estudo que trate das aproximações entre a lírica de Caeiro e a prosa narrativa, e quando há, é geralmente para evidenciar mais as questões formais/estruturais dos poemas do que a articulação entre

essa forma e a capacidade representativa da obra, como podemos averiguar no excerto abaixo:

Longe de esta [poesia] buscar um desvio em relação à prosa, é ao contrário na sua identificação com ela que o discurso poético prossegue, através da sua redução a uma pura função denotativa ou referencial, de que estariam tendencialmente ausentes todos os elementos conotativos e retóricos. (SEABRA, 1988, p. 153)

Sabemos obviamente que uma análise prescinde outra, ou seja, o conteúdo está internalizado na forma poética, mas nesse estudo partiremos da análise da presença de certos elementos estruturantes com o intuito de atingir determinada finalidade, encarando a forma como um meio, um processo social. Nesse sentido, através da análise das categorias narrativas na poesia de Caeiro pretendemos demonstrar como ele intercambia artificialidade poética e naturalidade prosaica, subvertendo as características determinantes dos gêneros e dos modos verificando assim, como a emergência da narrativa pode contribuir para a construção de uma poesia de cunho realista.

Apesar de convidativa essa perspectiva envolve algumas dificuldades. A primeira é o fato de praticamente não haver uma bibliografia passiva acerca do assunto, a segunda por não haver nos poemas de Alberto Caeiro um tipo de narrativa significativamente estruturada a partir de uma cadeia sequencial de acontecimentos, como vimos nos poemas de Cesário Verde, por exemplo. Outra questão que também devemos ponderar é sobre a pretensa recusa do social em Caeiro em contraposição a Cesário Verde. Na verdade, o aspecto social é representado na obra caeiriana de uma forma bastante peculiar, contudo, por ora, é necessário pelo menos compreendermos que a própria ausência é também uma forma de presença, o silêncio sempre fala alto na poesia.

Contudo, mesmo diante de tantas dificuldades impostas por uma poesia tão individualizada, a leitura da poesia de Alberto Caeiro sob a luz do aparato dos estudos narrativos se torna válida porque consideramos que não se estrutura um mundo, ficcional ou não, sem vestígios de narratividade. Considerando isso, tentaremos aqui eleger alguns poemas em que possamos ver o desfile das categorias narrativas; cada um deles corresponderá a amostras selecionadas que não devem ser vistas fora do seu contexto específico (dentro dos três ciclos que compõem a obra caeiriana), nem tampouco fora do seu contexto mais amplo (a obra poética de forma unitária). Isso porque entendemos que, de modo específico, cada um desses poemas pode evidenciar uma ou mais categorias que vão sendo aprofundadas no decorrer da obra. Essa forma mais restrita e fragmentada dos

elementos da narrativa se apresentarem nos poemas é condicionada pela própria natureza lírica:

While novels, short stories, etc. typically make use of all available levels and modes of mediation (superordinate narrator, subordinate character's utterance, various modes of focalization), lyric and dramatic texts can be reconstructed as reduced forms in which the range of instances of mediation varies in each case. (HÜHN, SOMMER, 2012: §3)<sup>29</sup>

Se na estruturação narrativa contida na lírica de Cesário Verde os poemas poderiam se constituir como motivos para um conto ou uma novela, por serem centrados em um acontecimento específico: o acidente de um operário, o trabalho dos calceteiros ou o amor platônico; em Caeiro isso não ocorre. Na maioria dos seus poemas a narratividade se revela na articulação entre os três ciclos que constituem sua obra. Eles, em conjunto, é que nos oferecem uma via que capta uma totalidade formada por várias cenas, tal qual a de um romance dividido em capítulos, mais que a compreensão de fragmentos fechados, como no caso de Cesário.

Para além da estrutura narrativa entranhada na prosa dos seus versos Caeiro aproveita-se de temas caros à prosa narrativa portuguesa, como por exemplo a questão do progresso civilizacional das cidades em contraponto à proposta de regresso ao ambiente natural. Esta questão também foi tratada por Eça de Queirós nas correspondências de Fradique Mendes, no conto “Civilização” e no romance *A cidade e as Serras*, por exemplo. Tal como a personagem Jacinto que, na obra de Eça, sofre o embate entre o desenvolvimento tecnicista (na afirmação da civilização moderna) e a simplicidade campestre (manifesta no reencontro com o natural e o primitivo); Alberto Caeiro (e também Cesário Verde) se rende ao *fugere urbem* e reintegra o homem civilizado ao núcleo primordial da vida humana: a natureza.

É do campo que Caeiro testemunha a possibilidade de uma vida livre do ritmo caótico, dos parâmetros citadinos, dos malefícios extenuantes da insanidade metropolitana. Se em Eça, os olhares admirativos e as vozes exclamativas de Jacinto e do seu fiel amigo Zé Fernandes bradavam “Eis a civilização!” (QUEIROZ, 2006, p. 64), Caeiro – em outro momento – já constata que a ciência não deve ser um novo ídolo adorado.

Todavia, se Eça demonstra ao longo de seu romance que o progresso técnico não é a garantia da obtenção da felicidade humana, Caeiro por si mesmo já se apresenta como

---

<sup>29</sup> <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> - acesso em 11/04/ 2018 12h14min

fruto desse fracasso, revelado por ele na falta de sentido da vida social e da efervescência da cidade moderna, pregando assim, um modo de vida bucólico livre do encantamento do progresso material que hipnotizou Jacinto e recaiu sobre o mesmo como um fardo pesado depositado em seu dorso. Caeiro nos relata em sua obra o enredo do famigerado desenvolvimento nomeado de progresso civilizacional, que para ele mais ajudou a edificar a nossa própria ruína que de fato dar soluções aos problemas reais. Ele nos revela um mundo em que as correntes filosóficas, religiosas e todo o tipo de metafísica excederam nossa humanidade, um mundo em que fomos escravizados por nossos próprios servos, por aquilo que nós mesmos construímos, pela história que nós próprios criamos. Vejamos como isso ocorre, de forma mais clara, no próximo item.

## 5.1 A luz apagou-se

Como bem sabemos, a obra poética de Alberto Caeiro tem por abertura “O Guardador de Rebanhos” que logo nos seus primeiros versos traz informações necessárias e que antecedem um enredo. Como podemos ver na caracterização de quem nos fala: “Eu nunca guardei rebanhos” (PESSOA, 2015, p. 29), que corresponderia em prosa narrativa a um narrador autodiegético. Esse sujeito fala em primeira pessoa como integrante principal dos fatos que relata; portanto, é nos poemas iniciais que podemos melhor verificar quem é esse narrador personagem, o que ele faz e qual é o seu local de fala.

Ele se apresenta como poeta (“quando me sento a escrever versos”; (PESSOA, 2015, p. 30)) e pressupõe leitores: “Saúdo todos os que me lerem” (PESSOA, 2015, p. 30). É interessante aqui já evidenciarmos o fato de a figura do leitor ser constantemente convocada na obra de Alberto Caeiro através da metalepse discursiva. Considerando essa presença extradiegética na lírica de Caeiro juntamente com o aparato dos estudos narrativos, chamaremos esse leitor, a quem o narrador se dirige, de narratário. Segundo o *The Living Handbook of Narratology* o termo “narratee” foi cunhado por Gerald Prince (1971) seguindo o termo francês “narrataire” de Barthes (1966) e designa: “the addressee of the narrator, the fictive entity to which the narrator directs his narration” (SCHMID,

Wolf. 2013: §1).<sup>30</sup> Essa entidade rompe a barreira entre realidade e ficção atuando dos dois lados, como figura ficcional e como leitor real. Falaremos mais especificamente desse recurso posteriormente.

Por agora, atentemos no narrador que, enquanto escreve, seleciona e organiza suas ideias e lembranças e dá a ver ao leitor o que é primordialmente relevante para a compreensão de sua proposta. Nos dois primeiros poemas do ciclo ele está de fato revelando seu modo de ver e sentir o mundo em primeira pessoa do singular, preponderante no modo lírico e escolha de Alberto Caeiro na maior parte de seus poemas. Contudo, essa reflexão marcada linguisticamente pela introversão, pela exposição de um “eu” singular e individual, se amplia em alguns poemas resultando em um convite coletivo para tomarmos conhecimento de uma outra forma de apreender o mundo.

É o que podemos verificar na interatividade formulada em diálogos onde os narradores, como locutores, parecem estar sempre veiculando a defesa de uma posição dentro de um debate poético. O interlocutor, na maioria dos casos, aparece manifestado na primeira pessoa do plural “nós” ou ainda como um “tu”. Não mais raro é a autoindagação em poemas em que o narrador se divide em dois, locutor e interlocutor, ao se perguntar e ao mesmo tempo se responder. Essa recorrente interferência consoante ou dissonante dos diálogos na obra de Caeiro recupera a seguinte reflexão de Bakhtin, ao pensar esse recurso na prosa narrativa:

Partout c'est l'interférence consoante ou dissonante des répliques du dialogue apparent avec des répliques du dialogue intérieur des personnages. Partout, un ensemble déterminé d'idées, de réflexions, de mots est distribué entre plusieurs voix distinctes avec une tonalité différente dans chacune d'elles. L'auteur a pour objet non pas la totalité idéale considérée comme neutre et égale à elle-même, mais la discussion d'un problème par plusieurs voix différentes, son plurivocalisme, son hétérovocalisme fondamental et inéluctable. (BAKHTINE, 1970, p. 342)

Como já dissemos anteriormente, os poemas de Caeiro, considerados individualmente, possuem uma narratividade mais branda. Isso é justificado tanto pela sua forma linguística quanto pelo uso mais ponderado das categorias da narrativa. Um exemplo dessa forma intrincada pode ser verificado na utilização recorrente da tautologia que acaba

---

<sup>30</sup> <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratee#Barthes> - acesso em 01/04/2018 às 15h45min

nos dando a impressão de que o poema se fecha em si próprio, dificultando a apreensão da sequência do enredo:

Assim como falham as palavras quando queremos exprimir qualquer  
pensamento,  
Assim falham os pensamentos quando queremos pensar qualquer  
realidade.  
Mas, como a essência do pensamento não é ser dito, mas ser pensado,  
Assim é a essência da realidade o existir, não o ser pensada.  
Assim tudo o que existe, simplesmente existe.  
(PESSOA, 2015, p. 89)

Passagens assim, com pensamentos complexos e circulares que expressam a mesma ideia de formas diferentes acabam por dificultar o desenvolvimento de uma lógica narrativa. Dessa maneira, a decorrência da ação e o desenrolar da intriga passam a ocorrer em uma esfera interna na maior parte da obra de Alberto Caeiro. A trama costuma decorrer da passagem do estado de equilíbrio (não pensar) do narrador, para a condição de perturbação (quando se apercebe da reflexão que ele chama de doença) culminando na resolução final (retorno ao não pensar). É perceptível a intensificação da narratividade em fragmentos em que a focalização se amplia e as categorias da narrativa são mais bem aproveitadas, como por exemplo nos poemas III e VIII de “O Guardador de Rebanhos”. Nesses casos e em alguns outros o foco não se dá tanto mais na transição de sentimentos do narrador, mas no olhar que ele lança sobre outras personagens, captando, assim, ações externas a ele próprio.

No caso do poema III a focalização incide sobre a figura do escritor Cesário Verde. Essa inserção metaléptica no texto amplia o cenário e impulsiona o poema a ter uma sequencialidade temporal mais próxima à da prosa narrativa. Ou seja, a narratividade mais elaborada decorre normalmente de elementos cronotópicos mais bem estabelecidos, geralmente em função de uma personagem que difere do narrador. Na maior parte dos poemas a temporalidade ocorre mais pela equivalência dos elementos poéticos que vão sendo recuperados ao longo da escrita (como nascer do sol, crepúsculo, primavera, inverno) que propriamente por uma sequência cronológica temporal das ações, o que veremos de forma mais específica no item sobre o espaço e o tempo na obra caeiriana.

Mas voltando especificamente ao poema III, podemos apreender o movimento narrativo já nos primeiros versos: “Ao entardecer, debruçado na janella” (PESSOA, 2015, p. 32). O leitor é situado temporal e espacialmente, isso já o incita a ouvir uma história. É interessante verificarmos também como os objetos do cenário nos ajudam a compor a

transição da narrativa se considerarmos todo o ciclo de “O Guardador de Rebanhos”. Se nos dois primeiros poemas temos uma narrativa que incide sobre aspectos internos do narrador, questões da esfera individual dessa personagem, a janela presente no primeiro verso do texto III faz justamente essa passagem do privado para o público.

Essa passagem nos prepara para receber as categorias que se seguem, como o espaço: “E sabendo por cima dos olhos que ha campos em frente,” (PESSOA, 2015, p. 32); e a ação designada: “Leio até me arderem os olhos/ O Livro de Cesário Verde.” (PESSOA, 2015, p. 32). Já na segunda estrofe temos explicitada a tensão entre o espaço citadino, por onde circulava Cesário Verde, e o espaço campestre, onde se situa o narrador de Caeiro.

Como em uma viagem ao passado o narrador começa então a ganhar ares heterodiegéticos ao descrever a vida na cidade e os sentimentos de Cesário Verde, beirando até mesmo a onisciência: “Porisso ele tinha aquella grande tristeza/ Que ele nunca disse bem que tinha” (PESSOA, 2015, p. 32). A focalização assume aqui um movimento de exteriorização, tudo isso contribui para que o enredo e a narratividade sejam mais explícitos que nos poemas I e II.

Na sequência, observemos agora o poema IV ainda do mesmo ciclo. Ele possui uma narratividade mais moderada, entretanto, já nos apresenta alguns elementos de extrema importância para compreender como o enredo se desenvolve na poética de Alberto Caeiro. Esse poema é também constituído na tensão, mas não do espaço, como fora no anterior, e sim do tempo. O enredo tem como base o que foi, o que é e o que poderia ter sido – no que se refere ao ato de pensar do narrador. Dessa forma, o leitor recupera fatos do passado e projeções do futuro mescladas a elucubrações do presente:

Passado	Presente e futuro
“Esta tarde a trovoada <b>cahiu</b> / Pelas encostas do céu abaixo” (PESSOA, 2015, p. 32)	“Ah, é que resando a Santa Barbara/ Eu <b>sentir-me-hia</b> ainda mais simples/ do que julgo que <b>sou...</b> ” (PESSOA, 2015, p. 32)

Os tempos verbais escolhidos revelam concomitantemente a intriga subjetiva pela qual passa o narrador personagem e a sobreposição entre passado, presente e futuro. Essa justaposição temporal dá certa impressão de imobilidade. Por essas diversas camadas temporais circula a figura de Santa Bárbara, que não é ali convocada despreziosamente.

As figuras do cristianismo, e não só, são inseridas em vários poemas de Caeiro e todas elas exigem do leitor o conhecimento de uma narrativa externa para a



complementação do sentido. Essas figuras aparecem como entidades ficcionais, dispositivos que servem ao propósito do narrador que, nesse caso específico, é o de revelar a complexidade humana frente à simplicidade da natureza. Santa Bárbara foi uma jovem que viveu a maior parte de sua vida isolada da sociedade e, tal como o narrador personagem, contemplava a natureza e se questionava sobre os ensinamentos que recebia.

Em determinado momento de sua vida ela teve contato com o cristianismo e se converteu, por causa disso ela foi torturada em praça pública e degolada pelo seu próprio pai. Mas a informação relevante para a leitura do poema consiste no fato de que quando sua cabeça rolou pelo chão, um raio riscou o céu e um enorme trovão foi ouvido pelo povo. Esse raio atingiu o pai que assassinou a filha, ele caiu morto no chão. Depois disso, Santa Bárbara ganhou o *status* de "protetora contra relâmpagos e tempestades", em total coerência com o cenário descrito no poema, que é de um grande temporal:

Como alguém que d'uma janella alta  
Sacode uma toalha de meza,  
E as migalhas, por cahirem todas juntas,  
Fazem algum barulho ao cahir,  
A chuva chiou do céu  
E ennegreceu os caminhos ...

Quando os relâmpagos sacudiam o ar  
E abanavam o espaço  
Como uma grande cabeça que diz que não,  
Não sei porquê — eu não tinha medo —  
Quis-me a rezar a Santa Barbara  
Como se eu fosse a velha tia de alguém...

(PESSOA, 2015, p. 33)

Santa Barbara é um exemplo dentre diversas outras figuras (São Francisco de Assis; Jesus Cristo, São José, São João, Cesário Verde, Vergílio, etc.) que circulam pela obra de Caetano Veloso. Normalmente são bastante conhecidas e capazes de despertar algum impulso narrativo/emocional extradiegético, para além de credibilizarem o discurso do narrador:

O mesmo pode dizer-se da construção de figuras com capacidade para protagonizarem ações, conflitos e tensões humanas em contexto lírico, ressaltadas, evidentemente, constrações que nesse contexto vigoram (p. ex.: os textos líricos normalmente são, em termos de extensão, mais "econômicos" do que os narrativos); dessas figuras podemos, em certos casos, dizer que homologam as personagens de uma história, em especial quando elas provêm de uma tradição cultural (bíblica, mítica, lendária, histórica, etc.) em que a narrativa assume grande relevância civilizacional. (REIS, 2018, p. 247)

Além desse diálogo extradiegético há também a polissemia explicitada na pluralidade de vozes identificáveis nos discursos poéticos. Isso ocorre, como já dissemos, pelo constante autoquestionamento e questionamento formulado pelas vozes dos próprios narradores que convocam o leitor, a todo o instante, para fazer parte desse embate.

Há, assim, uma relação quase fisiológica com o leitor. Essa presença é explorada pelo diálogo, no uso recorrente das sinestésias, das reticências, das linhas pontilhadas, dos parênteses e na constante proposição de questões, como podemos verificar no fragmento do poema IV de “O Guardador de Rebanhos”:

Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma  
E sobre a criação do mundo?  
Não sei. Para mim pensar n’isso é fechar os olhos  
E não pensar... É correr as cortinas  
Da minha janella (mas ela não tem cortinas).

(PESSOA, 2015, p. 34)

No que tange à estrutura do poema podemos dizer que ele é elaborado em forma de monólogo pois a voz questiona e responde a si mesmo. Temos também as reticências que revelam a suspensão, o pensamento inacabado, e ainda os parênteses que trazem a reflexão do próprio narrador. Nesse cenário, um objeto nos chama novamente a atenção: a janela. Nesse caso, ela indica a passagem do mundo exterior para o interior, para a individualidade do narrador personagem que, ao se questionar sobre Deus e a origem do mundo, acaba por constatar que esse é um ato que requer dele um esforço de subjetividade. É preciso voltar-se para dentro, fechando os olhos e as cortinas, mergulhando no mais íntimo e privado de si mesmo.

Uma outra questão que se apresenta com certa frequência na poética caeiriana é a suspensão ou a descontinuidade do enredo, principalmente em seus poemas curtos. O que ocorre é a elaboração de uma protonarrativa que não tem sequência porque o foco acaba por privilegiar a argumentação ao invés da trama tal como podemos observar no poema 23 do ciclo dos “Inconjuntos”. Nesse caso temos novamente a janela como o portal entre o público e o privado, e é através dela que o narrador observa e narra, quase que cinematograficamente, o que ele vê. Já no início do poema nos é apresentado o cronotopo: “É noite. A noite é muito escura. Numa casa a uma grande distância/ Brilha a luz duma janela./ Vejo-a, e sinto-me humano dos pés à cabeça” (PESSOA, 2015, p. 86).

Contudo, para espanto do leitor o narrador se nega a narrar a vida das personagens inseridas dentro daquele contexto íntimo, a movimentação humana perde importância

diante da luz que é irradiada, porque ela é o que há de concreto e real para ele. E por mais que ele possa refletir sobre a existência humana para além daquela janela, a luz é tudo o que ele realmente vê: “É curioso que toda a vida do indivíduo que alli mora, e que não sei quem é,/Attrahe-me só por essa luz vista de longe./ Sem duvida que a vida d’elle é real e elle tem cara, gestos, familia e profissão” (PESSOA, 2015, p. 86).

O narrador convoca então o leitor a participar ativamente do processo de construção da narrativa ao deixá-la incompleta. Os sujeitos e as ações humanas são identificadas pelo narrador personagem, contudo, seu foco não recai sobre elas. Por fim, constatamos que aquelas personagens e suas ações não estão ali para terem suas vidas descritas ou narradas, mas simplesmente para servir ao discurso do narrador que pretende demonstrar a sua real preocupação com o que de imediato o rodeia: “Apesar de a luz estar alli por elle a ter accendido,/ A luz é a realidade defronte de mim./Eu nunca passo para além da realidade immediata” (PESSOA, 2015, p. 86). E na medida em que o elemento que é material e real para o narrador (a luz) desaparece, ele também revela a impossibilidade de prosseguir com a narrativa:

Para além da realidade immediata não há nada.  
Se eu, de onde estou, só vejo aquella luz,  
Em relação á distancia onde estou ha só aquella luz.  
O homem e a família d’elle são reaes do lado de lá da janella.  
Eu estou do lado de cá, a uma grande distância.  
A luz apagou-se.  
Que me importa que o homem continue a existir?  
É só elle que continua a existir.

(PESSOA, 2015, p. 86)

Esse tipo de trama ativa, em que o leitor é constantemente provocado, é construída a partir de outros recursos na obra de Caeiro. Observemos um fragmento do poema V de “O Guardador de Rebanhos”. Nesse caso, são as interlocuções que provocam o leitor, elas se acentuam em cada verso construindo uma espécie de narrativa conversacional:

Que idéa tenho eu das cousas?  
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 n’isso é fechar os olhos  
E não pensar... É correr as cortinas  
Da minha janella (mas ella não tem cortinas).

(PESSOA, 2015, p. 34)

Contudo, atentemos no fato de que esse autoquestionamento pressupõe uma interação com um discurso alheio ao do próprio narrador. O real, o contexto social, nos é revelado num processo polifônico em que é possível reconhecer as vozes que criam e reproduzem as correntes filosóficas que ressoam na mente do narrador-personagem “«Constituição íntima das cousas».../ «Sentido íntimo do Universo»...” (PESSOA, 2015, p. 35). Esse discurso está destacado pelas aspas em linha para melhor detectarmos a manifestação de outrem.

O narrador recupera uma fala que não é dele, da qual ele discorda, para então refutar dizendo: “Pensar no sentido íntimo das cousas/ É posição, como pensar na saúde/ Ou beber de garrafa a água das fontes” (PESSOA, 2015, p. 35). A artificialidade contida no ato de pensar é representada nos versos acima pela garrafa, metonímia da industrialização, do progresso científico, filosófico e sobretudo, da reificação da natureza ao artificializar conteúdo (água das fontes) através do continente (garrafa).

A narrativa conversacional é então desenvolvida no embate entre o discurso do mundo, de onde partem os questionamentos, e o discurso silenciado do narrador com sua constante “não responsividade”. Podemos dizer, portanto, que apesar das duas vozes partirem da mesma entidade ficcional a focalização ora é externa ora é interna. O narrador personagem segue afirmando que não é preciso tanto questionamento no mundo com o objetivo de controlá-lo. Para ele a natureza segue seu fluxo independentemente da nossa vontade ou da vontade de um ente maior, e é nesse contexto que ele recupera a figura de “Deus” introduzindo-a em discurso direto:

Não acredito em Deus porque nunca o vi.  
Se elle quizesse que eu acreditasse nelle,  
Sem duvida que viria fallar commigo  
E entraria pela minha porta dentro  
Dizendo-me - *Aqui estou!*

(PESSOA, 2015, p. 35)

O poema segue, e o enredo tem seu ponto alto na percepção de que Deus não é uma pessoa individual que interfere em nossas vidas de acordo com seus planos, mas ele é, sim, tudo o que é natural. E se assim o for, então toda sua vida é uma missa, uma oração, porque ele se considera um poeta da natureza, e mais que isso, ele se considera um intérprete, um poeta que em prol da eficácia da comunicação sacrifica o modo direto que gostaria de se exprimir, para que a mensagem seja percebida através de sua *poiesis*, como se a metáfora fosse a forma mais acessível de se entender verdadeiramente o real.

A definição de Deus proposta por esse narrador recupera o discurso panteísta segundo o qual só o mundo é real e Deus é a soma de todas as coisas e nelas se manifesta. Dessa forma, as flores, as árvores, os montes, o sol e o luar são manifestações da própria divindade. Contudo, a introdução da figura divina nesses versos faz dessa passagem um importante elo na construção da macronarrativa caeiriana. Ou seja, esse fragmento estabelece equivalência com os elementos presentes nos poemas que se seguem: a introdução de Deus no discurso poético parece preparar o leitor para receber o famoso poema VIII de “O Guardador de Rebanhos”, que analisaremos separadamente e que transforma a figura divina de Cristo em um menino humano.

Nessa altura já podemos afirmar que na obra de Alberto Caeiro há uma espécie de narratividade intrínseca muito difícil de captar, se compararmos à de Cesário Verde, por exemplo. Mas ela é perceptível ao leitor mais atento e que busque pistas sobre qual história Alberto Caeiro está a contar. Podemos encontrar essa lógica narrativa ao longo de sua obra numa espécie de progressão interna de assuntos que perpassam seus poemas ou mesmo nas reiteraões de objetos e personagens.

Ademais, a história que Alberto Caeiro conta nos é revelada por esse emaranhado mundo ficcional que envolve três ciclos, sendo eles ao mesmo tempo interna e externamente autônomos e encadeados. Ou seja, os poemas são independentes semanticamente, mas também são capazes de constituir um macrosentido dentro do bloco no qual se inserem, e de forma mais ampla, os ciclos se articulam entre si, dando corpo à narrativa caeiriana, como veremos no decorrer deste capítulo. Por ora, atentemos na possibilidade da sequência narrativa entre os poemas do primeiro ciclo, apresentada na tabela abaixo:

<b>Sequencialidade em “O Guardador de Rebanhos”</b>		
Poema I	Eu nunca guardei rebanhos p. 29	Apresenta quem fala.
Poema II	Pensar é estar doente dos olhos p. 31	Apresenta a ideia central (a não reflexão).
Poema IV	E eu, pensando em tudo isto,/ Fiquei outra vez menos feliz... p. 34	Revela a própria reflexão. (estado de doença)
Poema V	(Que mais sei eu de Deus que Deus de si-proprio?) (...) E penso-o vendo e ouvindo,/ E ando com elle a toda a hora. p. 36	Restaura a não reflexão. (estado da não-doença)
Poema VI	Pensar em Deus é desobedecer a Deus,/ Porque Deus quiz que o não	Justifica o seu argumento.

	conhecessemos, Porisso se nos não mostrou... p. 36	
Poema VIII	Êle dorme dentro da minha alma. p. 41	Estabiliza o conflito e apresenta o desfecho na consubstanciação.

Na tabela acima podemos verificar o que os poemas, lidos na íntegra, apresentam de forma muito clara sequências marcadas pela congruência da prosa narrativa – quem fala, de onde fala, a intriga que o enredo apresenta e o desfecho dos conflitos. Podemos também citar aqui a clara referência da passagem do estado de “não reflexão” ao estado de “doença”, em determinada altura da obra, e que é diretamente manifesta no poema XV: “As duas canções que seguem/ Separam-se de tudo o que eu penso” (PESSOA, 2015, p. 44), demonstrando assim, uma conexão entre o poema XV e os outros dois que se seguem.

Para além disso, temos também pistas de narratividade na recuperação de imagens coincidentes em poemas diferentes, conforme os exemplos abaixo:

Sequencialidade em “O Guardador de Rebanhos”			
Poema X	Que te diz o <b>vento</b> que <b>passa?</b> / Que é vento, e que passa p. 42	Poema XIII	Um <b>vento</b> muito leve <b>passa,</b> / E vae-se, sempre muito leve.” p. 44
Poema XIX	<b>O luar que bate na relva</b> (...) p. 47	Poema XXXV	<b>O luar atravez dos altos ramos.</b> p. 57

Não podemos deixar de mencionar aqui também a repetição simbólica presente na figura de uma criança que podemos encontrar nos poemas I, II, VIII, XIX, XXV de “O Guardador de Rebanhos” e nos poemas 4, 15, 31, 62, 67 dos “Poemas Inconjuntos”. O que a princípio pode parecer uma simples reincidência de um tipo, se manifesta de forma mais complexa ao estabelecer uma unidade interna na narrativa pela repetição semântica que culmina em uma alegoria. Tal recurso remete o leitor a um mesmo cenário, às mesmas figuras e às mesmas sensações ao longo da obra, dando coerência à lógica narrativa e tornando o espaço ficcional cada vez mais familiar para ele.

Nesse item temos tentando refletir sobre como são aproveitados os elementos estruturais da narratividade nos poemas de Alberto Caeiro e como o enredo se desenvolve em harmonia com sua poética, contudo, não podemos deixar de comentar aqui sobre a categoria tempo. Embora retomemos essa questão com mais afinco posteriormente ela se faz aqui necessária por ser o tempo um elemento de fundamental importância na

estruturação de qualquer narrativa. Isso ocorre porque é o recurso da temporalidade que aproxima o leitor de um efeito de realidade mais eficiente. Ou seja, é pela dimensão humana do narrador que podemos captar a temporalidade na poesia “Like prose narratives, they can instantiate the two fundamental constituents of the narrative process, temporal sequentiality and mediation, equally well” (HÜHN and SOMMER, 2012: §3).<sup>31</sup>

Embora o tempo como conceito humanamente elaborado seja renegado na maior parte da obra caeiriana (“Não quero incluir o tempo no meu haver” (PESSOA, 2015, p. 101)), como categoria narrativa ele delinea toda a estrutura da obra e pode ser apreendido de diversas formas, por exemplo, como tempo cronológico exato: “Duas horas e meia da madrugada. Accordo, e adormeço.” (PESSOA, 2015, p. 99); ou ainda: “Ao entardecer dos dias de verão” (PESSOA, 2015, p. 60). São diversas as maneiras que Caetano utiliza para revelar a vivência humana do tempo: “Hoje de manhã saí muito cedo,/ Por ter acordado ainda muito mais cedo” (PESSOA, 2015, p. 101). A relatividade do tempo pode ser metaforizada no relógio do quarto, enquanto o tempo histórico é captado pelo correr das águas do rio, como veremos de forma mais específica no item sobre tempo e espaço na obra de Alberto Caetano.

Por ora observemos o poema 34 do ciclo “Poemas Inconjuntos” que se inicia com os seguintes versos “A noite desce, o calor sossobra um pouco./ Estou lucido como se nunca tivesse pensado/ E tivesse raiz, ligação directa com a terra./ Não esta espúria ligação do sentido secundario chamado a vista/ A vista por onde me separo das cousas” (PESSOA, 2015, p. 91). Apesar dos verbos estarem no presente, podemos ver a passagem do tempo pela “noite” que “desce”; além disso conseguimos situar a figura que enuncia o discurso em determinada época do ano pela indicação da temperatura.

O narrador personagem desse poema tem carácter autodiegético e deseja claramente ter ligação directa com a terra, sem mediações, o que ele almeja é uma simbiose completa. Podemos afirmar o conflito se estabelece no fato de o narrador personagem não conseguir atingir sua meta de ser todo natural, porque, tendo capacidade de racionalizar, reflete sobre a questão espacial, e sendo poeta, é tentado a metaforizar. Assim, ele erra ao pensar sobre tudo isso: “E m’aproximo as estrellas e as cousas distantes.../ Erro: porque o distante não é proximo,/ E approximal-o é enganar-se” (PESSOA, 2015, p. 91).

Imbuídos dessas questões colocadas no poema 34, atentemos agora no 35 que remete directamente ao enredo do poema anterior ao resgatar o estado de “erro” do narrador

---

<sup>31</sup> <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> - acesso em 11/04/2018 às 12h21min  
230

personagem – resultante de sua ação de pensar. O poema em total sequencialidade se inicia com o seguinte verso: “Estou doente. Meus pensamentos começam a estar confusos.” (PESSOA, 2015, p. 91). Ora, logo sabemos que estar doente na obra de Caetano é o mesmo que “pensar” e que o ato de pensar (erro) fora executado nos versos do poema imediatamente anterior a esse.

Podemos verificar ainda outros vestígios de uma sequencialidade narrativa entre os poemas 34 e o 35. Se no primeiro ele esboça seu desejo de entranhar-se no real, é no segundo que ele consegue concretizá-lo: “Mas o meu corpo, tocando nas cousas, entra nellas./ Sinto-me parte das cousas com o tacto/ E uma grande libertação começa a fazer-se em mim,/ Uma grande alegria solemne como a de um acto heroico/ Passado a sós num gesto sobrio e recondito” (PESSOA, 2015, p. 91). Para além da sequência no enredo podemos notar também a coincidência do mesmo registro temporal na data da escrita, seja ela ficcional ou não: “I-10-1917”.

Embora saibamos que os “Poemas Inconjuntos” não possuem uma estrutura tão bem delineada em relação à disposição dos textos em comparação com “O Guardador de Rebanhos”, é inegável que os poemas 34 e 35 apresentam uma sequência que nos ajuda a construir um enredo interior no próprio ciclo. Para além disso, é justamente nesse último bloco que nos deparamos com a questão da morte do narrador poeta, numa linha cronológica perfeita entre vida e obra. Estes são apenas alguns exemplos, entre outros que teremos a oportunidade de aqui verificar, que sustentam a possibilidade de leitura da obra caetiana como uma macronarrativa. Ademais, essa unidade que pressupomos existir nos escritos de Caetano pode ser apreendida na leitura do segundo ciclo: “O Pastor Amoroso”. Analisemos a proposta empreendida na tabela abaixo:

<b>Sequencialidade em “O Pastor Amoroso”</b>		
Poema I	Quando eu não te tinha/ Amava a natureza como um monge calmo a Christo... p. 67	A descoberta do amor.
Poema III	Amei, e não fui amado, o que só vi no fim. p. 68	A perda do amor.

Ao observarmos o cronotopo desse ciclo podemos verificar como a inserção de uma nova personagem na trama altera a relação do narrador com o espaço que o circunda (natureza); e com a passagem do tempo, evidenciada na comparação que o narrador faz



entre o passado, o presente, e o futuro. É através das diversas referências temporais contidas em “O Pastor Amoroso” como “quando eu não te tinha”, “agora que sinto amor”, “amanhã virás”, que o leitor pode apreender o tempo diegético da narrativa. Se vemos manifestada constantemente a angústia futura manifesta no “amanhã” do ciclo d’“O Pastor Amoroso”, o que ocorre em termos de sequencialidade em “Poemas Inconjuntos” (a partir da constatação do fracasso amoroso) é justamente a tentativa de não experimentação desse futuro: “Se eu estiver morto depois de amanhã” (PESSOA, 2015, p. 102). Apesar de elaborar o seu discurso no presente, há algo nele que já anuncia o futuro no qual o narrador insiste em não pensar: “Depois de amanhã não ha.” (PESSOA, 2015, p. 102)

Refletindo ainda sobre a estetização temporal na obra caeiriana é importante ressaltar o fato de que o segundo ciclo possui um enredo mais bem delineado justamente por ampliar o tempo da narrativa ao retomar o enredo do primeiro. Ou seja, “O Pastor Amoroso” estabelece relação de continuidade com “O Guardador de Rebanhos”. Observemos a tabela abaixo:

<b>“O Pastor Amoroso” em continuidade com “O Guardador de Rebanhos”</b>	
<b>O Guardador de Rebanhos</b>	<b>O Pastor Amoroso</b>
- Apesar de este ciclo ser povoado de personagens não há nenhuma que se fixe por diversos poemas. - O caminhar do narrador é solitário	Há a presença de uma personagem feminina que é o ponto fulcral da narrativa: “O amor é uma companhia,/ Já não sei andar só pelos caminhos” p. 69
O contato com o real se dava de forma direta.	O contato com o real necessita de mediação.
Não há preocupação em medir o tempo. O tempo presente é preponderante.	Há sempre o contraponto entre passado e presente, e a espera pelo futuro. - o tempo passado representado por quando não havia amor: “Quando eu não te tinha” p. 67 (retoma, pelo discurso, “O Guardador de Rebanhos”); - o tempo presente evidencia como o sentimento amoroso altera o olhar do narrador: “por tu existires, vejo-a melhor” p. 67; - Encerra com a desilusão amorosa e retomando a normalidade instaurada em “O Guardador de Rebanhos”: “Amei, e não fui amado, o que só vi no fim” p. 68; / “E eu continuo como era de antes, sósinho no campo.” p. 68

A sequencialidade entre os ciclos é de fundamental importância na investigação da dimensão narrativa na obra de Alberto Caeiro. Nesse sentido, é interessante também ressaltarmos o fato de que, mesmo no terceiro ciclo, onde temos poemas compostos de forma mais esparsa que nos dois primeiros, há diversas retomadas indiretas aos enredos de “O Guardador de Rebanhos” e “O Pastor Amoroso”. Mas há também reiteraões diretas que indicam justamente essa concatenação entre os três ciclos, como podemos ver, por exemplo, nas duas últimas estrofes do poema 15 dos “Inconjuntos”. Nelas há um forte apelo ao enredo de “O Pastor Amoroso”, onde o narrador, agora distante do fato, analisa mais objetivamente o que ocorrera no passado:

Uma vez amei, julguei que me amaria,  
Mas não fui amado.  
Não fui amado pela unica razão que é razão  
Porque não fui amado.

Consolei-me voltando só ao sol e á chuva,  
E sentando-me outra vez á porta de casa.  
Os campos, afinal, não são tam verdes para que os que são amados  
Como para os que o não são.  
Sentir é estar distraído.

(PESSOA, 2015, p. 82)

Ademais, todas as categorias da narrativa presentes nos poemas, seja tempo, espaço, narradores, personagens, e até mesmo o narratário, só existem para servir ao propósito de um enredo que explicita uma forma muito singular de escrever poesia. Elas existem para contar uma mesma história: para elucidar a arte poética de Alberto Caeiro.

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

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

(PESSOA, 2015, p. 63)

Caeiro nos propõe um universo sem o racionalismo e a metafísica que fizeram adoecer a nossa civilização. Sua descoberta não é de um novo território e sim de uma nova

relação com a realidade, uma nova forma de conhecimento e de entendimento do mundo em que se procura sentir tudo como se fosse a primeira vez, sem a memória do tempo, sem a medida do espaço, sem a mensuração do tempo: “Creio que o espaço começa numa parte e numa parte acaba/ E que aquém e além não ha absolutamente nada./ Creio que o tempo tem um princípio e tem um fim,/ E que antes e depois d’isso não havia tempo” (PESSOA, 2015, p. 104). Mesmo Caeiro anulando o fluxo temporal humanamente medido em meses e anos em sua poesia, o tempo se torna apreensível pelo ciclo natural do sol ou pelo desabrochar de uma flor, em uma relação harmoniosamente metabólica com a natureza, como veremos no próximo tópico.

## 5.2 Brilha a luz d’uma janella

Alberto Caeiro muitas vezes é lembrado como um poeta que deseja conceber a realidade fora de um espaço e de um tempo: “Vel-as sem tempo, nem logar” (PESSOA, 2015, p. 101). Mas ao tentar abdicar da noção temporal ele está apenas ratificando a proposta paradoxal de sua obra:

Caeiro rejeita ipso facto as cousas que existem e o eu que certifica a sua existência, visto que o tempo é a condição objectiva e a condição subjectiva da sua representação. Ao dispensar o espaço, que é a forma de todas as aparências dos sentidos exteriores, está-se a desfazer de uma condição necessária de todas as relações pela qual os objectos podem ser intuídos como exteriores a nós. Por conseguinte, vemo-nos obrigados a concluir que Alberto Caeiro, ao impossibilitar conscientemente a percepção, renuncia ao seu fenomenalismo objectivo, e, na sua ânsia de ver as coisas sem tempo nem espaço, cai abertamente no transcendentalismo. (SILVA, 1985, p. 37)

Nesse sentido, o mundo que Caeiro constitui através da linguagem fracassa na medida em que ele tenta renunciar ao tempo enquanto intenta representar o real. Apesar de suas personagens e narradores estarem quase sempre inseridos no tempo presente e se manifestarem linguisticamente do mesmo modo, sua poesia não se torna estática. Muito pelo contrário, a escrita de Caeiro internaliza em sua estrutura a passagem temporal, que é ainda mais bem verificada com a constante convocação do leitor para participar ativamente no processo de construção da narrativa e apreensão do movimento histórico.

No que tange especificamente ao espaço na obra caeiriana sabemos que o campo é o cenário eleito para a vivência poética. A natureza é o espaço em que se busca a retomada da inocência perdida pelo homem moderno, não obstante, alguns elementos citadinos invadem a obra e acabam por criar certas tensões: “Vem um silvo vago de longe na tarde muito calma./ Deve ser d’um comboio longinquo.” (PESSOA, 2015, p. 58). Isso ocorre porque apesar de pregar a simplicidade nada é muito simples na poesia de Caetano. Tudo existe de forma duplicada e por mais que ele tente simplificar o mundo objetivando-o ao máximo, o que percebemos é a complexa sobreposição de camadas espaciais e temporais.

O espaço natural em Caetano serve para além de cenário por onde circulam as personagens, essa categoria tem tanta relevância em sua obra que, por vezes, ela se torna a protagonista do enredo. O espaço natural também integra uma das principais propostas da obra do heterônimo de Pessoa que é revelar a vacuidade da reflexão humana, uma vez que esse ambiente remonta ao ambiente primitivo do homem natural, em contraposição ao homem social das cidades. Pelos poemas podemos perceber que a reflexão exacerbada do homem moderno, a criação de teorias filosóficas e científicas não o levam a lugar algum; por outro lado, a natureza segue seu curso regular sem nada querer alterar. O progresso e a evolução humana não impedem que o sol seja pontual todos os dias, como indicado no poema XLII.

Um exemplo de aproveitamento estético do espaço e objetos que o compõem pode ser verificado pela imagem do muro no quintal, presente no poema 8 dos “Inconjuntos”. Essa construção divide o espaço da narrativa em dois: de um lado estão aqueles para quem a data comemorativa da festa de São João tem algum significado; do outro, o narrador-personagem recolhido em seu total isolamento percebendo somente o que existe de concreto e material: “Para mim há uma sombra de luz de fogueiras na noite” (PESSOA, 2015, p. 76), totalmente indiferente ao simbolismo que aquela imagem propõe. A disposição espacial e os elementos inseridos nesse poema indicam justamente que o narrador não compactua com as mesmas ideias daqueles que estão do outro lado do muro, esse objeto é convocado no cenário justamente para estabelecer os limites entre o narrador-personagem e o mundo.

No poema VII de “O Guardador de Rebanhos” os espaços também se apresentam de maneira conflituosa. Nesse caso o contraponto é entre a aldeia e a cidade e é realizado num processo de argumentação a partir da focalização interna. Para o narrador personagem a nossa maior riqueza é ver, mas as cidades “empurram nosso olhar para longe de todo o céu” (PESSOA, 2015, p. 37) e por isso, nos apequena. O lugar de onde ele emite sua fala

é no cimo de um outeiro, um espaço privilegiado para enxergar o mundo, e é ao se distanciar das cidades que ele consegue melhor analisá-la.

No poema em questão quem fala corresponde em prosa narrativa a um narrador autodiegético que parece ter experienciado a vida urbana. Ele não somente reconhece a arquitetura citadina “grandes casas”, como também sabe o que este cenário é capaz de produzir na alma humana. Ele sabe também como este espaço afeta as personagens: “Tornam-nos pequenos porque nos tiram todo o tamanho para podermos olhar/ E tornam-nos pobres porque a nossa unica riqueza é vêr” (PESSOA, 2015, p. 37). E para se contrapor às complexas e opressoras formas urbanas ele revela que é na simplicidade de sua aldeia que se reconhece a amplidão do mundo: “Da minha aldeia vejo o quanto da terra se pode vêr do universo...” (PESSOA, 2015, p. 37).

Um poema interessante no que diz respeito em como as transformações espaciais intervêm nas relações humanas é o XI do ciclo d’ “O Guardador de Rebanhos”. Nesse caso temos um narrador com traços homodiegéticos, porque está a narrar uma cena em que não está inserido, contudo, utiliza-se de sua experiência própria na argumentação. A focalização incide sobre uma senhora a tocar piano, elemento este que também configura uma classe social. Os verbos estão no presente e intensificam o conflito entre os sons artificiais – produzidos por um instrumento, produto do trabalho humano; e os sons naturais – produzidos pela natureza e recuperados pela lembrança do narrador personagem: “Aquella senhora tem um piano/ Que é bom de ouvir mas não sôa como rios” (PESSOA, 2015, p. 43).

O cenário em que a pianista se insere e os hábitos que ela tem representam uma sociedade utilitarista que não mais é capaz de se reconectar à natureza, evidenciando assim uma tensão entre o espaço citadino e o natural: “Para que é preciso ter um piano?/ O melhor é ter ouvidos/ E ouvir bem os sons que nascem” (PESSOA, 2015, p. 43). Bem sabia Alberto Caeiro ao escrever esse poema que os nossos sentidos são históricos e que o som do ferro, do apito do comboio e da multidão nas ruas alteraram a nossa capacidade de ouvir os sons naturais. A proposta do narrador é que ouçamos os sons que “nascem” tendo esse verbo como um processo natural, diferentemente dos sons propagados pelo piano que são pensados e construídos pela ação humana.

Essa mesma tensão pode ser verificada também no poema XXXIII do mesmo ciclo: “Pobres das flores nos canteiros dos jardins regulares” (PESSOA, 2015, p. 56). O narrador reflete sobre as flores que são plantadas nos jardins. As flores lá estão de forma artificial: regulares, estrategicamente plantadas por homens. Essa repulsa da padronização se revela

como uma constante na obra de Caeiro, seja na rejeição do renque de árvores ou na indiferença frente à questão da igualdade social, como veremos posteriormente. Isso ocorre porque experiência telúrica do espaço natural nos afasta da predisposição à uniformização imposta pela cidade, ou pela massificação imposta pelo conhecimento, como bem podemos perceber na seguinte passagem do romance *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós:

Na natureza nunca eu descobriria um contorno feio ou repetido! Nunca duas folhas de hera, que, na verdura ou recorte, se assemelhassem! Na cidade, pelo contrário, cada casa repete servilmente a outra casa; todas as faces reproduzem a mesma indiferença e a mesma inquietação; as ideias têm todas o mesmo valor, o mesmo cunho, a mesma forma, como as libras; e até o que há de mais pessoal e íntimo, a ilusão, é em todos idêntica, e todos respiram, e todos se perdem nela como no mesmo nevoeiro... A mesmice – eis o horror das cidades. (QUEIROZ, 2006, p. 211)

A homogeneidade que advém do espaço urbano se estende aos pensamentos e molda as ações dos humanos segundo o narrador do romance de Eça, sentimento esse compartilhado nos versos de Caeiro e reiterado pelo adjetivo “pobre” que evidencia a lástima do narrador ao se deparar com flores que se desenvolvem em espaços delimitados pelo homem.

Contudo, no poema XXXIII o narrador explicita que as flores não pensam sobre essa questão, aprisionadas ou não cumprem o seu curso natural de florescer. Elas se apresentam com a mesma cor independentemente do seu espaço, e abrem-se ao mundo como se não reagissem a nada que se encontra para fora delas. É interessante atentarmos para mudança de focalização que ocorre no quinto verso – se inicialmente a imagem nos era apresentada pelo narrador, com o decorrer do poema, o leitor irá se deparar com o filtro de outro olhar para a natureza: “E teem o mesmo colorido antigo/ Que tiveram á solta para o primeiro olhar do primeiro homem/ Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente/ Para as vêr com os dedos tambem” (PESSOA, 2015, p. 56).

O narrador está agora a nos contar a história pela perspectiva desse “primeiro olhar do primeiro homem”, foi “ele” quem as viu e as tocou levemente. A imagem das flores nos jardins regulares focalizada pelo narrador personagem é suspensa enquanto a imagem das flores selvagens é evidenciada pelo olhar desse homem primitivo. Mas antes de revelar esse olhar longo, o narrador nos situa temporalmente em um momento anterior àquele dos canteiros regulares, no tempo em que as flores nasciam em liberdade. Essa marca temporal está presente na escolha do advérbio “antigo”.

A figuração do “homem” é dialética pois ele tanto pode representar o homem antigo, primitivo, que tinha acesso às flores justamente por compartilhar do mesmo espaço que elas, por ser natureza também; ou pode ainda ser o homem que se situa em um tempo de transição, em que o “ver” já não é mais suficiente. Nesse último caso essa figura representa a passagem desse “animal humano” para o “social humano”: ele precisa tocar, tentar apreender pelo tato a beleza do colorido. Essa mão humana que se estende para tocar a flor, levemente, é a mesma que irá aprisioná-la nos jardins regulares. É a mão do homem pensante que irá dominar a natureza ao longo da história.

O poema XLV de “O Guardador de Rebanhos” também remete às tensões entre os espaços naturais e a padronização dos espaços artificiais. O narrador personagem se depara com uma determinada paisagem que acaba por lhe provocar reflexões. “Um renque de árvore lá longe, lá para a encosta” (PESSOA, 2015, p. 56). Percebe-se pela reiteração do advérbio “longe” que o narrador não está inserido espacialmente na paisagem que vê, contudo, ela está ao alcance do seu olhar. Esse quadro de aspecto artificial em que as árvores são organizadas e nomeadas de “renque” desperta nele um sentimento de tristeza e novamente de piedade “Tristes das almas humanas, que põem tudo em ordem,/ Que traçam linhas de cousa a cousa” (PESSOA, 2015, p. 62).

O narrador fala com a autoridade de alguém que vive em um espaço natural e está a questionar a intervenção humana na natureza em dois níveis – física, pela plantação e intelectual, pela nomeação. Para ele, as coisas não precisam ser nomeadas para existir, pelo contrário, a linguagem aqui é vista como metáfora dessa artificialidade. Esse conceito se mantém coerente em toda a poética caeiriana e é reiterada diretamente nos versos do poema 29 dos “Inconjuntos”: “Porisso não há vantagem em pôr nomes errados às cousas,/ Nem mesmo em lhes pôr nomes alguns” (PESSOA, 2015, p. 88).

A língua como ciência procura superar a imediatez do mundo real formulando nomes gerais. O que se percebe na leitura dos poemas que lidam com esse tema é que o artifício da linguagem por ele criticado cria uma identidade unitária, ordena, categoriza, traça uma equivalência e generaliza o individual. A árvore deixa de ser singular para ser “árvores”, “renque” e dessa forma, o nomear visa a substituição, altera o real. Para o narrador o desejo humano de por ordem nos faz esquecer de cada árvore em si para adaptá-las a uma geometria que melhor atende os nossos anseios pelo artificialismo.

Se por um lado o narrador questiona a perda da singularidade dos elementos da natureza, por outro ele reconhece que a construção do sujeito como indivíduo é um processo moderno e social, e propõe uma visão de pertencimento ao gênero humano a partir

do abandono de tudo que lhe foi imposto pela sociedade, inclusive o próprio nome. No poema XLVI de “O Guardador de Rebanhos” o narrador não vai do geral para o particular, como fizera com as árvores, e sim do individual para o universal visando mais que a condição humana ampla, ele almeja o entranhamento no que é natural, o primitivo.

E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,  
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,  
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

(PESSOA, 2015, p. 63)

Atentemos no penúltimo verso do fragmento acima: “Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro”. Essa passagem dá vida à pulsante contradição internalizada na obra de Caeiro. Os versos negam enquanto afirmam “ser eu, não Alberto Caeiro” a voz do narrador busca sua identidade primitiva, que despida do seu ego ficcional, é capaz de conduzi-lo ao coletivo, ao humano. É a proposta do esvaziamento da identidade, da aniquilação de tudo o que nos faz reconhecer-nos de forma particular. Se Alberto Caeiro tem nome, dados de nascimento e fatos que revelam parte da sua história ele é, portanto, associado à figura daqueles que nasceram manchados pelo fruto do conhecimento humano, enquanto ao narrador é semiatribuída a imagem de uma entidade não corrompida pela reflexão, um “animal humano que a Natureza produziu”.

Essa confusão de alteridades é comum quando se tem narradores de primeira pessoa atribuídos à figura de um autor implicado. Se tanto em romances quanto em contos eles são entidades não confiáveis, na lírica não é diferente: “A special aspect of mediation in lyric poetry concerns the unreliability of the speaker (Shen → Unreliability), a problem frequently discussed with respect to narrative fiction since Booth (1961) introduced the term, but rarely taken up in the analysis of poetry” (HÜHN, Peter, SOMMER, Roy, 2012: §9).<sup>32</sup>

Alberto Caeiro só se realiza através de seu narrador, é por meio dele que é possível dissimular o seu caráter pensante. A sua criação ficcional é a única via para se despir do “fato que os homens o fizeram usar” (PESSOA, 2015, p. 88), e poder, enfim, revelar a nudez primitiva que almeja. Sua autoconsciência permite que ele transmita num tom quase dogmático sua lição poética, assumindo assim, a autoridade própria do mestre que ele é:

---

<sup>32</sup> <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> - acesso em 11/04/2018 13h53min



Está a tentar encontrar a linguagem capaz de representar a natureza sem intermediação do pensamento, dizer as palavras de antes dos discursos. Ou as palavras de antes da retórica. É esse o seu paradoxo último, e é essa a sua ilusão característica, a de que recusa os exercícios de estilo e de pensamento como se fossem artificios de que se exime. Ou melhor, é essa a sua aposta impossível de ganhar, a de que o acesso à realidade é possível no interior das palavras. (MARTINS *apud* CAEIRO, 2001, p. 285)

Seu instrumento para tentar representar a realidade pelo interior das palavras é a ficção que cria, e a voz que narra. Mas como mestre, sua didática não é linear, o leitor é envolto por um fluxo fragmentado de relatos sem ordem temática ou uma lógica clara. O que Caeiro faz é reunir todos os seus conceitos em um só livro do qual vamos apreendendo a sequência narrativa a partir de pequenas pistas, principalmente as reveladas pela temporalidade. No poema XLIX temos uma curiosa amostra da passagem do tempo. O poema possui um narrador com feições autodiegéticas que começa por narrar o final do seu dia, quando a luz natural já está por acabar, e termina por refletir como ele gostaria que fosse a sua vida, cotidianamente:

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

(PESSOA, 2015, p. 63)

É do crepúsculo que o narrador emite seu discurso, mas as expressões “O dia” – no quinto verso, e “A tarde”, no sétimo verso – revelam o passar das horas, um tempo cronológico entranhado no tempo psicológico do narrador que dá a ver a imagem cíclica do cotidiano desejado. O enredo se fecha e se reinicia com a mesma imagem do poente e do candeeiro aceso. A luz emitida por esse objeto possibilita que a realidade possa continuar a ser apreendida mesmo na paisagem noturna.

Embora os versos indiquem as ações praticadas pelo narrador e pelas outras figuras que povoam o poema, o desenho da vida ideal é de completa inércia, apenas de contemplação da natureza através da sua janela, objeto novamente reiterado. Reparemos

que a ação primeira que inicia o poema é justamente a de fechar a janela, quase um convite para adentrarmos na intimidade dos pensamentos do narrador e descobrirmos os seus desejos, que é o tema do próprio poema.

Se a passagem do tempo cronológico foi explicitada no poema acima, vejamos agora como ocorre a estetização do tempo histórico no poema XX do mesmo ciclo. O narrador se aproxima do homodiegético em prosa narrativa, ele se vale dos objetos do seu cenário para demonstrar o movimento temporal. A novidade deste poema está no fato de o enredo ser apresentado de forma intrincada por meio da repetição e da contradição presentes nos versos iniciais. Assim, o primeiro verso parece negar o segundo: “O Tejo é mais bello que o rio que corre pela minha aldeia,/ Mas o Tejo não é mais bello que o rio que corre pela minha aldeia,/ Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia...” (PESSOA, 2015, p. 47).

Apesar de não termos sinais de pontuação que indiquem explicitamente o discurso de outrem, o primeiro verso parece exprimir uma afirmação de caráter geral, recuperando uma voz exterior ao poema já que claramente o narrador não endossa tal opinião. Em sua visão particular, emitida a partir do segundo verso, o rio de sua aldeia é mais belo por estar mais próximo dele, o que lhe possibilita uma experiência concreta e direta com o mesmo.

É interessante atentarmos para a narratividade incrustada nesse poema que recupera, a partir da tensão entre a imagem do Tejo e do rio, a narrativa dos notáveis atos praticados pelo povo português ao longo da história: “O Tejo tem grandes navios/ E navegam nelle ainda” (PESSOA, 2015, p. 48). A simetria do poema é obtida pela utilização de anáforas nos primeiros versos das três primeiras estrofes, com o termo “O Tejo”; harmonizadas pelas sucessões de epístrofes “pela minha aldeia” nos três primeiros versos, e “o rio da minha aldeia” nas duas últimas estrofes. Esse equilíbrio propicia certo prosaísmo e fluidez aos versos, mas essa arquitetura simples sustenta uma complexa oposição entre o mundo real (materializado no rio de minha aldeia) e o mundo imaginado (O Tejo).

Em forma de dissertação o narrador constrói um discurso linear que sobrepõe a imagem de um rio a outro, sem, contudo, deixar de conectá-los por meio das seguintes exemplificações: a definição do Tejo pelo senso comum e o desconhecimento do rio de sua aldeia pela maioria das pessoas; o percurso físico de ambos os rios; a relevância ou irrelevância histórica de cada um deles, etc. A pergunta que o leitor se faz no decorrer do poema é o que leva um rio deixar de ser rio para tornar-se Tejo?

O Tejo é visto ao longo dos versos como metáfora dos tempos passados, dos grandes feitos portugueses, da memória das naus, das riquezas e do caminho para outro

mundo. Esse aparato memorialístico existe “Para aquelles que veem em tudo o que lá não está” (PESSOA, 2015, p. 47), o olhar do povo faz desaparecer o rio que ali se manifesta materialmente para torná-lo algo específico: o Tejo. Já o rio da aldeia do narrador, nem sequer tem um nome, poucos sabem de sua existência, não remete ninguém a outra coisa a não ser a suas próprias águas. Ele simplesmente segue seu curso natural e ninguém questiona, e justamente por não ser aprisionado pela narrativa de tantas pessoas, é mais livre e maior que o Tejo, pois ele não é limitado nem definido historicamente.

Nesse poema temos, portanto, o tempo resgatado pela imagem de um rio marcado, definido e encarcerado. O Tejo está preso aos grilhões de um marco histórico e devido a isso ele deixa de ser simplesmente um rio, algo natural, para se tornar produto, algo artificial que serve ao cumprimento do projeto de civilização no Ocidente:

Pelo Tejo vae-se para o mundo.  
Para além do Tejo ha a America  
E a fortuna d’aquelles que a encontram.  
Ninguem nunca pensou no que ha para além  
Do rio da minha aldeia.

(PESSOA, 2015, p. 48)

A irrelevância do presente, em oposição a grandiosidade do passado, amplia a condição de existir, porque não remete a outro espaço nem a outro tempo: “O rio da minha aldeia não faz pensar em nada./ Quem está ao pé d’elle está só alli” (PESSOA, 2015, p. 48). O rio da aldeia tem uma existência mais real porque não provoca reflexões em ninguém, e o “não pensar” exige que se viva no tempo atual, o tempo passado requer reflexão, o tempo futuro demanda elucubração, então, só se é possível existir, de fato, no tempo presente. A experiência plena do real exige não pensar sobre ele, exige apenas estar nele. De uma forma geral, Caeiro tenta desprezar o tempo que mede as coisas, o tempo marcado pelo relógio e pelo calendário, ou por fatos e acontecimentos da história, mas é um empreendimento fracassado porque, como vimos, o tempo está inscrito de diversas formas em sua obra.

Se no primeiro ciclo a relação com a natureza tentava ser estabelecida de forma direta, no segundo essa relação assumirá um filtro mediador. Logo, o espaço explorado nesse ciclo é o mesmo que compõe “O Guardador de Rebanhos”, o que se altera é a relação do narrador com esse mesmo espaço: “Tu não me tiraste a Natureza.../ Tu não me mudaste a Natureza.../ Trouxeste-me a Natureza para ao pé de mim,/ Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma” (PESSOA, 2015, p. 67). Em “O Pastor Amoroso” a presença do amor

deturpa a pureza das sensações, deixa o narrador personagem ansioso, ocupado com o futuro, pois o “amanhã” traz a lembrança e a possibilidade do encontro com a amada.

Nos versos que abrem “O Pastor Amoroso” temos um narrador com feições autodiegéticas que está claramente a narrar a alteração de seu comportamento. A revelação dessa transformação ocorre nesse primeiro poema na tensão entre o passado (momento que o amor não existia) e o presente, marcado pelo aparecimento de uma personagem a quem o narrador se dirige de forma direta “tu” e que nele, desperta o amor: “Quando eu não te tinha” (PESSOA, 2015, p. 67). Já no poema II desse ciclo o narrador localiza o leitor na estação da primavera: “Amanhã virás, andarás comigo a colher flores pelo campo” (PESSOA, 2015, p. 68). As duas primeiras estrofes têm a ação localizada no presente, já nas duas últimas o narrador, em seus pensamentos, cria uma cena que aconteceria no futuro, numa espécie de profecia que não sabemos se foi plenamente realizada: “Eu já te vejo amanhã a colher flores comigo pelos campos” (PESSOA, 2015, p. 68). As emoções sentidas por ele provocam uma ansiedade materializada na antecipação do amanhã, e com isso há a perda do tempo corrente do início do poema.

Essa angústia provocada pela perspectiva futura é constante nesse ciclo e ocorre também no texto V em que a narrativa se inicia em analepse com o narrador a rememorar uma noite de insônia: “Passei toda a noite, sem saber dormir, vendo sem nada a figura d’ella” (PESSOA, 2015, p. 69). A imagem dessa figura inserida sem um contexto a torna atemporal, como se uma vez vista ainda persistisse nas retinas do narrador: “E vendo-a sempre de maneiras diferentes do que a encontro a ella” (PESSOA, 2015, p. 69).

Essa inconstância na descrição da figura feminina revela a falta de objetividade propiciada pelo sentimento amoroso: “Não sei bem o que quero, nem quero saber o que quero” (PESSOA, 2015, p. 70). O mal-estar é prorrogado ainda pela ansiedade de ter a presença feminina e depois ter de deixá-la partir: “Quando desejo encontral-a/ Quasi que prefiro não a encontrar,/ Para não ter que a deixar depois” (PESSOA, 2015, p. 70).

Se a duração do tempo em “O Guardador de Rebanhos” é predominantemente medida pelo instante de um trovão ou pelo desabrochar de uma flor, demonstrando assim que o tempo não é concebido metafisicamente, em “O Pastor Amoroso” o tempo não mais está nas coisas, as coisas é que estão contidas no tempo. O mesmo ocorre em relação ao espaço, não é mais a natureza que se projeta nas personagens, mas são elas que se projetam na natureza por meio de suas emoções: “Toda a realidade olha pra mim como um girassol com a cara d’ella no meio” (PESSOA, 2015, p. 69). Essa mudança de perspectiva temporal e espacial resgata por oposição o olhar do narrador que no primeiro ciclo primava pelo

físico, material, e que no segundo enfatiza o processo interno de enxergar, se rendendo assim à tão temida subjetividade e reflexão: “Amar é pensar” (PESSOA, 2015, p. 69).

No poema VII que fecha o ciclo de “O Pastor Amoroso” podemos verificar melhor essa mudança de comportamento refletida sob o ângulo do próprio narrador personagem. Nesse caso, ele assume uma voz próxima da autodiegética em prosa narrativa para narrar sua experiência com o espaço, baseada em um antes e um depois: “Agora que sinto amor/ Tenho interesse no que cheira” (PESSOA, 2015, p. 70). O advérbio “Agora” que inicia o poema e reiterado diversas vezes, induz o leitor a imaginar que havia um antes, um passado (em “O Guardador de Rebanhos”) em que bastava ver as flores. Dessa forma, percebemos em “O Pastor Amoroso” uma inversão ou uma conjugação dos sentidos: “Hoje às vezes acordo e cheiro antes de ver” (PESSOA, 2015, p. 70). No passado, a cor era a cor nas asas da borboleta, a flor era flor e perfume era perfume, agora, os sentidos se fundem: “Agora sinto o perfume das flores como se visse uma coisa nova” (PESSOA, 2015, p. 70).

Se o tempo presente marca o primeiro ciclo, enquanto o tempo passado e o futuro delineiam os sentimentos dos narradores do segundo ciclo, no terceiro o que presenciamos é a resignação temporal apresentada no envelhecer sem angústia: “Não quero incluir o tempo no meu haver” (PESSOA, 2015, p. 101); essa resignação é sugerida no morrer como ato natural, como podemos averiguar nos poemas 15, 16, 17, 19, 22, 33, 56 e 57 por exemplo. Nos poemas enumerados o tema da morte é recorrente e encarado como o devir de todos, reiterando sempre o fato de que todas as coisas possuem um começo e um fim que não dependem da vontade humana: “Se esse é o seu tempo, quando havia ella de vir senão no seu tempo?” (PESSOA, 2015, p. 83).

Um outro exemplo muito interessante da estetização temporal efetuada na obra de Caetano pode ser verificado no poema 5 dos “Inconjuntos”.

Petala dobrada para traz da rosa que outros diriam de velludo,  
Apanho-te do chão e, de perto, contemplo-te de longe.  
Não ha rosas no meu quintal: que vento te trouxe?  
Mas chego de longe de repente. Estive doente um momento.  
Nenhum vento te trouxe *agora*.  
Agora estás aqui.  
O que tu foste não és tu, se não toda a rosa estava aqui.  
(PESSOA, 2015, p. 75)

O primeiro verso é constituído por um processo polifônico, na medida em que recupera um discurso alheio que serve de mote para a argumentação do narrador. Logo, se os “outros diriam” que a pétala que ele apanha do chão parece de veludo, ele irá tentar, ao

longo do poema, destituí-la de qualquer processo de equiparação. Contudo, o ato de pegar a pétala no chão e contemplá-la o remete para a construção de uma imagem no passado, no momento em que ela ainda compunha a forma de uma rosa: “contemplo-te de longe”. Esboçando, assim, o seu anseio instintivo de recompor o trajeto da pétala através de uma narrativa.

Como não há rosas no quintal do narrador personagem, ele tenta compreender como a pétala pode então lá estar. Para tanto ele precisa se deslocar no tempo e no espaço “longe” para recompor a imagem presente. Mas, ao perceber que seus pensamentos remontam a um tempo anterior àquele em que ele efetivamente está, e que tal ato exige reflexão, ele dá por si e lamenta: “Estive doente um momento./ Nenhum vento te trouxe *agora*./Agora estás aqui./ O que tu foste não és tu, se não toda a rosa estava aqui”. O narrador personagem se diz doente ao se render à súbita vontade de restaurar a história da rosa e se recusa à introspecção de tal ato.

Da mesma forma, podemos verificar a manifestação hesitante desse narrador em relação ao passado, no poema 7 dos “Inconjuntos”. Nesse caso, ele também se recusa a ceder a um tempo anterior recuperado pela memória auditiva de uma gargalhada e novamente é traído por suas reminiscências. E tal como no poema anterior, ele logo restabelece sua autoconsciência e revela que esse passado já não o interessa, porque nem o tempo, nem o som da risada da rapariga existem mais como formas reais. A única coisa que ele ouve, no momento presente, onde ele fisicamente se situa, é “o ruído calado do sangue que ha na minha vida dos dois lados da cabeça” (PESSOA, 2015, p. 76). Em ambos os poemas podemos notar a seguinte conduta do narrador:

<b>Apresentação</b>	<b>Intriga</b>	<b>Argumento</b>	<b>Desfecho</b>
<b>Presente</b>	<b>Passado</b>	<b>Presente</b>	<b>Volta à normalidade</b>
O narrador personagem vê a pétala no chão.	Tenta recuperar o trajeto da pétala.	Constata o ato reflexivo. (doença)	
O narrador personagem ouve a risada.	Tenta recuperar o motivo que desencadeou a risada	Constata o ato reflexivo. (doença)	

Apesar do esforço de Alberto Caeiro em banir a questão temporal da sua obra a narrativa textual vai se delineando através dessa categoria, começando pela apresentação do narrador poeta e sua proposta em “O Guardador de Rebanhos”; passando pela experiência amorosa presente n’“O Pastor Amoroso”; desembocando em um caminho de autodegeneração que culmina na morte contida no ciclo dos “Inconjuntos”. Vamos agora ver, de forma mais específica, a trajetória da protagonista desse enredo, que foge do pensamento como de uma doença.

### 5.3 Vejo-a e sinto-me humano dos pés á cabeça

Como já nos foi possível perceber, há uma internalização inegável dos elementos na narrativa na escrita de Caeiro. Isso nos faz indagar sobre a mediação escolhida por Fernando Pessoa para a elaboração textual de seu heterônimo mais tendencialmente objetivo: por que em poemas e não em prosa narrativa? O poeta responde a essa indagação dizendo que “Em prosa é mais difícil de se outrar” (PESSOA, s.d., p. 106). Sendo assim, para Fernando Pessoa é o modo lírico que pode melhor materializar a distinção estilística que existe entre os seus heterônimos (e ortônimo).

Faz-se também necessário aqui explicitar que na ficção poética criada por Caeiro podemos vislumbrar, na maioria dos seus poemas, um narrador em primeira pessoa com focalização interna propiciada pela introversão do indivíduo que fala no poema, o que é inerente ao próprio modo lírico. Contudo, muitas vezes podemos perceber essa voz individual se ampliando para o plural, inserindo outras vozes que compõem narrativas conversacionais, registrando-se também a elaboração de figuras que corresponderiam a narradores homodiegéticos e até mesmo heterodiegéticos, como veremos.

Em “O Guardador de Rebanhos”, por exemplo, podemos perceber a presença de um narrador mais exteriorizado no poema III e principalmente no famoso poema VIII. Talvez esse último seja o mais rico no que se refere à voz narrativa e à focalização, se compararmos com os outros poemas deste mesmo ciclo. É também o mais longo e onde mais proficuamente podemos analisar aspectos da narratividade.

Com uma linguagem fluida, próxima à da prosa narrativa, o narrador admite diversas feições ao longo do mesmo texto, sendo em algumas passagens autodiegético, em outras homodiegético e ainda heterodiegético:

“Tive um sonho como uma fotografia” p. 37 (eu)	Feições autodiegéticas
“Tinha fugido do céu” p. 37 (ele)	Feições heterodiegéticas
“Hoje vive na minha aldeia comigo” p. 38 (Nós)	Feições homodiegéticas

É esse narrador multifacetado que nos situa temporalmente “Num meio-dia de fim de primavera” (PESSOA, 2015, p. 37). A primeira estrofe funciona como uma protonarrativa que apresenta ao leitor o enredo que irá ser desenvolvido no decorrer dos versos livres e brancos: a descida de Jesus Cristo à terra.

O tempo como categoria narrativa inicia-se em analepse, o narrador conta o sonho que tivera. A valorização sensorial nesse poema é marcadamente visual, a riqueza das descrições nas cenas demonstra o empenho do narrador na elaboração da plasticidade poética que, de tão detalhada, faz sua ficção narrativa parecer tão real quanto uma imagem fotográfica.

Lembre-mos aqui que essa é uma preocupação constante dos escritores modernos, sejam romancistas ou poetas. Com o advento da imagem fotográfica a palavra passou a ser vista ainda com mais desconfiança, no que tange à sua capacidade representativa, como bem explicita Fradique Mendes em uma de suas correspondências: “Porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma dum arbusto... Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever!” (QUEIRÓS, 2014, p. 186).

Mas voltemos ao relato do sonho do poema VIII. A focalização a partir da segunda estrofe é externa e altera-se também o registro do narrador que passa a ter feições heterodiegéticas até à quinta estrofe. A descrição de várias cenas vai compondo a narrativa, ações apresentadas estimulam as sensações do leitor: Veio pela encosta de um monte/ Tornado outra vez menino, / A correr e a rolar-se pela erva/ E a arrancar flôres para as deitar fóra / E a rir de modo a ouvir-se de longe” (PESSOA, 2015, p. 37). A rebeldia pueril de quem foge do paraíso é justificada ao percebermos que o narrador corrompe a ideia de “céu” firmada no imaginário humano, para então construir outra imagem acerca desse cenário: “No céu era tudo falso, tudo em desacôrdo” (PESSOA, 2015, p. 37).



Dessa forma, o narrador vai construindo uma nova narrativa para o menino Jesus em um enredo que destoa do tradicional. Assim o faz recuperando também a história dessa personagem consagrada pelo cristianismo: “No céu tinha que estar sempre sério/ E de vez em quando de se tornar outra vez homem/ E subir para a cruz, e estar sempre a morrer/ Com uma corôa toda à roda de espinhos/ E os pés espetados por um prego com cabeça,/ E até com um trapo à roda da cintura” (PESSOA, 2015, p. 37).

A experiência visual provocada pela imagem de Cristo na cruz, ícone tão retratado no ocidente, enraíza as palavras no corpo. Assim sendo, a visão supre o contato direto com o objeto, talvez por isso, este seja o sentido mais explorado na poesia de Caetano, que tanto se empenha na tarefa de representar o real.

Como ocorre em outros poemas o que temos aqui é uma estrutura que se utiliza do repertório do leitor para completar a narrativa. Assim, ele poderá compreender melhor a caracterização de figuras como “velho chamado José, que era carpinteiro,/ E que não era pai dêle”, da “pomba estúpida” e de sua mãe que “não era mulher: era uma mala”. O narrador convoca a experiência de mundo do narratário para modificá-la, mostrando a possibilidade de uma outra narrativa que desconstrói a história de mitos já solidificados. Para tal, além do aproveitamento da versão oficial (histórica), o narrador também inclui elementos e fatos que não estavam presentes originalmente, como ocorre na passagem que marca o clímax do enredo do poema:

Um dia que Deus estava a dormir  
E o Espírito-Santo andava a voar,  
Êle foi á caixa dos milagres e roubou trez.  
Com o primeiro fez que ninguem soubesse que êle tinha fugido,  
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.  
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz  
E deixou-o pregado na cruz que ha no céu  
E serve de modêlo ás outras.  
Depois fugiu para o sol  
E desceu pelo primeiro raio que apanhou.

(PESSOA, 2015, p. 38)

Na sequência, já na sexta estrofe, podemos perceber que o narrador se insere de forma direta no discurso (“vive na minha aldeia comigo”), ao mesmo tempo em que presentifica as ações através do advérbio “Hoje”. O enredo, que até então estava sendo narrado como se fora um sonho, parece transmutar no tempo e no espaço.

Essa alteração do tempo verbal é comum na prosa narrativa e é chamada de “presente histórico”, ou, de acordo com Carlos Reis (2018) “presente narrativo” – que

corresponde a uma utilização estilística peculiar do presente verbal nos relatos em que se contam acontecimentos passados. Na prosa narrativa esse recurso é utilizado pelo narrador que “atualiza o esforço coletivo, como se de um painel vivo se tratasse” (REIS, 2018, p. 416). Também no poema de Alberto Caeiro podemos perceber essa simultaneidade temporal entre o narrador e o narratário, pois aquele cria a ilusão estética de uma narração em que temos a impressão da coincidência temporal entre o tempo em que vivemos e a ocorrência dos fatos.

O ambiente onírico não mais é recuperado e a história parece transmigrar para o mundo real e atual do narrador. Este, portanto, adquire feições homodieéticas, pois, tanto ele quanto o menino Jesus ocupam agora o mesmo espaço. Essa transição do narrador com caráter heterodieético para o homodieético já é esperada, uma vez que houve anteriormente a alteração do tempo verbal conforme comentamos acima. Isso ocorre porque, segundo o *Dicionário de Estudos Narrativos*, em certos contextos, o presente histórico encontra-se relacionado com a focalização interna de uma personagem, como é o caso do poema em questão: “Ao evocar uma vivência passada, o presente histórico incute nessa evocação toda a tensão emocional então sentida” (REIS, 2018, p. 416), de modo que quando a história se presentifica e o narrador se apresenta também como personagem estabelece-se um elo de proximidade emocional mais vívido entre o menino Jesus e o narrador homodieético, graças à aproximação temporal ilusória.

Diante disso, o foco incide nas ações e nos ensinamentos da criança que, numa espécie de metalepse, transitou pelos dois níveis dieéticos do poema: saindo do sonho e entrando na realidade ficcional do narrador. Nessa última situação o mesmo se faz personagem e participa ativamente da história, vendo o Cristo menino povoando seu cenário: limpando o nariz com o braço, colhendo as flores e esquecendo-se delas, atirando pedras aos burros, roubando frutas e levantando as saias das raparigas. O narrador personagem é alvo dos ensinamentos da criança: “A mim ensinou-me tudo” (PESSOA, 2015, p. 39), e assim, ele vai paulatinamente humanizando o Menino Jesus, caracterizando-o como uma criança normal, com uma visão objetiva e inocente das coisas, muito próxima das outras figuras infantis inseridas na obra caeiriana.

As cenas que desconstroem a imagem oficial religiosa também revelam os pilares da poética de Alberto Caeiro ao demonstrarem que não é preciso ser complexo e simbólico para ser sábio. É em sua forma humana e natural que o Deus que se fez menino ensina ao narrador poeta tudo o que ele sabe. A utilização desse tema para a construção de uma nova

imagem da visão religiosa aparece também na passagem subsequente à anterior, quando o narrador, em discurso indireto, nos faz ouvir a voz do menino Jesus:

Diz-me muito mal de Deus.  
Diz que êle é um velho estúpido e doente,  
Sempre a escarrar no chão  
E a dizer indecencias.  
A Virgem-Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.  
E o Espírito-Santo cóça-se com o bico  
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.

(PESSOA, 2015, p. 39)

A certeza do narrador de que o Menino Jesus verdadeiro é o que convive consigo e não o outro que a história ocidental sustentou, vem do fato de ele possuir em si aspectos aparentemente contraditórios tais como “eterna criança”, “humano e natural”, “divino que brinca”. Ele é o ser que conjuga o glorioso e o supremo ao singelo e genuíno, ele reúne características que se espera de um Deus, mas também de um menino. As antíteses presentes nos versos são elevadas a um nível paradoxal ao ponto de se tornarem uma coisa só. O narrador singulariza o seu menino Jesus com predicados humanos, sem, todavia, lhe retirar a qualidade divina, é a dialética poeticamente materializada: “E a criança tam humana que é divina” (PESSOA, 2015, p. 40).

O poema segue e evidencia a ação do menino Jesus no mesmo espaço habitado pelo narrador que vai relatando como a presença daquela criança afeta sua vida: “E é porque êle anda sempre comigo que eu sou poeta sempre” (PESSOA, 2015, p. 40). Como um guia, o menino Jesus o ensina o que deve ser visto e como deve ser visto: “A direção do meu olhar é o seu dedo apontado” (PESSOA, 2015, p. 40). Da mesma forma que o menino Jesus conta a história do que se passa no céu, com suas personagens e ações, o narrador também media as histórias humanas para ele:

Depois eu conto-lhe histórias das coisas só dos homens  
E êle sorri, porque tudo é incrível.  
Ri dos reis e dos que não são reis,  
E tem pena de ouvir falar das guerras,  
E dos comercios, e dos navios  
Que ficam fumo no ar dos altos mares.  
Porque êle sabe que tudo isso falta àquela verdade  
Que uma haste tem ao florescer  
E que anda com a luz do sol  
A variar os montes e os vales  
E a fazer doer aos olhos os muros caiados.

(PESSOA, 2015, p. 41)

Atentemos no movimento da haste a florescer, há um tempo internalizado nessa ação; observemos também a luz do sol fazendo variar a cor dos montes dos vales e realçando o branco do muro, o movimento do astro também indica a passagem do dia. Portanto, podemos afirmar que o poema é dotado de certa temporalidade, percebe-se que as ações decorrem durante o dia, e que as histórias são contadas “Ao anoitecer”. Da mesma forma os espaços podem ser captados pelas pistas textuais, por vezes servindo para contrastar um ao outro e por vezes sendo apenas o prolongamento deles próprios. É o caso, por exemplo, do céu e da terra que, no imaginário humano, podem parecer espaços que divergem, mas no poema, o céu e seus habitantes não destoam tanto da terra.

Outro espaço que pode ser evidenciado é aquele por onde caminham o narrador e a criança Eterna: “Dá-me uma mão a mim/ E a outra a tudo que existe/ E assim vamos os três pelo caminho que houver” (PESSOA, 2015, p. 40); esse espaço externo se contrapõe ao interior da casa: “Depois êle adormece e eu deito-o./ Levo-o ao colo para dentro de casa” (PESSOA, 2015, p. 41). Já ao final, na estrofe dezoito, o espaço onírico volta a figurar retomando o tropo inicial da narrativa e desconstruindo novamente os limites entre o espaço real e a atmosfera imaginária do sonho. Os dois espaços se fundem, bem como as duas figuras, numa espécie de consubstanciação: “Êle dorme dentro da minha alma/ E às vezes acorda de noite/ E brinca com os meus sonhos.” (PESSOA, 2015, p. 41).

Na penúltima estrofe, temos um corte temporal que interrompe a narrativa do presente para inserir um desejo do narrador personagem na altura de sua morte, manifesto no futuro e diretamente feito ao menino Jesus. Segue-se, então para a última estrofe do poema que finaliza explicitamente a narrativa: “Esta é a história do meu Menino Jesus” (PESSOA, 2015, p. 41). Temos novamente o tempo presentificado, mas agora, indagando diretamente o narratário sobre a veracidade da narrativa: “Não ha de ser ela mais verdadeira/ Que tudo quanto os filosofos pensam/ E tudo quanto as religiões ensinam?” (PESSOA, 2015, p. 41).

Esta tensão criada pelo choque entre os conceitos moderno *versus* tradicional/ficção *versus* realidade é reforçada no fechamento do texto de maneira enfática e questionadora. A série de recursos descritos anteriormente serve como um conjunto de estruturas que visam trazer como tema algo novo, em contraste com os conceitos já presentes no horizonte do leitor. Contudo, isso exige uma postura ativa. Só assim pode-se apreender, pelo processo de desfetichização, a lição estética de Caeiro que é a de evidenciar que o divino perpassa o natural, o humano: “Com um acôrdo íntimo/ Como a mão direita e a esquerda” (PESSOA, 2015, p. 40).

Já caminhando para o encerramento desse tópico, não podemos deixar de refletir sobre questões similares às que já vimos até aqui, mas que se colocam no ciclo de “O Pastor Amoroso”. Apesar de os narradores se apresentarem na maior parte dos poemas com feições autodiegéticas, em regime de focalização interna, há um caso curioso que destoa não somente desse ciclo, mas também de toda obra caeiriana. O poema VI, que é o penúltimo desse bloco, possui um narrador que se desloca ficcionalmente da narrativa, para ser apenas o narrador que se olha atuando, que analisa objetivamente sua própria história, falando de si mesmo como se fosse outrem.

Para entendermos melhor esse processo precisamos primeiramente recuperar outros poemas que se inserem no mesmo ciclo. Como já vimos, o narrador de caráter autodiegético presente no texto que abre “O Pastor Amoroso” está refletindo sobre a presença da personagem feminina em sua vida e sobre como ele tem alterada a sua relação com a natureza por causa do sentimento amoroso. De maneira muito direta esse narrador indica estar apaixonado e estar certo da reciprocidade amorosa: “Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais” (PESSOA, 2015, p. 67). Constatação muito diferente da presente no poema III: “Amei, e não fui amado, o que só vi no fim” (PESSOA, 2015, p. 68). Não obstante, no final da narrativa de “O Pastor Amoroso” essa falta de reciprocidade é ratificada pelo narrador heterodiegético que indicamos no referido poema VI: “ninguem o tinha amado, afinal” (PESSOA, 2015, p. 70).

O enredo do poema VI consiste justamente na constatação dessa descoberta: a desilusão amorosa. O narrador conta em terceira pessoa o que se passa com a personagem que tenta retomar a realidade após viver a experiência do amor: “Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo” (PESSOA, 2015, p. 70). A unidade da macronarrativa caeiriana pode ser inferida nesses versos na medida em que se percebe que o guardador de rebanhos (tarefa objetiva) torna-se um pastor amoroso (tarefa sentimental). Nessa transição ele perde o seu cajado – objeto que possibilita o contato com a natureza e representa sua ligação com o mundo telúrico. O caos deixado pelo sentimento e a total impossibilidade da reorganização interna são representados pelas ovelhas que “tresmalharam-se pela encosta”. Contudo, a experiência da desilusão sentimental o faz se voltar novamente para a realidade objetiva: “As montanhas longe, mais reaes que qualquer sentimento” (PESSOA, 2015, p. 70), mas interiormente modificado: “e sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito” (PESSOA, 2015, p. 70).

Já no poema XXV de “O Guardador de Rebanhos” temos de fato uma voz narrativa com caráter heterodiegético. O enredo se inicia com a ação de uma criança que faz bolas

de sabão. A figuração dessa personagem se encerra aí, o foco recai então sobre a bola de sabão: “São aquilo que são/ Com uma precisão redondinha e aerea/ E ninguém, nem mesmo a creança que as deixa,/ pretende que elas são mais do que parecem ser.” (PESSOA, p. 50, 2015). O sujeito – criança – serve ao poema para dar vida à coisa – bola – e existe apenas como subterfúgio para a exposição da antifilosofia caeiriana. Ou seja, apesar de iconicamente aparente, essa figura (tal como tantas outras na obra de Caieiro) não possui delineamento físico específico ou profundidade psicológica.

Contudo, veremos com mais afinco no próximo item que não existem narrativas inocentes. Logo, estas figuras, mesmo que desprovidas de alma, invadem o espaço branco da página, participam da cena e compõem o palco da narrativa atuando e contribuindo, mesmo que passivamente, para o desenvolvimento de um enredo.

## 5.4 É so elle que continua a existir

Como vimos no item anterior, as figuras que povoam os poemas de Alberto Caieiro possuem uma força que está mais empenhada na plena realização da obra poética que no aprofundamento das tramas. Contudo, ainda assim, elas não deixam de ter alguma força mimética, pois partem ou representam modelos humanos gerais de comportamento. Antes de darmos andamento a esse tópico, faz-se necessário esclarecer a forma de utilização do termo “figura” nesse trabalho. Fernando Pessoa chama seus hererônimos de personagens, e como já vimos, Caieiro chama suas personagens de figuras, como ocorre no já analisado poema 3 dos “Inconjuntos”. Aprofundemos nessa questão para melhor refletirmos acerca do viés teórico dos estudos de transmodalidade narrativa:

A manifestação mais evidente da entidade designada como figura é a personagem; contudo, outras entidades, como o narrador e o narratário, podem ser entendidas como tal. Tendo em atenção a relação etimológica do vocábulo figura com os radicais fig-, fict-, ficc- e fing-, valoriza-se nele a dimensão de ficcionalidade que atribuímos ao conceito em apreço. (REIS, 2018, p. 162)

Ao encontro do que foi exposto acima utilizaremos aqui os conceitos de figura em um sentido mais amplo, e personagem, em um sentido mais específico. Este último é mais

raro na obra caeiriana, uma vez que a maior parte destas representações humanas são impessoais: uma amada desconhecida, um homem da cidade, um interlocutor que não é especificamente determinado, um pastor qualquer. São seres individuais que têm sua tipificação ampliada em alegoria.

A maioria dessas personagens são recuperadas pelo narrador apenas pela sua concisa figuração ou por meio de seus discursos, algumas delas remetem a filósofos, poetas, sindicalistas, sujeitos capazes de criar reflexões sobre o mundo: “Tu, mystico, vês uma significação em todas as cousas” (PESSOA, 2015, p. 78), e ainda: “Se a alma é mais real/ Que o mundo exterior, como tu, philosopho, dizes,/ Para que é que o mundo exterior me foi dado como typo da realidade?” (PESSOA, 2015, p. 93). Para além dessas referências denominadas pelo próprio vocativo e que aludem a áreas teóricas do conhecimento, podemos verificar também, embora em poucos poemas, a alusão aos operários das cidades, aos trabalhadores rurais, aos mendigos, às lavadeiras, entre outros que fazem menção a uma face mais social do mundo. Dentro desse último contexto, talvez a figuração mais significativa seja a dos trabalhadores do ambiente rural, o que podemos perceber pelos títulos do primeiro e do segundo ciclo.

Há também referência aos pobres (que pisam no pó da estrada), às lavadeiras trabalhando à beira do rio, ao moleiro que bate e estima o burro. O narrador insere essas modestas figuras na narrativa para evidenciar a indiferença da natureza frente às questões sociais, pois ela serve a cada um deles a seu modo, sem fazer distinção.

Algumas outras figuras mais anônimas são presentificadas fisicamente através de suas vozes em discurso direto, como podemos ver nos fragmentos dos poemas 44 e 45 dos “Inconjuntos” apresentados respectivamente abaixo:

A agua chia no pucaro que elevo á boca.  
«É um som fresco» diz-me quem me dá a bebel-a.  
Sorrio. O som é só um som de chiar.  
Bebo a agua sem ouvir nada com a minha garganta.  
(PESSOA, 2015, p. 97)

O que ouviu os meus versos disse-me: “que tem isso de novo?  
Todos sabem que uma flor é uma flor e uma arvore é uma arvore.  
Mas eu respondi, nem todos, nem ninguém.  
(PESSOA, 2015, p. 97)

Em ambos os casos verificamos a existência de um outrem interagindo diretamente com o narrador. Não há qualquer menção a essas figuras para além de seus próprios discursos. No primeiro caso temos um narrador autodiegético que parte da ação de beber

água para então inserir em discurso direto a voz da pessoa que está a servi-lo: «É um som fresco». Reconhecendo certa inocência na fala desse outrem o narrador então sorri, discorda e corrige, não sabemos se interagindo verbalmente, ou apenas em pensamento, e após ponderar sobre a afirmativa alheia ele dá continuidade à ação inicial.

Já no segundo caso o narrador explicita mais diretamente sua interação com outra pessoa que, à primeira vista pode parecer o próprio leitor, mas essa impressão é logo descartada pela escolha do verbo “ouvir” e não “ler” no primeiro verso. Considerando essa opção podemos inferir que antes de iniciar propriamente a narrativa textual, há uma ação que nos remete à leitura, em voz alta, dos versos. E ao ouvi-los, a figura se dirige ao narrador personagem e diz: “que tem isso de novo?/ Todos sabem que uma flor é uma flor e uma arvore é uma arvore.” Apesar do discurso ser mediado pelo próprio narrador, a forma direta implica o acesso do leitor a uma perspectiva subjetiva dessa figura, pressupondo seus conhecimentos, valores, e como os seus interesses chocam com os do narrador personagem.

Diferente do que ocorre no poema 44, o 45 é construído em analepse, dessa forma os verbos no passado indicam a rememoração dos fatos, mas os argumentos do narrador contra o discurso da figura que questiona seus versos estão no tempo presente: “Porque todos amam as flores por serem bellas, e eu sou diferente./ E todos amam as arvores por serem verdes e darem sombra, mas eu não” (PESSOA, 2015, p. 97), essa sobreposição temporal cria uma espécie de eco na justificativa, dessa forma ela não vale somente para aquele que indaga textualmente no poema, mas também para o leitor atual da obra.

Pensemos agora em uma figura recorrente na obra de Alberto Caeiro, presente, entre outros, no poema 4 dos “Inconjuntos”. Nesse texto temos um narrador homodiegético que observa uma criança: “Apprecio a sua presença só com os olhos” (PESSOA, 2015, p. 74). O narrador personagem se recusa a vê-la como metáfora, tentando considerar apenas o seu aspecto físico. Apesar de ter acesso a ela, ele se nega a estabelecer algum diálogo: “Não te pergunto se me trazes um recado dos symbolos” (PESSOA, 2015, p. 74). Como grande parte das figuras contidas na obra caeiriana esta também serve de pretexto para a exposição das ideias do narrador: “Brinca! Pegando numa pedra que te cabes na mão,/ Sabes que te cabe na mão./ Qual é a filosofia que chega a uma certeza maior?/ Nenhuma, e nenhuma pode vir brincar nunca á minha porta” (PESSOA, 2015, p. 75).

Contudo, o que destaca a figura da criança nesse poema é o fato de ela estabelecer relação com pelo menos dois outros elementos figurativos do poema: o da criança que não se suja, e portanto não vai brincar à porta da casa do narrador: “E naturalmente se pudesses estar limpa eras outra creança/ Nem vinhas aqui” (PESSOA, 2015, p. 74); e de outras



crianças que estão sujas, mas não especificamente como essa: “O modo como essa criança está suja é diferente do modo como as outras estão sujas” (PESSOA, 2015, p. 75).

Ademais, a figura da criança traz ainda a discussão social dos espaços frequentados por ela. O ambiente telúrico é representado pela poeira e pela pedra que a criança tem na mão, mas nem todas vão ali brincar e se sujar como aquela; para além disso, mesmo com a recusa do narrador personagem, a carga metafórica recuperada por essa figura perpassa toda a obra caeiriana: com o seu olhar original sobre as coisas, com sua inocência objetiva, com o fato de ainda não terem sido totalmente corrompidas pelas teorias do pensar.

A figuração da infância é tão importante que acaba por atingir um *status* de alegoria dentro da obra caeiriana e não só. Isso porque a imagem dessa criança, que brinca à porta do narrador de Caeiro, inevitavelmente nos remete a uma outra criança suja que agora, frequenta o espaço citadino e está presente no poema “Tabacaria” de Álvaro de Campos:

(Come chocolates, pequena;  
Come chocolates!  
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.  
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.  
Come, pequena suja, come!  
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!  
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,  
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

(PESSOA, 1990, p. 198)

Apesar de não ser o foco desse trabalho fazer equiparações entre as figuras transficionalmente recuperadas na obra dos heterônimos de Fernando Pessoa, é inegável que a criança de Campos, tal como a de Caeiro, também é recuperada por não estar corrompida pela reflexão exacerbada. Ela mantém seu olhar novo sobre o mundo em contraposição ao narrador do poema “Tabacaria”. Isso fica claro na adversativa que introduz o penúltimo verso do fragmento acima: “Mas eu penso”.

Em diversos outros versos do poema de Campos podemos vislumbrar a proposta caeiriana no que diz respeito à recuperação do espaço campestre: “Fui até ao campo com grandes propósitos/ Mas lá encontrei só ervas e árvores,/ E quando havia gente era igual à outra.”; na constatação do pensar como doença: “A libertação de todas as especulações/ E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.”; ou ainda na tentativa da desaprendizagem: “A aprendizagem que me deram,/ Desci dela pela janela das traseiras da casa”. Até mesmo a figura do “Esteves sem metafísica”, nos faz lembrar o mestre Caeiro, que materializa em sua obra a tentativa de não ter as inquietações e reflexões que tanto afligem Álvaro de Campos.

Ademais, esse diálogo entre os heterônimos é internalizado de forma direta dentro da própria obra caeiriana. Atentemos no 55 dos “Inconjuntos” intitulado “Penúltimo Poema” e que tem a seguinte dedicatória: “A Ricardo Reis”. O poema se desenvolve a partir de um claro diálogo com a obra do seu irmão heterônimo: “Também sei fazer conjecturas” (PESSOA, 2015, p. 103), esse primeiro verso indica que Ricardo Reis faz conjecturas e que as mesmas são possíveis dentro da obra de Caetano, como bem mostra o poema, mas de uma maneira bastante peculiar. Fazendo um jogo que parte do material para o abstrato e segue de forma gradativa da planta para o animal, passando pelo homem e culminado nos deuses, Caetano mostra que suas suposições e hipóteses não construídas embasadas apenas nos sentidos, que são a “consciência na própria carne divina” (PESSOA, 2015, p. 103).

No poema 57 do mesmo ciclo a engenharia textual é um pouco mais complexa, chegando a uma abordagem transtextual na obra de Caetano, vejamos:

Last poem  
(dictado pelo poeta no dia da sua morte)

É talvez o ultimo dia da minha vida.  
Saudei o sol, levantando a mão direita,  
Mas não o saudei, para lhe dizer adeus,  
Fiz signal de gostar de o ver ainda, mais nada.

(PESSOA, 2015, p. 103)

O corpo do poema, constituído por quatro versos, não traz nenhuma novidade em relação à temática da poética caeiriana. O narrador, com caráter autodiegético, sabendo da proximidade de sua morte não se aflige com a situação e, friamente, vive o presente e contempla a natureza. A consciência de sua passagem não o abala, não o amedronta e nem sequer o angustia: sua ação de saudar o sol é serena e direta. Contudo, as inscrições em forma de epígrafe que antecedem o poema muito nos chamam a atenção, elas funcionam como um pré-texto que informa o estado do autor do poema ao leitor. Sendo assim, essa epígrafe é assumida como parte ativa do texto.

O poema conduz o leitor para uma tripla narrativa: a primeira vivenciada no presente, no momento da enunciação do discurso; a segunda sugerida no primeiro verso, na expressão “o ultimo dia da minha vida”, que desloca temporalmente o leitor fazendo com que ele recupere os dias anteriores àquele; uma terceira narrativa é aludida pela indicação que antecede o poema, é ela que nos ajuda a criar o enredo dessa história que transpõe o próprio texto. Há para além desse narrador autodiegético uma outra personagem

que o escuta e escreve o que ele diz, essa personagem ao se manifestar textualmente, está a orientar-nos na leitura do poema. Diferentemente do que ocorre no texto dedicado a Ricardo Reis o título deste é em língua inglesa: “Last poem”, a única frase claramente em outra língua, que não a portuguesa, presente na obra de Alberto Caeiro. Logo abaixo do título segue uma observação que parece se dirigir ao leitor e está entre parênteses: “(dictado pelo poeta no dia da sua morte)”.

Apesar de o próprio poema revelar a iminente morte do narrador personagem, essa informação é reiterada duplamente: pelo título e pela epígrafe. Todas essas referências fazem o leitor inferir a presença de uma figura metaléptica, alguém que está junto do narrador poeta e transcreve o que ele dita no dia de sua morte, tal como um editor. Por ser uma figura tão próxima do narrador e por optar pela língua inglesa em sua inscrição, essa presença parece recuperar o próprio ortônimo – Fernando Pessoa. Essa especulação pode ser mais aprofundada se considerarmos o aparato textual deixado pelos outros heterônimos, mais especificamente, por Álvaro de Campos nas “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, onde podemos encontrar o relato comprovativo da presença metaléptica de Fernando Pessoa no dia da morte de Caeiro.

Nunca vi triste o meu mestre Caeiro. Não sei se estava triste quando morreu, ou nos dias antes. Seria possível sabê-lo, mas a verdade é que nunca ousei perguntar aos que assistiram à morte qualquer coisa da morte ou de como ele a teve. Em todo o caso, foi uma das angústias da minha vida — das angústias reais em meio de tantas que têm sido fictícias — que Caeiro morresse sem eu estar ao pé dele. Isto é estúpido, mas humano, e é assim. Eu estava em Inglaterra. O próprio Ricardo Reis não estava em Lisboa; estava de volta no Brasil. Estava o Fernando Pessoa, mas é como se não estivesse. O Fernando Pessoa sente as coisas, mas não se mexe, nem mesmo por dentro.<sup>33</sup>

Como bem sabemos, a metalepse é um fenômeno que não se restringe à ficção narrativa, mas também pode ser observada no teatro, cinema, televisão, pintura, fotografia e por que não, na lírica. Isso nos faz concluir que esse recurso não possui uma forma específica e que seus critérios de conceituação variam. É interessante pensarmos na inserção da epígrafe neste poema como uma forma de metalepse discursiva que, neste caso,

---

<sup>33</sup> “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” – Álvaro de Campos 1ª publicação na revista *Presença*, nº 30. Coimbra: Jan.-Fev. 193. Arquivo disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/683> consultado em 26 de setembro de 2018.

ocorre quando o autor empírico, que se serve de editor, se introduz na ação fictícia perturbando a distinção entre os níveis diegético e extradiegético.

Ademais, no que se refere às figuras humanas inseridas da obra de Alberto Caeiro, talvez a mais importante e enigmática seja a personagem feminina presente em “O Pastor Amoroso”. O narrador personagem não revela o nome dela, mas invoca-o para si mesmo “Penso em ti, murmuro o teu nome; não sou eu: sou feliz” (PESSOA, 2015, p. 68).

Da mulher que desperta esses sentimentos pouco sabemos, mas ainda assim, sua presença é tão intensa que perturba a tão consolidada relação entre “O Pastor Amoroso” e a natureza, modificando seu modo de ver o mundo e alterando o seu discurso. Porém, a presença dessa figura, tal como as outras que povoam a obra caeiriana, corroboram para a construção da macronarrativa na medida em que permite que o leitor perceba como esse envolvimento pode afetar a forma genuína de percepção do real, que se dá pelos sentidos.

O narrador já inicia o segundo ciclo indicando a presença dessa personagem, mas assim o faz partindo da sua ausência. Ele recupera em analepse o momento passado quando ela não estava presente e reflete sobre sua relação com a natureza antes e depois da sua chegada: “Quando eu não te tinha/ Amava a Natureza como um monge calmo a Christo.../ Agora amo a Natureza/ Como um monge calmo á Virgem-Maria” (PESSOA, 2015, p. 67).

As figuras da cultura cristã são novamente resgatadas na obra, mas desta vez o narrador não se utiliza delas para tecer críticas a teorias ou a religiões. De maneira singular, aqui elas o servem como alegoria. Vejamos bem: se entendermos Cristo como o próprio Deus, metáfora da natureza em Caeiro, compreenderemos que a figura feminina de Maria é resgatada aqui como intercessora, como mediadora entre o divino e o humano, por isso, o narrador utiliza-se da palavra “religiosamente”, ou seja, de forma mediada.

Explicando melhor: se antes, o narrador amava a natureza como um monge calmo ama a Cristo: de forma serena e direta; agora ele a ama de forma intermediada, algo se interpõe entre eles. O acesso à natureza já não se dá mais de forma objetiva e integrada como era em “O Guardador de Rebanhos”. A mulher que desperta o sentimento do narrador o faz amar a natureza de “maneira mais commovida e proxima”, ou seja, mais humana, capaz de ter sentimentos abstratos, para além de sensações imediatas.

Se o guardador de rebanhos tenta a todo o custo e a cada verso guardar seus pensamentos e sentimentos, o pastor amoroso não os esconde, apenas os dirige, os guia, os equaciona junto à sua objetividade: “Não me arrependo do que foi outrora/ Porque ainda o sou” (PESSOA, 2015, p. 67). Toda essa mudança é fruto da presença feminina em sua vida,

e as poucas descrições físicas desta personagem podem ser averiguadas no poema III, que do segundo ciclo é o único que possui título: “O Pastor Amoroso”.

No poema em questão o narrador com caráter autodiegético já está ciente de que não existe reciprocidade amorosa e, diante de tal constatação, ele procura diferenciar aqueles que servem para “ver” daqueles que servem para “sentir”. Nessa argumentação ele insinua que não é da sua natureza ter a “cegueira” que o amor exige:

É preciso ter modos para todas as cousas  
E cada cousa tem o seu modo, e o amor tambem.  
Quem tem o modo de ver os campos pelas hervas  
Não deve ter a cegueira que faz fazer sentir.  
(PESSOA, 2015, p. 68)

O narrador evidencia os dois modos de estar no mundo já insinuando que ele não se coloca entre aqueles com capacidade de amar, acrescentando ainda no verso “Porque não se é amado como se nasce mas como acontece” (PESSOA, 2015, p. 68) que o amor não lhe pertence porque não é algo natural, mas construído historicamente. O foco da reflexão do narrador personagem alterna não somente entre aqueles que “veem” e aqueles que “sentem”, mas também sobre o seu estado de ânimo em contraposição ao estado da personagem feminina: “Ella continúa tam bonita de cabelo e bocca como de antes,/ E eu continuo como era de antes, sozinho no campo,/ Como se estivesse estado de cabeça baixa,/ Penso isso e fico de cabeça alta” (PESSOA, 2015, p. 68).

A expressão “de cabeça baixa” mostra introspecção deste narrador personagem que momentaneamente cede ao sentimento, mas ao se dar conta disso fica “de cabeça alta”, e volta a enxergar o mundo material e concreto novamente, fazendo um movimento que parte do sentir para o ver, do interno para o externo. Mas esse olhar objetivo para o real não é tão objetivo quanto o de antes, agora ele vem conjugado com o sentimento: “E o grande sol queima a vontade de lagrimas que não posso deixar de ter./ Como o campo é vasto e o amor interior!” (PESSOA, 2015, p. 68).

Os contornos da figura feminina vão tornando mais nítidos, mas poucas são as referências à sua constituição iconográfica, isso ocorre porque o narrador está liricamente mais empenhado em narrar o impacto que aquela figura causa em si mesmo, que propriamente em descrever essa personagem. A configuração física da amada quase sempre está vinculada aos elementos da natureza: “bonita de cabelo e bocca”, “cabello de um louro amarello de trigo ao sol claro”, “dentes limpos como pedras do rio”.

Apesar de ser uma figura de relevância na poesia de Alberto Caeiro ela não se materializa de fato em sua obra, tampouco tem voz: “E a bocca quando falla diz cousas que não ha nas palavras” (PESSOA, 2015, p. 69). Não há discurso direto em que ela se manifeste, entretanto, já nos últimos versos desse poema temos uma interessante fusão entre as vozes: do narrador/personagem que apesar de deter o discurso, sente, e não consegue se expressar; e da personagem feminina que está a falar de si mesma, mostrando assim uma presença incontornável no pensamento do narrador: “Eu não sei fallar porque estou a sentir./ Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa,/ e a minha voz falla d’ella como se ella é que fallasse” (PESSOA, 2015, p. 69).

A figura feminina, invocada por sua ausência física, domina todo seu pensamento, todo seu sentimento, todo o seu discurso. A mesma consubstanciação que vimos ocorrer entre o narrador e o menino Jesus no poema VIII de “O Guardador de Rebanhos” pode ser aqui também averiguada na figura do pastor e de sua amada.

Há outras passagens também interessantes em que podemos verificar essa integração de vozes na narrativa, principalmente entre a do narrador e a do narratário. Textualmente podemos verificar essa assimilação da voz de outrem na elaboração de versos na primeira pessoa do plural: “Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!)/ Exige um estudo profundo,/ Uma aprendizagem de desaprender” (PESSOA, 2015, p. 69); ou ainda: “O mysterio das cousas – onde está elle?/ Onde está elle que não apparece/ Pelo menos a mostrar-nos que é mysterio?” (PESSOA, 2015, p. 69). Esse tipo de construção demonstra a onisciência do narrador ao aceder um conhecimento que é externo a ele:

Whenever a text using a first-person plural pronoun seeks to depict the thoughts of other(s) beyond the speaker, it necessarily straddles the line between first- and third-person narration: a character discloses that which can only be known by an external, impersonal intelligence, that is, an omniscient narrative voice. Such narratives are thus simultaneously first- and third-person discourses, transcending this basic narratological divide. (MARGOLIN, 2012: §23)<sup>34</sup>

Tal como ocorre na prosa narrativa, quando o narrador se insere em alguma ação, em que também é personagem, a simultaneidade na conjugação da primeira e da terceira pessoa se torna frequente. Nesse sentido, o narrador na obra de Alberto Caeiro também revela aspectos de onisciência e inclui em seu discurso a figura do narratário pela exposição da sua voz. Esse procedimento normalmente resulta na revelação de experiências que são vivenciadas por ambos (narrador e narratário).

---

<sup>34</sup> <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator> - acesso em 10/04/2018

Essa construção reitera novamente a ideia de individualidade e coletividade na obra caeiriana. Dessa forma, podemos dizer que mesmo a voz singular que ecoa da obra é dialeticamente particular e universal. Particular porque parte da experiência subjetiva do narrador personagem, que tenta superar a ação humana do ensinamento em si mesmo. Universal porque compartilha dessa experiência com o leitor, indagando-o e incluindo-o em sua obra, normalmente, para fazer oposição ao seu argumento: “O que me ensinaram nunca me deu mais calor ou mais frio./ O que me disseram que havia nunca alterou a forma de uma coisa,/ O que me aprenderam a vêr nunca tocou nos meus olhos” (PESSOA, 2015, p. 107).

Nos versos acima temos a primeira pessoa do singular que marca diretamente a voz do narrador, uma figura passiva nas ações. Mas a terceira do plural elabora um sujeito indeterminado que provoca diretamente o leitor porque se refere ao mundo extradiegético e insinua certo grau de culpabilidade em nós na construção desse mundo intelectualizado. O intento de apagar todo conhecimento cultural e social que o narrador personagem tem, indica a tentativa de superar o senso comum para tentar criar algo novo, rejeitando tudo o que a humanidade lhe ensinou. O que o narrador almeja é contentar-se a ver “com os olhos e não com as páginas lidas” (PESSOA, 2015, p. 106).

Tais recursos convidativos e provocativos são recorrentes na obra caeiriana e elaborados de diversas formas, como podemos ver nos poemas 12, 13 e 14, todos do ciclo dos “Inconjuntos”. Eles são construídos por meio de narrativas conversacionais em que predominam perguntas, respostas e o discurso indireto: “Diz-me: tu és mais alguma coisa/ Que uma pedra ou uma planta” (PESSOA, 2015, p. 80). “Se sou mais que uma pedra ou uma planta? Não sei./ Sou diferente. Não sei o que é mais ou menos” (PESSOA, 2015, p. 80).

O narrador parece estar sempre desconfiando dos leitores, e por isso antecipa nossos questionamentos, calcula quais seriam nossos argumentos contra sua poética e seu modo de não-pensar o mundo. Assim, o narratário surge na obra de Caetano como uma das figuras centrais da mesma, na medida em que é ele quem a atualiza. Essa entidade é convocada tanto textualmente, de forma explícita; quanto implicitamente, na exigência dessa figura para a coerência da própria obra:

Explicit representation occurs with the aid of pronouns and grammatical forms of the second person or with well-known forms of address such as “gentle reader,” etc. The image of the addressee created in this way can be characterized as having more or less concrete features. Implicit

representation is based on the narrative text's symptoms or indexes operating with the same indexical signs as the representation of the narrator and equally based on the expressive function of language. (SCHMID, 2013: §4)<sup>35</sup>

Ponderando ainda sobre a questão das vozes inseridas da obra de Alberto Caeiro, verificamos que o discurso direto é raro, poucas são as vezes que o narrador dá voz a alguma personagem. Normalmente a interação com outras figuras e o discurso das mesmas está atrelada à voz narrativa, de forma indireta, como podemos ver na passagem do poema XLIV de “O Guardador de Rebanhos”: “Trazem o candieiro e dão as boas-noites,/ E a minha voz contente dá as boas-noites” (PESSOA, 2015, p. 65).

Um exemplo de discurso direto mais delineado está na estrutura do poema X de “O Guardador de Rebanhos”. Nele podemos averiguar referências textuais que separam claramente dois discursos: o do guardador de rebanhos e o de outrem. Ele possui quatro estrofes separadas por aspas francesas e é construído em forma de diálogo, não possuindo assim, um narrador:

«Olá, guardador de rebanhos,  
Ahi á beira da estrada,  
Que te diz o vento que passa?»

«Que é vento e que passa,  
E que já passou antes,  
E que passará depois.  
E a ti o que te diz?»

«Muita cousa mais do que isso.  
Falla-me de muitas outras cousas.  
De memorias e de saudades  
E de cousas que nunca fôram.»

«Nunca ouviste passar o vento.  
O vento só falla do vento.  
O que lhe ouviste foi mentira,  
E a mentira está em ti.»

(PESSOA, 2015, p. 43)

Para além da evidente separação dos discursos na própria estrutura do poema, também podemos perceber a presença das duas figuras no texto pelos pronomes pessoais: “ti” “te” “me” “lhe”. O poema configura-se como uma narrativa conversacional, o primeiro locutor começa a ação saudando o seu interlocutor e invocando-o pela sua ocupação “Olá, Guardador de rebanhos”. Também fica claro que as duas figuras divergem no que se refere

---

<sup>35</sup> <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratee#Barthes> - acesso em 01/04/2018 às 16h04min



à ação do “vento que passa”. Enquanto o guardador de rebanhos se restringe ao aspecto físico do vento a outra figura recupera questões subjetivas metaforizando a ação da natureza.

O guardador então o repreende por seu turno e ensina a lição de objetividade para a melhor apreensão do objeto da discussão. Contudo, quando assim o faz não está a orientar somente a figura ficcional, mas também a mostrar-nos que toda tentativa de atribuir símbolos, de idealizar, de metaforizar e até mesmo pensar qualquer objeto, afasta-nos do límpido propósito de Caeiro para quem somente uma atitude de total abertura diante do objeto, confiando nos sentidos, permite-nos “ver mais e melhor.” Ou seja, o diálogo constituído na ficção em segundo nível (guardador de rebanhos e seu interlocutor) acaba por cumprir o propósito de Alberto Caeiro (em primeiro nível), de doutrinar o leitor (extradieético).

É interessante refletirmos sobre os aspectos espaciotemporais desse poema uma vez que ele se apresenta como uma situação natural de diálogo em que os interlocutores parecem não ocupar o mesmo espaço. A imagem de um “guardador de rebanhos” à beira da “estrada” muito nos revela sobre o percurso do próprio poema, uma vez que ele também é um caminho que conduz o leitor de um ponto a outro (da aprendizagem à desaprendizagem). Já o tempo do discurso é particular e único, um momento singular e fugaz estetizado pela oralidade na manifestação da fala, mas ao mesmo tempo, apreendido e eternizado pela linguagem poética.

Um outro discurso, mas nesse caso indireto, se faz aqui muito interessante para a análise da personagem:

Hontem á tarde um homem das cidades  
Fallava á porta da estalagem.  
Fallava commigo também.  
Falava da justiça e da lucta para haver justiça  
E dos operários que soffrem,  
E do trabalho constante, e dos que teem fome,  
E dos ricos, que não se importam com isso...

(PESSOA, 2015, p. 55)

Podemos perceber que nesses versos há um narrador com feição homodiegética que introduz o enredo situando o leitor temporalmente: “Hontem á tarde”, evidenciando que a narrativa se inicia em analepse. O narrador personagem também indica o local da ação “á porta da estalagem” e apresenta a figura a quem ele chama de “homem das cidades” ou ainda “amigo de gente” – que estava a falar para algumas pessoas e “commigo tambem”.

É interessante refletirmos um pouco sobre a forma como o narrador nomeia essa figura, uma das poucas personagens tipo na obra caeiriana: o “homem das cidades”. A primeira palavra faz menção ao que é humano, racional, já o termo “cidades” indica o espaço que nesse caso se configura no poema como molde para a personagem. O espaço de onde ele se origina não permite que ele tenha contato direto com a natureza, dessa forma, o espaço justifica o seu discurso.

A fala dessa personagem é exposta de forma indireta: “Fallava da justiça e da lucta para haver justiça/ E dos operarios que soffrem,/ E do trabalho constante, e dos que teem fome,/ E dos ricos, que não se importam com isso...” (PESSOA, 2015, p. 55). Na segunda estrofe do poema, o foco da narrativa se altera e podemos, pelo olhar do homem das cidades, contemplar a figura do narrador: “E, olhando para mim, viu-me lagrimas nos olhos/ E sorriu com agrado, julgando que eu sentia/ O odio que elle sentia, e a compaixão/ Que elle dizia que sentia” (PESSOA, 2015, p. 55). Contudo, apesar da alteração focal o discurso se dá pela voz do narrador que, de forma irônica, desconfia do compadecimento do homem que falava à porta da estalagem.

Na passagem acima transcrita e nos versos que a ela se seguem fica evidente a crítica do narrador aos sentimentos provocados por conceitos historicamente produzidos pela humanidade. Talvez esse seja o cerne da questão que diferencia a emoção dessas duas personagens, porque ambas são capazes de se comover, mas com estímulos diferentes. A compaixão do homem das cidades advém da luta por justiça, sendo o conceito algo artificial; pelo olhar do narrador, a comoção do homem das cidades vale menos que a sua própria, já que esta última é provocada pelos sons de algo que é real:

Eu no que estava pensando  
Quando o amigo de gente fallava  
(E isso me commoveu até ás lagrimas),  
Era em como o murmurio longinquo dos chocalhos  
A esse entardecer  
Não parecia os sinos d’uma capella pequenina  
A que fossem á missa as flores e os regatos  
E as almas simples como a minha...

(PESSOA, 2015, p. 55)

O poema evidencia na escolha vocabular imagens de embate, como vimos na primeira estrofe e em todo o decorrer do poema, como por exemplo: como a luta por justiça, operários e ricos, trabalho e fome; lágrimas e sorriso; sentir e não sentir, sofrimento e felicidade, bem e mal, céu e terra, falar e calar. Para além disso, há construções que se afirmam semanticamente enquanto se negam gramaticalmente, como é o caso do verso

“Não parecia os sinos d’uma capella pequenina”, ao dizer que os sons dos chocalhos não parecem os sons dos sinos duma capela, é exatamente isso que ele faz parecer, ao estimular sinesteticamente o leitor.

Essa estrutura negativa exige uma maior interação do leitor na medida em que ele precisa completar esses silêncios, esses lugares vazios ou ocupados pela negação, muitas vezes manifestados na obra de Caetano de Campos pela utilização dos parênteses. Nesse poema esse sinal abrange toda a terceira e quinta estrofe, e ainda o terceiro verso da terceira estrofe. Se lermos o poema retirando as estrofes que estão entre parênteses teremos a ênfase na narrativa, no enredo que envolve uma conversa à porta de uma estalagem: parte-se do discurso do homem da cidade, da comoção do narrador personagem, da explicação da causa da comoção, do silêncio à passagem do tempo manifestada na transição da “tarde” para o “entardecer”, finalizando com o “poente”.

Contudo, ao considerarmos os versos que estão entre parênteses, acrescentamos as elucubrações do narrador personagem sobre aquele episódio, e percebemos como aquele acontecimento corrobora a sua argumentação. Então, é a partir da terceira estrofe, que está entre parênteses, que o narrador personagem se utiliza da figura cidadina e do seu discurso ideológico para explicar sua antifilosofia:

(Mas eu mal o estava ouvindo.  
Que me importam a mim os homens  
E o que soffrem ou sentem que soffrem?  
Sejam como eu - não soffrerão.  
Todo o mal do mundo vem de nos importarmos uns com os outros,  
Quer para fazer o bem, quer para fazer o mal.  
O nosso ser e o céu e a terra bastam-nos.  
Querer mais é perder isto, e ser infeliz.)

(PESSOA, 2015, p. 55)

É interessante ressaltar que esse é um dos raros poemas em que Alberto Caetano explicita de forma tão direta as relações sociais de classe, tão recorrentes na obra de Cesário Verde. Caetano omite em certo aspecto essas questões em sua obra não porque desconsidere a existência delas, ao contrário, é uma obra elaborada sobre o pilar da negatividade; ao escolher essa opção, Caetano não nos dá uma reflexão pronta e elaborada sobre os temas propostos, mas nos oferece um “não pensamento”, uma “não reflexão” nos impulsionando a elucubrar justamente sobre a matéria da qual ele procura se alienar.

Ao demonstrar a frieza do narrador personagem frente ao discurso comovido do “amigo de gente” Caetano está apenas evidenciando, através do seu narrador, que essas lutas não precisariam existir, que a compaixão não seria necessária em um mundo utópico onde

não houvesse sofrimento: “Todo mal do mundo vem de nos importarmos uns com os outros,/ Quer para fazer bem, quer para fazer mal./ O nosso sêr e o ceu e a terra bastam-nos./ Querer mais é perder isto, e ser infeliz)” (PESSOA, 2015, p. 55).

Diferentemente do narrador de Cesário Verde em “Desastre” (que apesar de tendencialmente objetivo se mostra espantado ao narrar a crueldade do patrão com seus empregados e a indiferença dos habitantes da cidade frente à tragédia) o narrador de Caeiro se comove mais com os sons da natureza, que é algo concreto e sensorial, que com o discurso classista que prega a justiça social e que parece ser intrinsecamente teórico.

É interessante relacionar aqui esse narrador de Alberto Caeiro com a figura empenhada de Cesário Verde uma vez que, a indiferença de um e a perplexidade do outro não dão respostas, não corrigem a realidade. Contudo, o respectivo enredo no qual se inserem, fere, aos olhos do leitor, a casca falsa que envolve as relações sociais para chegar ao núcleo humano e verdadeiro em nós. As três décadas que separam esses dois escritores comprovam que o amor ou o ódio, o bem ou o mal não impedem o sofrimento humano.

Cada um ao seu modo procura evidenciar o real pelo caminho da arte, da escrita que corrompe tudo aquilo que é imposto, inclusive o ato massificado de pensar. Nesse sentido, ambas as obras são um acinte porque nos confrontam subvertendo nossa forma de refletir sobre o mundo, nos retirando aquilo que nos é mais estável e não nos dando outra alternativa. O trabalho poético é a forma de ação desses poetas, e diferentemente do que ocorre com as teorias científicas, ela nunca será obsoleta. A arte produzida por eles já é por natureza política, portanto, é uma forma de intervenção social.

A proposta do narrador do poema XXXII é que nos ocupemos mais em existir naturalmente como a natureza que sentir socialmente como os homens. Utopicamente essa forma de existência, egoisticamente natural, manteria o mecanismo do todo, e tudo seria harmônico como os rios que correm e as flores que florescem. Diante desse cenário a luta de classes se torna desnecessária.

E o homem calara-se, olhando o poente  
Mas que tem com o poente quem odeia e ama?  
(PESSOA, 2015, p. 56)

O poema se encerra com essa estrofe de dois versos que nos remete às duas figuras centrais do enredo. O primeiro verso nos induz a pensar que até mesmo um ser tão complexo, capaz de sentir amor e ódio, de produzir discursos filosóficos e refletir sobre a ganância daqueles que controlam os meios, se cala diante da amplitude da natureza. O

silêncio desse verso, intensificado pelo verbo “calar” é completamente audível no poema: após tanta reflexão social e estética o leitor pode enfim apreender a lição do poema – o ouvir dá lugar ao ver – e a sinestesia é complementada no último verso elaborado em forma de questionamento. Nele podemos verificar o empenho do narrador para entender como alguém com sentimentos tão humanos e, por isso, pequenos, mesquinhos e mundanos, pode estabelecer alguma relação com o natural. Demonstra-se assim, mais uma vez, a vacuidade das reflexões humanas diante da natureza, que não se altera frente a qualquer crise.

Pensando nesses vestígios que encadeiam a macronarrativa de Alberto Caeiro, não podemos aqui deixar de mencionar o poema 2 dos “Inconjuntos” que recupera a personagem do poema XXXII, de “O Guardador de Rebanhos” e que estamos a analisar. Contudo, no caso do poema 2 não há a sugestão da presença física da personagem, o que ocorre é a recuperação do discurso que a alude textualmente. Vejamos:

Fallas de civilização, e de não dever ser,  
Ou de não dever ser assim.  
Dizes que todos soffrem, ou a maioria de todos,  
Com as coisas humanas postas d’esta maneira,  
Dizes que se fossem differentes, soffreriam menos.  
Dizes que se fossem como tu queres, seria melhor.  
Escuto sem te ouvir.  
Para que te quieria eu ouvir?  
Ouvindo-te nada ficaria sabendo (...)

(PESSOA, 2015, p. 73)

O poema inicia-se com uma voz a apontar, em discurso indireto, a voz de outrem, indicado como “Tu” no texto, e tal como no poema XXXII. Todos os indícios nos levam a acreditar que o “homem das cidades” que aparece no poema XXXII é a mesma figura que fala no poema 2: em ambos ele expõe sua compaixão por aqueles que sofrem e exalta seu espírito revolucionário ao propor ideias para alterar o mundo, torná-lo justo para a humanidade. Tal como no poema anterior, enquanto essa figura se mostra preocupada com a civilização, o narrador personagem mostra-se desinteressado dessas teorias ao dizer “Escuto sem te ouvir” parafraseando o verso “Mas eu mal o estava ouvindo” (PESSOA, 2015, p. 55) do poema XXXII.

A interação latente dos “Inconjuntos” se torna cada vez mais evidente na medida em que os poemas inseridos nesse ciclo se relacionam com os outros ciclos e com sua própria unidade interna. Ainda refletindo sobre a personagem do poema XXXII de “O Guardador de Rebanhos” e do 2 dos “Inconjuntos”, concentremos nossos esforços agora, no poema 9 deste último ciclo:

Hontem o pregador de verdades d'elle  
Fallou outra vez commigo.  
Fallou do soffrimento das classes que trabalham  
(Não do das pessoas que soffrem, que é afinal quem soffre).  
Fallou da injustiça de uns terem dinheiro,  
E de outros terem fome, que não sei se é fome de comer,  
Ou se é só fome da sobremesa alheia.  
Fallou de tudo quanto pudesse fazel-o zangar-se.  
(PESSOA, 2015, p. 76)

O narrador com feição autodiegética inicia o discurso em analepse situando o leitor no dia anterior ao discurso. Ao recordar os fatos ele já evidencia no primeiro verso uma outra presença física para além da dele. Através do poema podemos inferir que essa pessoa que falava já era dantes conhecida, esse resgate fica evidente no segundo verso do poema: “Fallou outra vez commigo”. O discurso dessa figura resgata a personagem dos já referidos poemas XXXII e 2: as preocupações com o dinheiro, o sofrimento, com a fome, a injustiça, a luta de classes, os operários e os donos dos meios de produção são os temas que aqui também constroem a narrativa.

Nesse sentido, é interessante repararmos em como a primeira estrofe é construída embasada no argumento e contra argumento: nos versos acima o narrador questiona o olhar do “pregador de verdades” para as classes (abstrato), e não para as pessoas (concreto); e finaliza insinuando ser a fome (concreta), apenas a inveja ou cobiça (abstratas); colocando em questão se o discurso de outrem é realmente humanista (que trata de homens concretos), ou puramente classista (agrupamento abstrato).

O narrador chega ainda a tentar desmistificar o sofrimento humano tratando-o como algo natural: “Haver injustiça é como haver morte./ Eu nunca daria um passo para alterar/ Aquillo a que chamam a injustiça do mundo./ Mil passos que desse para isso/ Eram só mil passos” (PESSOA, 2015, p. 77). Na Modernidade as ideias, teorias, técnicas, padrões e gostos mudam de forma acelerada, tornando impossível o apego a qualquer tipo de tendência, estilo ou modo de ser. O desejo de alterar, para o narrador, parece ser inútil porque nunca tem fim, o sujeito encontra-se premido a mudar continuamente.

O poema é encerrado com seguintes versos: “Cortei a laranja em duas, e as duas partes não podiam ficar eguaes./ Para qual fui injusto — eu, que as vou comer a ambas?” (PESSOA, 2015, p. 80). É interessante notar que em contraposição a essa personagem que se envolve com questões sociais e que luta para compreender o homem perante as angústias do novo século, num sentimento de coletividade humana, existe a figura do narrador

personagem totalmente solitário, isolado perante a realidade, em sua análise crua e fria de como deve ser o homem perante a vida.

Como bem sabemos, pela própria estrutura densa da poesia, se escreve menos no que se afirma do que no que se deixa transparecer. Pensando nisso, podemos admitir que o completo abandono do homem no mundo moderno é constantemente evidenciado pelos narradores de Caeiro que pretendem, na maior parte dos poemas, estar sozinhos. Nesse sentido, a inadaptação social perpassa toda a obra de Caeiro.

Contudo, esse isolamento se torna coerente com a proposta de sua obra, pois, se a consciência se dá nas relações com outras pessoas e com as instituições, é viável atribuir ao narrador um inevitável sofrimento ao nível de sociabilidade afirmado na demarcação do muro que o separa dos foliões, na falha da possibilidade amorosa, na recorrente discordância do discurso de outras personagens, no calar-se diante da criança suja, no fingir não ouvir o outro, na indiferença frente ao sofrimento da humanidade, etc.

Se colocarmos lado a lado os poemas XXXII, 2 e 9 veremos traços narrativos na coerência do sentimento do narrador que reconhece a impossibilidade de um mundo igualitário, visto que o próprio conceito de justiça é abstrato e variável. Sempre haverá injustiça porque nunca haverá alteração suficiente que atenda à vontade de todos; é também isso o que nos diz o poema 39 dos “Inconjuntos” em que o narrador diz “A humanidade é uma revolta de escravos./ A humanidade é um governo usurpado pelo povo/ Existe porque usurpou, mas erra porque usurpar é não ter direito.” (PESSOA, 2015, p. 95). O mesmo discurso classista utilizado pela figura do “homem das cidades” é aqui resgatado, mas de forma desconstruída e mais ampla. Nesse caso, não há uma contraposição entre uma classe e outra e sim entre o humano e o natural.

O narrador primeiramente diferencia “humanidade” de “povo”: se o primeiro vocábulo dá sentido de coletividade, pertencimento, união; o segundo traz consigo a ideia de fragmentação, uma vez que nos remete não a “todos os seres humanos”, mas a um conjunto de indivíduos que têm a mesma língua, instituições e costumes, além de partilharem um passado cultural e histórico e formarem uma unidade política com leis próprias e excludente de outros povos.

O que temos, então, é o social se apropriando do natural: o povo controlando (através das suas leis) a humanidade que se quer natural, exterior, universal, anterior a qualquer regra, norma ou Estado. Nesse sentido, os homens são simultaneamente o governo e os escravos de si mesmos. É incrível como em um só verso de Caeiro parece estar contida toda a história da humanidade, e de forma contemporânea nos faz refletir como

escravizamos a nós mesmos com as nossas próprias criações. A evolução histórica, nesse sentido, é vista como um retrocesso.

O narrador não considera que o progresso, a guerra, as teorias e correntes filosóficas possam redimir o homem de sua própria crueldade, então, propõe o retorno ao primitivo, ao homem natural, anterior ao social: “Deixae existir o mundo exterior e a humanidade natural!/ Paz a todas as cousas pre-humanas, mesmo no homem./ Paz á essencia inteiramente exterior do Universo” (PESSOA, 2015, p. 95). Essa reintegração com a natureza se apresenta como única possibilidade de se libertar do sufocante jugo do pensar, é nessa irmandade com o natural que o homem, de acordo com a obra de Caeiro, pode reencontrar a si mesmo.

Façamos agora algumas considerações finais sobre a obra desse heteônimo de Fernando Pessoa, à luz do aparato dos estudos narrativos. Sua própria constituição é contraditória, o fato de ela possuir um corpo que se identifica com o da prosa narrativa não a torna linear, apreensível, muito pelo contrário. Ao nos debruçarmos sobre a poética caeiriana percebemos o quão difícil é analisá-la, e concluímos que é impossível defini-la como lírica, narrativa, dramática... poesia dramática, poema em prosa, prosa lírica, drama narrativo... ela não se limita e demonstra materialmente “que a “pureza” de modos e de géneros literários é um limite inatingível, postulado apenas de forma ideal” (REIS, 2018, p. 361).

Para Caeiro o conhecimento verdadeiro advém dos sentidos, mas ciente de que até mesmo os nossos sentidos são históricos, ele propõe em sua obra esse retorno ao “pré-humano” a um modo de apreender o real anterior ao homem como sujeito pensante: “Vivemos antes de philosophar, existimos antes de o sabermos,/ E o primeiro factio merece ao menos a precedencia e o culto./ Sim, antes de sermos interior somos exterior” (PESSOA, 2015, p. 95). Ademais, resta-nos acrescentar que a exibição constante da tentativa de apreender, pelos sentidos, o que existe de material e concreto na realidade, dissimula o verdadeiro objetivo de sua poesia que é o de nela entranhar o intangível do mundo: a história que Caeiro está a nos contar é a da criação de sua própria obra que se configura como uma arte poética.

Caeiro é sua própria obra não somente por ser uma figura ficcional que só existe por ela, mas também porque através dela nos põe a ver o mundo a partir dos seus olhos. Em um empreendimento corajoso Caeiro busca, explica, propõe, indaga, mas não encontra solução. Sua obra constitui-se como um ínterim na natureza da linguagem, de forma serena seu enredo relata a perturbadora narrativa da derrota humana.



## 6 O DESERTO JÁ ESTAVA EM NÓS

---

### Considerações prévias

É inevitável iniciarmos este último capítulo de análises, dedicado a procurar vestígios de narratividade na poesia de Manoel de Barros, comparando a escrita do poeta brasileiro com a de Cesário Verde e com a de Alberto Caeiro. E, apesar de já termos verificado nos capítulos 2 e 3, a coincidência de temas e estruturas entre esses três autores, é ainda necessário percebermos no que a lírica barriana inova em relação à lírica dos referidos poetas portugueses. Para tanto, é preciso que consideremos o contexto de produção de Barros, que diverge bastante daquele cantado por Cesário Verde e Alberto Caeiro: sua obra contempla quase 80 anos de história do Brasil, em um momento de grandes reflexões acerca do papel da arte e de experimentalismos estéticos. E, por mais que muitos autores brasileiros tenham elaborado importantes obras na literatura brasileira durante este período, a lírica barriana se destaca por sua coerência e singularidade inquestionáveis, sendo sua escrita aproximada apenas à de Guimarães Rosa, no que tange à originalidade da prosa narrativa desse romancista.

Se na obra de Cesário e Caeiro verificamos o embate entre o homem e o mundo moderno, o que veremos em Manoel de Barros é este mesmo conflito, mas equacionado de uma forma bastante diferente. Tanto em Cesário quanto em Caeiro há uma evidente relação ou tensão entre o discurso científico e o discurso poético. No caso de Cesário podemos afirmar que ele utilizou técnicas e prerrogativas da prosa analítica realista de forma bastante consciente para conjugar esse conflito: “A crítica segundo o método de Taine/ Ignorância.” (VERDE, 2015, p. 98). Sua proposta, como poeta, era impregnar a lírica com um discurso que apontava para o realismo científico vigente no século XIX, e com isso, atingir mais objetividade no discurso poético.

Para tanto, a obra do historiador e crítico positivista Hippolyte Taine foi fulcral para ajudá-lo a compreender as transformações vividas pela sociedade portuguesa no seu contexto de produção. Esse discurso científico aplicado nos seus versos conferiu à lírica a

possibilidade de análise concreta do real. Com esse método Cesário Verde acaba por reformular o lugar do poeta no mundo moderno:

Ao reelaborar o método analítico tainiano, em forma de poesia, Verde realoca o lugar da metáfora e da metonímia na criação poética e faz notar a necessidade crescente de se produzir uma poesia que, ao invés de expressar a subjetividade do indivíduo que cria, submetta a arte e a realidade à análise, levando em conta que tal indivíduo é parte desse todo real. Assim, o poeta redefine o papel e o lugar da poesia – ou do artista – nessa ordem que começa a se estabelecer a partir de seu tempo. (BONVICINO, 2010)

Seguindo o caminho de Cesário, Alberto Caeiro elabora uma obra que põe em análise justamente a arte poética e a realidade. Enquanto escreve, Caeiro analisa tudo à sua volta: as correntes filosóficas, a política, a tradição literária, os problemas sociais, etc. Seus versos revelam o seu labor estético e sua constante angústia diante da tentativa de captar o real pela sua escrita, mas o real direto, natural, primitivo, sem a interferência do pensamento humano.

É através da conquista de Cesário, que deu voz tendencialmente objetiva à lírica, que Caeiro pôde superar a euforia positivista e desmitificar a ciência como discurso supremo. Sua obra nasce em profunda oposição a um mundo que confia mais na reflexão metafísica que na natureza humana. Como vimos, a única forma de aprendizagem verdadeira, segundo a obra de Caeiro, é pelos sentidos; essa foi, sem dúvida, uma herança deixada para Manoel de Barros: “Fui aprendendo com o corpo” (BARROS, 2010, p. 115).

Na obra do poeta brasileiro também é recorrente esse convite à desaprendizagem do conhecimento científico e à valorização do processo humanizador do conhecimento estético. Manoel de Barros não recorre à ciência para credibilizar o seu discurso, tal como Cesário; tampouco se utiliza dela para justificar, por oposição, a sua poética, como faria Caeiro. A ciência é técnica e, como tal, possui suas limitações. Já poesia goza da amplidão é magia:

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá,  
mas não pode medir seus encantos.

A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem  
nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare.

Os sabiás divinam.

(BARROS, 2010, p. 340)

Por agora, é importante que saibamos que Barros recorre incansavelmente a outras obras literárias e outras artes no geral, para ratificar sua concepção de que a literatura também é uma forma de conhecimento de mundo. A obra de Guimarães Rosa e de Machado de Assis; as imagens de Quiroga, de Miró e de Van Gogh e a arte de Buñuel, amplamente citadas em sua obra, são provas disso:

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) –  
sem nome.

Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé.

Insetos errados de cor caíam no mar.

A voz se estende na direção da boca.

Caranguejos apertavam mangues.

Vendo que havia na terra

dependimentos demais

e tarefas muitas –

os homens começaram a roer unhas.

Ficou certo pois não

que as moscas iriam iluminar

o silêncio das coisas anônimas.

Porém, vendo o Homem

que as moscas não davam conta de iluminar o

silêncio das coisas anônimas –

passaram essa tarefa para os poetas.

(BARROS, 2010, p. 289)

Os nomes acima exemplificados servem também para demonstrar a hibridização dos gêneros presentes na obra de Manoel de Barros que, apesar de tender à lírica, se apropria do discurso plástico, cinematográfico, narrativo, simula transcrições de textos de suas personagens, utiliza-se da lógica do dicionário nas notas de rodapé; apropria-se das anedotas, dos aforismos, da linguagem oral e, até mesmo, das orações: “Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus./ Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!/(O abandono me protege.)” (BARROS, 2010, p. 342).

Ademais, é pela subversão radical da linguagem que desconstitui as coisas do seu significado habitual para construir uma infinidade de significados até então inexistentes, que o leitor pode captar o real não pelo que o poema apresenta, mas pelo seu revés. Essa é a armadilha mimética proposta por Barros:

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.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.  
(BARROS, 2010, p. 300)

É pela negação, pela subversão, pela desconstrução do que é comum, do que já é solidificadamente instaurado, que o poeta descoisifica a realidade e cria a possibilidade de um novo real. Dessa forma, os conflitos em Barros se harmonizam, mas não cessam. Ao contrariar toda a enunciação como mera repetição do que existe, sua poética nos remete não ao que já foi, mas o que poderia ter sido: “escrever o que não acontece é tarefa da poesia” (BARROS, 2010, p. 458).

Veremos que tal como em Cesário e Caeiro, Barros se apropria da modernidade, mas de um outro ponto de vista, fazendo do lixo, do ínfimo, da volatilidade humana, da fluidez dos objetos, da simbiose entre os seres, da desconstrução dos padrões imagéticos e da leitura linear, temas fulcrais da sua escrita. Manoel de Barros, seguindo a linha de seu precursor, Baudelaire, vê sua poesia nascer da busca de autoafirmação contra um mundo que a rejeita. E, apesar de se voltar para uma lógica de linguagem muito própria, não nega o homem nem o momento em que se vive.

Por ser tão diferente de tudo o que foi produzido até então, dentro do grande rol da poesia de língua portuguesa, a lírica barriana, que poderia afastar-se do público por claramente despertar certo estranhamento, acabou por ser amplamente lida, traduzida e premiada. Isso porque os leitores compreendem que os seus poemas não foram feitos para serem entendidos, e sim, incorporados, numa relação fisiológica com quem lê. A reflexão do teórico alemão Hugo Friedrich, sobre a tradição moderna da poesia, muito nos ajuda a compreender a recepção da obra de Manoel de Barros:

(...) O leitor passa por uma experiência que o conduz – também ainda antes que se perceba disto – muito próximo à característica essencial de tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada.  
(FRIEDRICH, 1978, p. 15)

É por utilizar a palavra de forma que ela se distancie da lógica intelectualizada, que a poética barriana motiva o leitor a atribuir novos sentidos aos versos que vão além dos traços semânticos evidentes. Dessa forma, como afirma Friedrich, a poesia moderna se torna capaz de fazer com que o leitor rompa com o processo analógico tradicional da leitura abrindo espaço para novas experiências catárticas. Veremos, a partir do próximo tópico, que o encantamento provocado pela estranheza da poesia barriana não impossibilita a

captação do real; e teremos também, a possibilidade de avaliar até que ponto esse realismo advém da coerência narrativa existente em sua obra e que aqui, tencionamos analisar.

## 6.1. A Água viciada em mar

Quando refletimos sobre a questão da narratividade nos poemas de Manoel de Barros é importante atentar para o fato de ela se tornar mais apreensível quando relacionamos os textos uns com os outros. Principalmente se considerarmos que a repetição presente na obra de Barros nos serve de elemento de resgate e reescritura<sup>37</sup>. Tal tarefa exige algum esforço do leitor em antever a perspectiva temática do livro no qual o poema se insere, bem como dos outros livros que compõem a obra poética como um todo – sem se esquecer das referências externas.

O vislumbre panorâmico desse maquinário ficcional possibilita que percebamos uma trama, mesmo em poemas em que a história nos é negada, como ocorre, por exemplo, no primeiro poema de *Face Imóvel* (1942):

Está sozinho, possui um banco.  
De tarde um homem sorri.  
Se eu me sentasse ao seu lado  
Saberia de seus mistérios  
Ouviria até sua respiração leve.  
Se eu me sentasse ao seu lado  
Descobriria o sinistro  
Ou doce alento de vida  
Que move suas pernas e braços.

Mas, ah! eu não vou perturbar a paz que ele depôs na praça, quieto.  
(BARROS, 2010, p. 35)

Nos versos acima transcritos encontramos um narrador com feições muito interessantes: supostamente heterodiegético, ao olhar de forma distanciada para a personagem e insinuar seu poder de onisciência; hipoteticamente homodiegético, ao se imaginar inserido no cenário no qual se situa a referida personagem e, por fim,

---

<sup>37</sup> Para maior aprofundamento sobre o tema da repetição como reescritura da obra barriana, consultar o estudo de Vanderluce Moreira Machado Oliveira – *A Reescritura poética de Manoel de Barros* (2016).

presumidamente autodiegético – ao terminar o poema suspendendo a possível narrativa e incidindo a focalização sobre a sua própria ação.

É impossível lermos o texto de Barros sem nos lembrarmos do poema 23 de Alberto Caeiro (ciclo dos “Inconjuntos” – analisado no capítulo anterior) em que o narrador se nega a narrar a vida das personagens e debruça o seu olhar sobre a luz que irradia da janela: “É curioso que toda a vida do indivíduo que alli mora, e que não sei quem é,/Attrahe-me só por essa luz vista de longe” (PESSOA, 2015, p. 86). Embora os narradores de Caeiro e Barros suspendam as narrativas por motivações diferentes, os dois esboçam a mesma estratégia: entregar ao leitor a responsabilidade da construção do sentido. Dessa forma, o poema só se concretiza se o leitor for um cooperador na reconstrução do texto.

No primeiro caso é preciso ter em mente o que a materialidade da luz representa na obra caeiriana: “A luz é a realidade defronte de mim./Eu nunca passo para além da realidade imediata” (PESSOA, 2015, p. 86). Na medida em que o elemento, que é material e real para o narrador (a luz), desaparece, o narrador também revela a impossibilidade de prosseguir com a narrativa. No segundo caso é relevante que a leitura do poema perpassa pelo sentimento de paz mencionado no último verso, crucial para o entendimento do livro que contém vários textos com temáticas bélicas: “Hoje eu vi/Soldados cantando por estradas de sangue” (BARROS, 2010, p. 36).

Ambos os narradores estão em um ambiente citadino, contudo, em Barros não há janelas que separem o público do privado: narrador e personagem ocupam o mesmo espaço, a iluminação é natural e há a descrição dos aspectos físicos e suposições psicológicas acerca da personagem. Apesar de desejar nos revelar mais sobre essa história humana, o narrador de Barros (tal como o de Caeiro), a deixa a critério do leitor. Pensando nos autores desse estudo, apenas Cesário não segue essa estratégia. A engomadeira, por exemplo, nos é apresentada também numa janela, mas o narrador nos revela toda sua história, seus dramas, sua doença. Tece analogias entre a profissão da mulher tísica e a sua vida de escritor. Cesário pinta um quadro perfeito, cria movimentos, nos toca profundamente, mas não nos deixa muito à imaginação.

Quando esse tipo de técnica, adotada por Caeiro e Barros, ocorre na prosa narrativa, ela integra a díade a que chamamos de *showing/telling*. Podemos vislumbrar alguns exemplos dessa técnica na obra de Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo. O romancista brasileiro opta pelo – *Show, don't tell* – em algumas passagens do clássico. Assim, o leitor experimenta a história pelos seus próprios sentidos, pensamentos, e sentimentos, em vez de ser exposto ao resumo do narrador.

Leiamos o fragmento abaixo e, logo depois, na íntegra, o capítulo LV, intitulado “O velho diálogo de Adão e Eva”. Nesse excerto o defunto-narrador opta por não contar – mas mostrar graficamente – as ações que ocorrem entre ele e a personagem Virgília:

o meu pensamento, artiloso e traquinas, saltou pela janela fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília. Aí achou no peitoril de uma janela o pensamento de Virgília, saudaram se e ficaram de palestra. Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dois vadios ali postos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva:

BRÁS CUBAS.....?  
 VIRGÍLIA.....  
 BRÁS CUBAS.....  
 .....  
 VIRGÍLIA.....!  
 BRÁS CUBAS.....  
 VIRGÍLIA.....  
 .....?  
 .....  
 BRÁS CUBAS.....  
 VIRGÍLIA.....  
 BRÁS CUBAS.....  
 .....!  
 VIRGÍLIA.....?  
 BRÁS CUBAS.....!  
 VIRGÍLIA.....!

(ASSIS, p. 140)

De acordo com o *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018) a distinção entre “contar e mostrar” surgiu no quadro do debate originado pela ficção narrativa de Henry James, mas foi popularizada na obra de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921). Essa distinção tem sido um elemento importante não só para os estudos narrativos como também para o cinema. No caso de Manoel de Barros, podemos verificar a utilização deliberada dessa técnica por meio das suas narrativas suspensas, no uso de recursos gráficos e até mesmo as ilustrações.

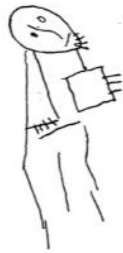
Em *O guardador de águas* (1989), por exemplo, podemos encontrar uma série de gravuras que nos mostram muito mais do que os versos nos contam. Elas nos revelam uma inusitada iconografia da personagem Bernardo: ele passa a ter não somente uma figuração verbal, mas também, uma figuração plástica. Tal abordagem está em consonância com o título dessa segunda parte do livro chamada “Passos para a transfiguração”. O que podemos notar através da sequência das seis gravuras é a simbiose da figura humana com o que

parecem ser troncos retorcidos de árvores. Os desenhos narram a lógica do rito de passagem – do humano para o natural:

PASSOS PARA A TRANSFIGURAÇÃO

I

Das vitez do chão  
Vêm-lhe as palavras  
Chega têm ouro  
Até. Chega libélulas.



MURMÚRIOS O RECTAM SOBRE A TARDE

[251]

II

Em suas ruínas  
Homizia sapos  
Formigas carregam suas latas  
Devaneiam palavras



O ESCURO ENCOSTA NELES  
PARA TER VAGA-LUMES

[252]

III

Anda lugares vazios  
Em que inuteis  
Borboletas o adotam  
Por petúnias...



UM RIO ESTICADO DE AVES  
O ACOMPANHA

[253]

IV

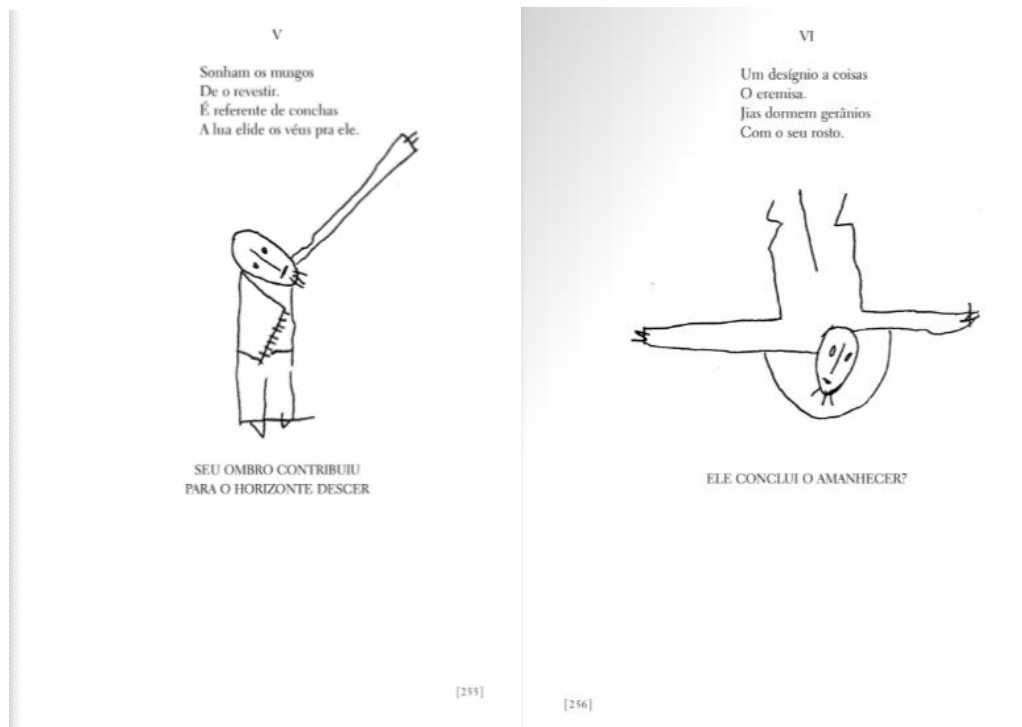
Descobre-se com unção  
Ante uma pedra  
Uma árvore  
Um escorpião



PEDRAS APRENDEM SILÊNCIO NELE

[254]





(BARROS, 2015, pp. 251-256)

Ao contrário do que ocorre em outros livros, em que há a transcrição da escrita de Bernardo ou mesmo a presença da sua fala, direta ou indiretamente, no livro em questão é o narrador quem fala dele, com certa proximidade de quem acompanha a sua jornada de transfiguração até sua voz social se calar por completo: “PEDRAS APRENDEM SILÊNCIO NELE” (BARROS, 2015, p. 254). Algumas dessas gravuras são utilizadas no último livro de poesias de Manoel de Barros, *Escritos em verbal de ave* (2011), em que o narrador relata a morte da personagem Bernardo e que veremos de forma mais aprofundada no final desse capítulo.

Manoel de Barros semioticamente utiliza-se da linguagem não verbal como desdobramento da linguagem verbal<sup>38</sup>. O poeta, ao optar por mostrar mais do que contar, evoca nos leitores/espectadores a sensação do presente narrativo: eles participam da história de forma ativa, como testemunhas dos acontecimentos. Os narradores não dizem tudo acerca dos fatos, sugerem o enredo; já o espaço é tratado de forma diferente, sendo minuciosamente descrito e reiterado. Essa estratégia é utilizada para aproximar o leitor

---

<sup>38</sup> O estudo (2014) realizado por Rosidelma Pereira Fraga faz uma profícua análise sobre a ilustração na obra de Manoel de Barros: *Recepção e convergência na obra de Manoel de Barros: poesia, ilustração e paratextualidade*.

fisicamente do cenário e gerar uma sensação de familiaridade para então, seguir com o encargo de imaginar narrativas potenciais várias para a história que foi suspensa.

Ademais, a narratividade nos versos de Manoel de Barros pode ser encontrada para além dos vestígios que perpassam toda sua obra. Ela excede as fronteiras da produção poética do autor brasileiro e se expande para narrativas extratextuais, sejam romances, como é o caso de *Iracema* (1865) de José de Alencar e *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade; sejam lendas, tão utilizadas no *Livro de pré-coisas* (1985), em que o poeta brasileiro explora costumes, explica tradições, e reflete sobre o processo de povoamento do mundo pantaneiro; ou ainda, por referências cristãs, como podemos ver na primeira parte do livro *Gramática expositiva do chão* (1966), na passagem intitulada “Protocolo vegetal”. Fixemo-nos, agora, neste último exemplo. Nessa passagem nos deparamos com um narrador com feições heterodiegéticas relatando a prisão de um homem – aparentemente por vadiagem.

Pelos versos, podemos verificar a descrição dos utensílios apreendidos em posse da personagem retratada. São objetos inúteis e pertences de uso pessoal, sempre dispostos em pares: “o livro maldito a máquina”, “o pneu o pente”, “o retrato da esposa na jaula e a tela”. Dentre estes objetos há também folhas que compõem os “29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis” (BARROS, 2010, p. 121). Essa figura cristã, que também aparece na obra de Alberto Caetano, atua aqui com o mesmo propósito a que serve a narrativa católica: como dispositivo de figuração que ilustra a comunhão com a natureza.

Pensando ainda no enredo deste poema, é interessante ressaltar que o homem apreendido não tem rosto, nome ou profissão – diferentemente das outras figuras que dão o testemunho e que nos revelam tudo que sabemos sobre o preso: “a esse tempo lê Marx/ tem mil anos” (BARROS, 2010, p. 124); “antes de ser preso fora atacado por uma depressão mui/ peculiar que o fizera invadir-se pela indignância” (BARROS, 2010, p. 125). O professor de física “Lúcio Ayres Fragoso” “compadre do preso”, em seu esclarecimento à polícia diz: “para começar ninguém jamais garantiu que coisa/ seria aquele bicho” (BARROS, 2010, p. 123). As amizades que a personagem mantinha, e a história por elas revelada, induzem o leitor a perceber que essa figura intangível não era um abandonado. A decisão de ser andarilho parece ter partido dele próprio. Toda a trama que envolve a sua vida, até o momento da prisão, cria um fundo narrativo que serve para a exposição de “um caderno de poemas” escrito por esse andarilho.

Nessa altura da leitura da obra poética de Barros é importante atentarmos na constância das notas de rodapé que, apesar de possuírem um teor explicativo e dicionarístico, possuem a mesma carga poética que seus textos principais e são bastante relevantes para o entendimento do enredo.

Normalmente, essas notas seguem a forma da prosa narrativa, mas, apesar de serem dispostas em parágrafos e no final da página, suas frases são separadas por barras que demarcam o ritmo e a métrica, dando às notas de rodapé o mesmo estatuto dos poemas. Vejamos: “segundo narra a história/ um desses bichos foi apalpado pelo servo Jó/ sobre montão de pedras/ quando este raspava com um caco de telha/ a podridão que Deus lhe dera” (BARROS, 2010, p. 132). Nesta nota o narrador faz novamente referência a uma narrativa externa, mais especificamente a da personagem bíblica “Jó”, figura esta que reaparece em diversas passagens da obra de Barros, como por exemplo, em *Compendio para uso dos pássaros* (1960), no poema “Um novo Jó”.

Essa constante figuração talvez se explique pelo despojamento ao qual a personagem nos remete. A figura bíblica representa muitas das personagens barrianas contaminadas por alguma doença, despidas de tudo e destituídas de qualquer riqueza material. Neste poema a referencialidade com o texto bíblico é clara, mas o Jó reelaborado de Barros não possui uma perspectiva de redenção, proveniente de sua fé incorruptível; o novo Jó, aquele revisitado por Barros “não quer ascender a nada, ao contrário, pretende descer e se fundir à natureza” (OLIVEIRA, 2016, p. 119).

Barros também se vale das notas para utilizar-se da intertextualidade. Na nota explicativa – “O nosso homem” o narrador resgata a personagem (e o acessório que o caracteriza) do conto de Nikolai Gogol, “O Capote” (1842): “(...) Como Akaki Akakievitch, que amava só o seu capote,/ ele bate continência para pedra!/ ele conhece o canto do mar grosso de pássaros,/ a febre/ que arde na boca da ostra/ e a marca do lagarto na areia./ Esse homem/ é matéria de caramujo” (BARROS, 2010, p. 133).

Na obra do autor russo a personagem Akaki Akakievitch aparece como um amanuense que precisa se submeter a severas restrições econômicas para conseguir comprar um novo capote e resistir ao inverno russo. Essa obra de Gogol tornou-se um marco na história da literatura por ser pioneira em representar de forma bastante original a relação do homem com a metrópole no século XIX. Akaki, no referido conto, apresenta temas caros à poética barriana e são problematizados de forma bastante sensível pela personagem: a felicidade, o primitivismo, a sobrevivência, a marginalidade, a injustiça e a tirania dos cidadãos do mundo que o rodeia.

A figura inspirada no conto Gógol também sobrevive em outros títulos de Manoel de Barros, como é o caso de *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), na parte intitulada “Caderno de Andarilho”. O narrador, ao falar sobre o amigo, diz: “Exerci alguns anos ao lado de Aristeu a/ profissão de urubuzeiro (o trabalho era/ espantar os urubus dos tendais de uma/ charqueada)” (BARROS, 2010, p. 287); e segue comparando a personagem “Aristeu” com “Akaki”: “O que Gogol falou sobre Akaki Akakievitch/ eu diria de Aristeu:/ “Um homem que desceu à sepultura sem ter/ Realizado um só ato excepcional”” (BARROS, 2010, p. 287). Muitos livros depois, a sobrevida da personagem de Gógol na obra de Manoel de Barros pode ser verificada não pela sua presença transficcional, mas sim, pela metonímia do seu objeto mais representativo: o capote. Em *Poemas rupestres* (2004), no poema “O Casaco”:

Um homem estava anoitecido.  
Se sentia por dentro um trapo social.  
Igual se, por fora, usasse um casaco rasgado e sujo.  
Tentou sair da angústia.  
Isto ser:  
Ele queria jogar o casaco rasgado e sujo no lixo.  
Ele queria amanhecer.

(BARROS, 2010, p. 445)

Contudo, não é somente a personagem Akaki Akakievitch que foge das páginas do conto ambientado em São Petersburgo para povoar o universo pantaneiro de Barros. A fuga de personagens também ocorre na obra de Fiódor Dostoievski com o mesmo propósito: servir de suporte para a narratividade barriana.

Ainda na primeira parte de *Gramática expositiva do chão* (1966), ao descrever o homem que foi preso, a personagem Lúcio Ayres Fragoso diz: “era de profissão encantador de palavras/ ninguém o reconheceria mais/ resíduos de Raskolnikof encardiram sua boca de Pierrô muito comida de tristeza/ e sujo” (BARROS, 2010, p. 125). Tal como a personagem sem nome, elaborada por Manoel de Barros, Raskólnikov, advindo do livro *Crime e Castigo* (1866), é uma representação perfeita dos tormentos e inseguranças resultados do meio capitalista e da hostilidade em que vive o homem moderno. Um jovem estudante que, apesar de genial, se sente abalado tanto emocional quanto financeiramente: vive em extrema miséria e sofre grandes dificuldades sociais.

A sombra de Dostoievski vai se refletindo em outras passagens da obra barriana, como podemos verificar na parte III do livro *Matéria de Poesia* (1970).

Passeio Nº 1

Depois de encontrar-me com Aliocha Karamazoff,  
deixo o sobrado morto  
Vou procurar com os pés essas coisas pequenas do chão  
perto do mar  
Na minha boca estou surdo  
Dou mostras de um bicho de fruta.

(BARROS, 2010, p. 159)

Em 1980, no livro *Arranjos para assobio*, Barros resgata em seus versos outra personagem de Dostoievski: “– Pedras fazem versos? Pergunta de Fernando Pessoa./ – Ó Vassily Ordinov, irmão nosso, acaso ervas/ dão vinho? (BARROS, 2010, p. 178). Vasily Mikhailovich Ordínov surge na novela *A Senhoria* (1847), essa personagem parece destoar das anteriormente aproveitadas pelo autor brasileiro por ter origem nobre, mas, apesar de pertencer à aristocracia é também um desclassificado por estar privado do bem-estar e dos privilégios de sua classe.

Como podemos perceber, é preciso ir muito além do próprio mundo representacional criado por Barros para apreender grande parte do propósito da sua obra. Ademais, não é do nosso interesse fazer aqui um levantamento exaustivo dos elementos intertextuais e paratextuais existentes na obra de Manoel de Barros, mas sim ilustrar, com os exemplos citados, o fato de essas personagens provenientes de narrativas extratextuais servirem estrategicamente a uma obra que excede os limites das margens ficcionais alcançando, assim, a análise do real. Porém, pelo conteúdo inusitado de suas narrativas, muitas vezes essa relação não fica clara para o leitor, dificultando assim, a ligação entre a ficção e o mundo que ela representa.

Isso se deve ao fato de a poeira de Manoel de Barros ser bastante hermética e ocupar-se mais em ser o acontecimento do que narrar os fatos com a objetividade inerente à prosa narrativa. Seus silêncios criam efeitos de vozes sem necessariamente criarem locutores; o leitor pode captar, através dos sinais, os avisos, as reflexões propostas, as linhas soltas para a continuidade do pensamento, o convite para ouvir a linguagem ecoando a si mesma. Para tanto, Manoel de Barros utiliza sinais gráficos, como os parênteses – “Capaz de morrer por ela (ou então matá-la)” (BARROS, 2010, p. 67); além das reticências e linhas pontilhadas:

.....  
.....  
Eu vi um êxtase no cisco!  
.....

(BARROS, 2010, p. 285)

E tal como Caeiro, a poesia de Barros dota-se de interatividade através de propostas de diálogos e questionamentos, como podemos ver no poema “Zona Hermética” do livro *Poesias* (1947): “O poeta/ Procura compor esse inconsútil jorro;/ Arrumá-lo num poema: e o faz. E ao cabo/ Reluz com a sua obra. Que aconteceu? Isto:/ O homem não se desvendou, nem foi atingido (...)” (BARROS, 2010, p. 82). Mas nem só de insinuações narrativas e textos externos constrói-se a narratividade de Barros.

Tramas tradicionais, com iminentes protonarrativas, enredo, espaço, tempo e personagens também são constantes em sua poética. Podemos verificar um bom exemplo ainda no livro *Poesias* (1947) no poema intitulado “A volta”. Nos quatorze quartetos que estruturam o texto verificamos a presença de uma entidade narrativa que nos relata a história de um retornado da guerra para junto da sua mulher. É pelo olhar desse narrador, com funcionalidade semelhante à heterodiegética, que podemos acompanhar a evolução do enredo desde a chegada do homem ferido, passando pelo terno abraço, pelas dores da lembrança da guerra, pelos cuidados no banho, até ao mergulho nos sentimentos da mulher, revelando, assim, acesso aos pensamentos da personagem feminina, beirando a onisciência: “Não pensava mais ouvi-lo,/ Nem amá-lo nunca mais./ Tanto tempo... Já pensava/ Que o mundo o havia levado” (BARROS, 2010, p. 69). O teor lírico do poema é bastante forte, mas nem por isso causa apagamento da narrativa.

Manoel de Barros também escreve tramas com enredos mais complexos, com diálogo, clímax e desfechos inusitados. Na parte II do livro *Matéria de poesia* (1970) o primeiro verso do longo poema já nos apresenta a personagem central na história: “Um João” tido por concha, já tinha sido árvore e hoje tem o rosto trancado “com dobradiças de ferro/ para não entrar cachorro” (BARROS, 2010, p. 151). “Um João” é antecedido por um artigo indefinido justamente pelo fato de ser impossível delinear essa personagem que está em constante simbiose com a natureza e com o meio. A narrativa nos mostra que quanto mais a-humano ele se torna, mais valor ele tem. Suas ações se desenrolam dentro dessa mesma perspectiva.

No decorrer do poema surgem diálogos sem locutores explícitos, o clímax do enredo ocorre quando “Madrugada esse João/ Botou o rio no bolso e saiu correndo.../ Pega! Pega!” (BARROS, 2010, p. 153). As ações de João eram limitadas por carregar o rio roubado: “Não podia virar cambalhotas que o rio/ desaguava nele” (BARROS, 2010, p. 154); “Se andasse de cabeça para baixo/ o rio escoava/ Tinha de ficar de pé” (BARROS, 2010, p. 154).

O narrador com feições heterodieéticas afirma que o crime não fora premeditado “Não houvera intenção de roubar o rio/ Andava puido de sombras/ Saíra apenas para passear/ e espolegar paredes” (BARROS, 2010, p. 155). O enredo se encerra quando finalmente João, ao fugir, se depara com um jovem. Essa nova personagem introduzida nos versos finais do poema merece aqui algum destaque. O local onde João o encontra: no balde – nada mais apropriado para quem carrega um rio consigo. Na boca do jovem, uma tramela; e em seus olhos, a cidade destripada. Tudo o que é distante do natural, como as ruas e as casas (que a cidade e seus tecnicismos representam) é inundado pelas iminências do lodo. Após a inundação, a renovação: tudo se fez mágico e perfeito no cronotopo barriano:

De repente  
Esse homem sorriu  
Crianças  
Em pleno uso da poesia  
Funcionavam sem apertar o botão

(BARROS, 2010, p. 155)

Poemas narrativos, com aspectos formais mais tradicionais, elaborados como fábulas ou apólogos também podem ser facilmente encontrados no livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), como por exemplo, no texto “As Formigas”. Já em *Ensaio Fotográficos* (2000), no poema “O Casamento”, nos é contada uma história em prosa narrativa sobre as peripécias decorrentes da tentativa de matrimônio entre uma lata e um peixe. A falta de verossimilhança também não abala a narrativa do poema 10, do livro *Retrato do artista quando coisa* (1998): o narrador, com feições heterodieéticas, nos ajuda a perceber que o evoluir histórico, aliado ao falso progresso capitalista, nos automatizou, nos padronizou e nos empobreceu de possibilidades:

A menina apareceu grávida de um gavião.  
Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou.  
A mãe disse: Você vai parir uma árvore para  
a gente comer goiaba nela.  
E comeram goiaba.  
Naquele tempo de dantes não havia limites  
para ser.  
Se a gente encostava em ser ave ganhava o  
Poder de alçar.  
Se a gente falasse a partir de um córrego  
a gente pegava murmúrios.  
Não havia comportamento de estar.  
Urubus conversavam auroras.  
Pessoas viraram árvore.

pedras viraram rouxinóis.  
Depois veio a ordem das coisas e as pedras  
têm que rolar seu destino de pedra para o resto  
dos tempos.  
Só as palavras não foram castigadas com  
a ordem natural das coisas.  
As palavras continuam com seus deslimites.

(BARROS, 2010, p. 373)

O discurso narrativo é elaborado em harmonia com as imagens poéticas surreais, convivendo ambos dentro do mesmo texto e, sobretudo, dentro do mesmo universo onírico. Observamos assim, no decorrer da história contada, a sobreposição de dois mundos: um construído a partir de um universo verossímil – pautado no relato de um narrador que apresenta a fala de duas personagens, em discurso indireto livre; e outro inserido em analepse, no contexto em que o narrador viveu, cresceu e estabeleceu relações com o mundo.

Ao final da leitura do poema depreendemos que o conhecimento estético não se rendeu, se rebelou contra a ordem estabelecida tornando possível, através da linguagem literária, qualquer ficção. Afinal, os narradores de Manoel de Barros aparecem não somente como contadores de histórias, mas também como criadores delas. Em diversas passagens essa entidade se reconhece como escritor e é principalmente na parte 2 do *Livro sobre nada* (1996) que podemos perceber, ainda com mais afinco, a propensão metalinguística que perpassa o trabalho poético barriano: “Prefiro as linhas tortas, como Deus” (BARROS, 2010, p. 337); “Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário” (BARROS, 2010, p. 338).

A memória desses narradores, que por vezes também são personagens, é outro suporte que dá vida à narrativa barriana. Não raramente, como é suposto na lírica, encontramos narradores autodiegéticos que, em movimento analéptico, revisitam sua infância em busca de algo perdido: a inocência, a abertura ao mundo, a simplicidade.

Alguns desses narradores, já adultos, não se reconhecem mais na criança que retratam, e por isso utilizam uma voz heterodiegética ao falar de si mesmo, distanciado no tempo. A separação entre a personagem que era (quando criança), e o adulto que se é (enquanto enunciador do discurso), é o que ocorre no poema 14 do livro *Retrato do artista quando coisa* (1998): “Remexo com um pedacinho de arame nas/ minhas memórias fósseis./ Tem por lá um menino a brincar no terreiro:/ entre conchas, osso de arara, pedaços de pote,/ sabugos, asas de caçarolas etc.” (BARROS, 2010, p. 367). Em um tempo passado o narrador recupera a imagem dessa criança situada em um espaço natural, mas o adulto,



agora, encontra-se na cidade: “O menino é hoje um homem douto que trata/ com física quântica./ Mas tem nostalgia das latas. / Tem saudades de puxar por um barbante sujo/ umas latas tristes” (BARROS, 2010, p. 367).

Quando estas situações se desenvolvem nos poemas de Manoel de Barros não há o descarte da realidade adulta por parte do narrador, mas a equiparação dos dois espaços temporais: é somente quando se adquire a vivência da crueldade das massas citadinas que pode-se desconstruir o saber institucionalizado:

(...) (Cristo monumentou a Humildade quando beijou os  
Pés dos seus discípulos.  
São Francisco monumentou as aves.  
Vieira, os peixes.  
Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.  
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)  
Com essa mania de grandeza:  
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas  
de orvalho

(BARROS, 2010, p. 343)

Sabemos que o narrador é extremamente relevante para a construção da narrativa, mas deixemos essa figura um pouco em suspenso (porque ela terá um tópico específico de análise) para discutirmos agora sobre a estrutura narrativa presente em alguns dos livros de Manoel de Barros.

Grande parte de sua obra poética é escrita em versos brancos e livres, mas há uma delas que merece destaque no que tange à forma da prosa narrativa o *Livro de Pré-coisas* (1985):

Apresenta gênero híbrido, trazendo algumas marcas narrativas, como, por exemplo, a presença de personagens, considerando nomes próprios, situações de diálogos que permeiam tais personagens, a presença de um narrador, pequenos ´causos` e lendas, o emprego de marcas linguísticas do registro coloquial, além da demarcação de um espaço, o Pantanal. (ALMEIDA, 2009, p. 58)

Apesar do livro possuir o subtítulo “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal” seu conteúdo não apresenta uma demarcação espacial delimitadora; a especificação do espaço, nesse caso, serve mais para anunciar a “lógica interna” (MORETTI, 1998, p. 5) da narrativa. Dessa forma, o Pantanal é ampliado e torna-se um espaço narrativo que serve de pretexto; de pré-coisa, para a elaboração do trabalho poético: “Este não é um livro sobre o

Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem” (BARROS, 2010, p. 197).

São vários poemas – com prosa, com notas, com mapas, com povoações que constroem um guião com indicações necessárias para a realização de uma obra poética. *Livro de Pré-coisas* (1985) apresenta narratividade logo no início, no seu “Ponto de partida”. O “Anúncio” vem como nota explanatória para o leitor, a estrutura apresenta capítulos que são intitulados com as próprias categorias da narrativa: “Narrador apresenta sua terra natal”; “Cenários”; “O personagem” e “No tempo de andarilho”. As narrativas são compostas por diversos motivos, mas todas elas convergem para a expressão do ato da escrita, do trabalho poético: “Vou nascendo de meu vazio. Só narro meus nascimentos” (BARROS, 2010, p. 225).

A chegada da chuva e as enchentes são temas que integram uma bela passagem narrativa desse livro. O decorrer do tempo pela mudança das estações é mediado pelo olhar do narrador: “Chuva que anda por vir está se arrumando no bojo das nuvens. Passarinho já compreendeu, está quieto no galho. Os bichos de luz assanharam. Mariposas cobrem as lâmpadas. Entram na roupa. Batem tontas nos móveis. Suor escorre no rosto” (BARROS, 2010, p. 205). Muitas vezes a chuva/água/inundação aparece na obra de Manoel de Barros como metáfora para a renovação, daí o título de uma das partes do livro ser “Mundo renovado” – uma referência direta ao dilúvio bíblico e um novo recomeço: “A pelagem do gado está limpa. A alma do fazendeiro está limpa. O roceiro está alegre na roça, porque sua plana esta salva” (BARROS, 2010, p. 207). No decorrer da narrativa, entendemos o motivo de tanta felicidade: “Dez anos de seca tivemos” (BARROS, 2010, p. 207).

Uma outra prática decorrente da narrativa barriana e também presente no livro em questão, consiste em elaborar diversos níveis ficcionais. Não é raro encontrar em seus livros referências a obras supostamente escritas por alguma das suas personagens e até mesmo a transcrição completa ou de parte delas, como é o caso do “Tratado de metamorfoses”. O livro foi escrito pela personagem Bernardo e sua ficção tem o mesmo nome da obra de seu criador: “Livro de pré-coisas”.

Exemplos destas metanarrativas podem ser encontrados no *Livro sobre nada* (1996), com os excertos do “Diário de Bugrinha”; em *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), com o “O livro de Bernardo” e em *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), na parte intitulada “Introdução a um caderno de apontamentos”. Nesse último caso, temos um narrador com feições homodiegéticas que inicia a narrativa em analepse, relatando o dia em que morcegos levaram sementes para o porão de sua casa. Lá nasceu

uma árvore que cresceu e irrompeu o assoalho da sala. Há diversas menções temporais no texto, contudo, a mais interessante é a que marca o clímax da narrativa: “No Pentecostes, a árvore e o Gramofone apareceram na sala” (BARROS, 2010, p. 273).

Esse objeto e o vegetal tornaram-se uma coisa só, fundiram-se, o que pelo contexto apresentado assemelha-se com a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos. Como que numa espécie de iluminação, a personagem do avô também se integra à árvore e ao gramofone: “eu tinha sete anos quando a árvore furou o telhado da sala e foi frondear no azul do céu. Meu avô agora estava bem, sorrindo de pura liberdade, pousado nas frondes da árvore, ao ar livre, com seu Gramofone” (BARROS, 2010, p. 273). Cada vez mais os três elementos se entrelaçavam, se fundiam e se transformavam em uma coisa só. Integrados ao espaço natural, exterior à casa, os pássaros roubavam a comida que a criança levava ao avô, e chocavam ovos no tubo do Gramofone: “pousavam do mesmo jeito nos galhos e nos braços de meu avô” (BARROS, 2010, p. 273).

Seu avô esteve entre os galhos da árvore até o fim dos seus dias: “Doze dias antes da sua morte meu avô me entregou um CADERNO DE APONTAMENTOS” (BARROS, 2010, p. 273). O enredo da primeira parte se conecta com os escritos feitos pelo avô enquanto vivia em sua árvore. Mas atentemos para o relato em segundo plano: agora já adulto, o narrador parece não confiar no seu olhar infantil que aceitava com normalidade as ações do avô. Fica para o leitor também a mesma dúvida que oscila entre reconhecer a escrita do avô como delírio ou como sedição:

Ele morreu nú.  
Falam que meu avô, nos últimos anos, estava  
sofrendo do moral.  
Por tudo que leio nesses apontamentos, pela  
ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses  
escritos são meros delírios ônticos ou mera  
sedição de palavras.  
Metade das frases não pude copiar por ilegíveis.  
(BARROS, 2010, p. 274)

Podemos ver não só nesse poema, como em vários outros, a figura recorrente do avô que geralmente representa aqueles que não possuem utilidade prática para o mundo do trabalho e, portanto, ganham estatuto de poesia. Na obra de Barros tanto as crianças como os idosos refutam a forma de refletir que segue a primazia da clareza das formas. Segundo Vanderlucce Oliveira são “como a figura do sábio, que tinha o poder de contar histórias e

dar conselhos. Visto que o ato de narrar era exemplar e o narrador ensinava” (OLIVEIRA, 2016, p. 161).

Para além de tudo o que foi exposto até aqui, poderíamos ainda demonstrar diversas outras formas de verificar a narratividade na poesia de Manoel de Barros, contudo, temos de ter em conta que muito da dificuldade que podemos encontrar nesse processo advém do “efeito de estranhamento” (cf. Eco, 2005) presente em sua obra. Como vimos, o poeta brasileiro opera uma desautomatização na linguagem de modo que “a nossa reação se traduz numa sensação de expatriamento” (ECO, 2005, p. 70) e é a partir dessa sensação de estranheza que o leitor pode olhar de modo diferente a coisa representada. Desse modo, Manoel de Barros possibilita um refinamento das nossas emoções para alavancar a compreensão da complexidade do homem no mundo e nos fazer sentir a indignação da degradação humana.

Esse efeito de estranhamento também irá ocorrer na forma como Manoel de Barros elabora o tempo e o espaço em sua obra, como veremos a seguir.

## 6.2 Rolete para mover o sol

Para entendermos o cronotopo da obra poética de Manoel de Barros é preciso estar minimamente aberto a uma nova experiência em que o leitor compactua com a ilogicidade barriana, abandonando a lógica temporal do mundo. Afinal, o poeta não se mostra apenas como um criativo neologista, mas também como um exímio criador de tempos e espaços que transcendem as nossas referências habituais: “por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre” (BARROS, 2010, p. 202).

O neologismo “agroval” é explicado no próprio livro: “... onde pululam vermes de animais e plantas e subjaz um erotismo criador genésico” (BARROS, 2010, p. 202). Ao agrupar o radical *agro* ao sufixo *-al*, o poeta atribui o sentido de um novo espaço, genuinamente barriano – um lugar que cultiva/cria a vida e permite a existência de igualdade entre todos os seres e coisas: “Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja” (BARROS, 2010, p. 203).

O mesmo ocorre com o tempo em sua obra: não encontramos apenas o presente, o passado e o futuro a decorrer como um o fluxo de um rio. Há sempre novas dimensões e possibilidades que integram um tempo que perdura desde o “princípio” e contamina tudo o que toca. Uma espécie de narrativização do espaço que supera a forma estática do tempo da diegese possibilitando travessias no tempo, já que a temporalidade inscrita nos textos de Manoel de Barros é conjugável com um outro movimento: o da dinamização de estratos temporais que recebem elementos do passado, projetando-os para o futuro.

Logo, o tempo na poesia barriana parece conceber a origem de tudo, trazendo sempre o passado e o futuro, forjados nele. Tal efeito pode nos dar a impressão de uma falta de mobilidade temporal, o que nada mais é que a exibição barriana da “teoria do Pantanal estático” (BARROS, 2010, p. 208). Explicando melhor: “As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem” (BARROS, 2010, p. 207).

É especialmente nos poemas que têm como cenário o espaço natural que podemos perceber esse tempo supostamente não fluido, onde nenhuma ação supera o acontecimento que é o poema:

A de muito que na Corruptela onde a gente  
Vivia  
Não passava ninguém  
Nem mascate muleiro  
Nem anta batizada  
Nem cachorro de bugre.  
O dia demorava de uma lesma.  
(...) Por isso a gente pensava sempre que o dia  
de hoje ainda era ontem.  
A gente se acostumou de enxergar antigamente  
(BARROS, 2010, p. 426)

É na coexistência desses blocos temporais que podemos ver a evolução das personagens barrianas que estão sempre em mutação. Em Manoel de Barros os seres se confundem fisicamente com o habitat natural: “Os homens deste lugar são uma continuação das águas” (BARROS, 2010, p. 199); ou ainda “Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. O velho quase-animismo”<sup>39</sup> (BARROS, 2010, p. 209).

---

<sup>39</sup> O animismo é usado na antropologia da religião como um termo para o sistema de crenças de alguns povos tribais indígenas, especialmente antes do desenvolvimento de religiões organizadas. O termo abrange a crença de que não há separação entre o mundo espiritual e físico (ou material) e de que existem almas ou

O nosso passado primitivo, nossas experiências ancestrais, as vivências de vários anos ou de ontem, permanecem reais, presentes e acessíveis através de um tempo mítico, na medida em que está sempre retornando ao lugar de onde partiu. Afinal, tudo é um devir e todo o tempo converge para um eterno retorno ao “primal”:

Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce  
por dentro deles um desejo de árvores e aves.  
Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o  
verdor primal das águas com as vozes civilizadas.  
Agora a cidade entardece.  
Parece uma gema de ovo o nosso por do sol do lado da Bolívia.  
(BARROS, 2010, p. 199)

A ocorrência da palavra “primal” conduz o leitor para o tempo antes de tudo, para o começo, é lá que o narrador se refugia das “vozes civilizadas”. Nos últimos versos acima podemos notar também a fusão entre o natural e o cidadão. Acima de qualquer tentativa de apreensão espaciotemporal da obra barriana é preciso que tenhamos a consciência de que tudo está profundamente conectado ao tempo da natureza e aos seus ciclos, e que sua poética está sempre nos conduzindo para o mais primitivo possível: “Vi o homem andando para semente/ E a semente no escuro, remando para raiz” (BARROS, 2010, p. 57).

Contudo, nem sempre a comunhão entre esses espaços e tempos ficcionais decorre sem alguma perturbação. Por vezes, as criações humanas afetam o mundo natural: “Na outra margem do rio uma casa acendeu. Dois galos ensaiaram” (BARROS, 2010, p. 199). Em alguns casos os espaços de Manoel de Barros nos lembram os versos de Cesário, ao tratar dos centros urbanos, dos calceteiros, das multidões. No livro *Face Imóvel* (1942), mais especificamente no poema “Incidente na praia”, há uma narrativa que muito nos faz lembrar “Desastre” de Cesário Verde. Se no espaço natural tudo coabita, coexiste e contribui entre si, Manoel de Barros vê no espaço urbano, tal como o poeta português, o lugar estratégico para retratar a indiferença que domina a sociedade moderna:

Eram mil corpos fora de casa  
E um menino que atravessava a infância  
De automóvel, no asfalto.

Eram bêbados, eram operários

---

espíritos, não só em seres humanos, mas também em alguns outros animais, plantas, rochas, características geográficas (como montanhas ou rios) ou de outras entidades do meio ambiente natural, como o trovão, o vento e as sombras. O animismo rejeita, assim, o dualismo cartesiano.

Que sendo governados pelas mesmas leis  
Cochilavam sob as árvores da rua.

Era um burro de homem projetado  
Perpendicularmente aos edifícios  
Que oferecia sorvete aos maiôs mais simpáticos. (...)  
(BARROS, 2010, p.66)

Tratando ainda do mesmo tema (da convivência nem sempre harmoniosa entre o espaço social e o natural) podemos encontrar no livro *Poesias* (1947) exemplos dramáticos desse dilema. É o caso do poema “A voz de meu pai” que mescla verso e prosa para tecer, pela voz de um narrador com caráter autodiegético, um poema que esteticamente representa tanto o sujeito quanto o espaço (vertical) que os versos retratam:

Sou um sujeito magro  
Nasci magro.  
Estou nos acontecimentos como num vendaval: dobrado  
Recurvo de espanto  
E verdes...

Circulo sob arranha-céus.  
Vivo debaixo de cubos:  
Na direita, na esquerda  
De lado, ao sul  
Pelo norte... vou no meio assustado.  
Um pequenino ser com a sua morte dentro,  
Com seu ombro desabado  
E seus braços descidos pelo caos do corpo.  
Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um escritório complicado.  
Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito ao negro asfalto.  
Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha na pedra.  
Varo becos, bancos e buzinas.

À noite, porém (ó cidade tentacular),  
Me rendo. (...)

(BARROS, 2010, p.75)

A relação entre o sujeito e o mundo moderno do automatismo e da arquitetura das grandes cidades, é explicitada temporalmente no poema pelo passar do dia e pelo início da noite. O decorrer cronológico conecta-se à representação espacial na medida em que o final do expediente de trabalho liberta a personagem do espaço fechado do escritório, possibilitando a transição para o ambiente aberto do imenso mar.

É nesse cenário natural que a personagem, em analepse, irá recuperar lembranças passadas: ao fechar os olhos o tempo e o espaço são agora outros, em uma viagem psicológica ele adentra a casa onde nasceu, com suas paredes já amareladas pelo tempo,

com os cavalos, com os sapos e com os trabalhadores rurais. Apesar de hoje viver em outra realidade, o narrador personagem reflete sobre como seu espaço de origem molda sua inclinação para a terra, sua melancolia tem “raízes nas casa/ No menino selvagem que deixava crescer os cabelos/ Até caídos na estrada” (BARROS, 2010, p. 78).

O acesso à janela de sua alma decorre sempre com os olhos fechados e, nessa viagem interior, o narrador presentifica o tempo, o espaço e as figuras do seu passado: “A imagem de meu pai./ Ouço bem seu chamado./ Sinto bem sua presença./ E reconheço o timbre de sua voz: – Venha, meu filho” (BARROS, 2010, p. 78). Ao abrir os olhos o narrador personagem apercebe-se de sua realidade solitária e de sua condição de sujeito híbrido – natural e social – “Porque as cores se misturam em teu filho ainda” (BARROS, 2010, p. 79).

Essas memórias carregadas do que parece ser uma luta pela permanência do tempo estão quase sempre estampadas na figura de um menino em meio à natureza – contemplado pelo olhar de um adulto cosmopolita. É exatamente isso que podemos averiguar no poema 5 do *Livro sobre o nada* (1996): “O menino de ontem me plange” (BARROS, 2010, p. 331). Passado, presente e futuro em um poema feito só de um verso, mas que diz tudo o que se precisa saber sobre a personagem: o olhar do narrador quando criança, vislumbrando a si mesmo no presente. Já adulto, o objeto desse olhar tem consciência de que a criança que ele fora se compadece pelo que ele se tornou. É como se o passado pudesse fazer com que ele enxergasse de modo mais apurado, o presente. Sobre essa configuração dialógica entre a infância e a maturidade, tão recorrente na obra barriana, André Corrêa de Sá (2017) diz: “É a ideia de louvar a abertura da criança para convocar em torno de si um mundo de alternativas, que encontramos, por exemplo, no romantismo de Wordsworth e Novalis e que, entre nós, foi surteriormente dramatizada por Alberto Caeiro” (SÁ, 2017, p. 2).

Apesar de, nesse e em outros casos, haver nostalgia no olhar do adulto, podemos constatar que a passagem do tempo não afeta todos os seres da mesma forma na obra barriana. Aqueles que permanecem no espaço do Pantanal estático têm o prazer de sofrer do processo de “desutilização”: quanto mais velho, menos útil para a sociedade e mais útil para a natureza e para matéria de poesia.

No texto 8 de *Poemas Rupestres* (2004) o narrador com feições homodiegéticas constrói o primeiro verso situando o leitor temporalmente em analepse: “Fomos rever o poste/ O mesmo poste de quando a gente brincava de pique e de esconder/ Agora ele estava tão verdinho” (BARROS, 2010, p. 430). O plano temporal e o plano espacial são povoados por figuras e por lugares do presente vinculados a figuras e lugares do passado, o poste



estava recoberto de limo e de borboletas, já não é mais como era antes “agora”, tal como as personagens: “Agora o poste se inclina para o chão – como alguém/ que procurasse o chão para repouso./ Tivemos saudade de nós” (BARROS, 2010, p. 431). O efeito da atuação do tempo na transformação de cada coisa/indivíduo, tem sua especificidade na obra. No caso do poste, ao perder a sua utilidade capital, ganha outra mais bela, com mais poeticidade.

Em *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001) podemos apreender o movimento histórico no poema “A tartaruga”, no progresso que parte do natural para chegar ao civilizacional, apresentando o questionamento do narrador que não compreende a necessidade da urgência, tão claramente distintas nos dois espaços:

Desde a tartaruga nada não era veloz.  
Depois é que veio o forde 22  
E o asa-dura (máquina avoadora que imita  
os pássaros, e tem por alcunha avião).  
Não atinei até agora por que é preciso andar  
tão depressa.  
Até há quem tenha cisma com a lesma porque  
ela anda muito depressa.  
Eu tenho.  
A gente só chega ao fim quando o fim chega!  
Então pra que atropelar?

(BARROS, 2010, p. 431)

Vejamos alguns outros exemplos curiosos do registro temporal nos versos de Manoel de Barros: “com menos de três meses mosquitos completam a sua eternidade./ Um ente enfermo de árvore, com menos de cem anos, perde o contorno das folhas” (BARROS, 2010, p. 257); “No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do/ quintal: Meus filhos, o dia já envelheceu, entrem pra/ dentro” (BARROS, 2010, p. 332) e, em forma de nota de rodapé, o narrador completa os últimos versos citados: “Aí a nossa mãe deu entidade pessoal ao dia. Ela deu ser ao dia. E ele envelheceu como um homem envelhece. Talvez fosse a maneira que a mãe encontrou para aumentar as pessoas daquele lugar que era lacuna de gente” (BARROS, 2010, p. 332).

O termo “lacuna de gente” nos faz refletir, mais profundamente, sobre o espaço (não povoado), o tempo cíclico, e a repetição de personagens na obra barriana. Iniciemos essa reflexão pensando no Pantanal matogrossense, que passa por longas transformações durante o ano, com períodos de seca, queimadas, enchentes, etc., podemos dizer que, o espaço em Barros, tal como suas personagens, se ressignifica e se transforma: “Sua escritura está imbuída do caráter instável das águas, que se traduz figurativamente numa

linguagem marcada por uma série de discontinuidades e instabilidades: sintáticas, lexicais, semânticas” (MÜLLER, 2010, p. 33). É através do ciclo da natureza pantaneira que o leitor apreende o movimento mítico de retorno que compõe o tempo e o espaço da obra de Manoel de Barros:

Assim, preso nessa ideia de circularidade, o poeta, por meio do princípio da repetição, pode arranjar e desarranjar as frases, dando-lhes novos rumos significativos e instaurando um “tempo inteligível” para o texto lírico. Sabemos que a poesia lírica não tem passado nem futuro, nasce de repente e o que importa, para o sujeito lírico, é apenas a sua impressão das coisas. A visão que tem do mundo e das coisas faz com que ele, o sujeito lírico, acabe voltando para dentro de si. (FERRARI, 2002 p. 92)

Dessa forma, a repetição conduz a uma recordação que propõe uma espécie de condensação temporal entre passado, presente e futuro. Ricardo Alexandre Rodrigues (2006) enxerga essa estratégia poética como uma espiral, em que não há como definir o início, o meio ou o fim. Afinal, como já dissemos, todas as obras de Manoel de Barros, em conjunto, podem ser lidas como uma obra só. Repete-se o tempo, o espaço, as personagens, o ritmo. Há, como já vimos, a retoma de versos e, tudo isso, dialeticamente aumenta a pretensão narrativa de sua obra, mas também, o seu viés lírico, ao demonstrar as várias e diferentes perspectivas de uma mesma matéria.

Logo, se por um lado a repetição do cenário ambienta o leitor e propicia a sensação de já ali ter estado, por outro, as assonâncias, as aliterações, as rimas, que também são repetições, realçam o estatuto lírico de seus poemas, mas sempre trazendo algo de novo no elemento repetido. Dessa maneira, Barros escreve um outro enredo, com outro sentido, com outra afirmação, de forma a encenar a possibilidade de rever não somente a sua escritura, mas também toda uma tradição histórica. Manoel de Barros mostra outros caminhos possíveis e cria uma nova memória para aquilo que foi descartado; possibilitando a revanche dos fracos, dos míseros, do inútil, através da sua linguagem.

Como podemos perceber, pelo que foi analisado até agora, as diferentes atuações do tempo estão bastante conectadas com o espaço no qual os elementos estão inseridos. Isso ocorre porque há uma fusão, uma unidade latente entre o cenário – seja ele o quintal ou o brejo – e tudo o que nele vive. Em *O livro sobre nada* (1996), através das ideias da personagem Bola-Sete, o chamado “filósofo do beco”, podemos apreender melhor essa conectividade entre o homem e o seu espaço: “O beco é uma instituição que une o escuro do homem/ com a indignância do lugar./ O beco é um lugar que eleva o homem até o seu melhor aniquilamento” (BARROS, 2010, p. 352). Em *Tratado geral das grandezas do*

*ínfimo* (2001) podemos encontrar outro belo exemplo de sobreposição do espaço e do sujeito: “Caminho todas as tardes por estes quarteirões/ Desertos, é certo./ Mas nunca tenho certeza/ Se estou percorrendo o quarteirão deserto/ Ou algum deserto em mim” (BARROS, 2010, p. 409).

Bernardo acaba por ser a figura máxima dessa fusão. Isso se deve à capacidade evolutiva que a personagem tem de integrar-se ao seu meio: “Ele fazia parte da natureza como um rio faz, como/ um sapo faz,/ como o ocaso faz” (BARROS, 2010, p. 451). Em simbiose total, ele se torna o próprio espaço e tempo: “A manhã fazia glória sobre ele./ Quando eu conheci Bernardo o ermo já fazia/ exuberância nele” (BARROS, 2010, p. 452). De fato, Bernardo vive no limbo do tempo e em um lugar não definido; integra-se ao cronotopo barriano sendo quase árvore, quase pedra, amanhecendo. Bernardo está sempre a um passo da fronteira, sendo ao mesmo tempo quase tudo, e quase nada. De todas as personagens é a que mais representa a extremização do sujeito sem suas referências culturais, sem os sinais da sociedade de consumo.

Apesar da crítica preponderante da obra de Manoel de Barros ser biografista, não é raro encontrarmos o despojamento da centralidade, a simbiose com os objetos e a constante transformação do sujeito em sua obra. Como vimos, Barros segue o percurso destinado à incompletude, à fragmentação, deixando transparecer a sua capacidade heterogênea de ser “outros”. No próximo tópico tentaremos perceber como se dá essa pungente necessidade de significar experiências vitais diferentes através de seus narradores.

### 6.3 O fazedor de amanhecer

Intitulamos este tópico com o nome de uma máquina criada para “usamento de poetas” que cria mundos alternativos (BARROS, 2010, p. 473): o fazedor de amanhecer é, para nós, a entidade que organiza a diegese, que conta uma história sob o seu ponto de vista. Em poesia, ele é chamado de eu-lírico, contudo, algumas características presentes em grande parte dessa entidade barriana fazem com que ela pareça, muitas vezes, um narrador.

Em conformidade com a definição de Roland Barthes (1966) para quem o narrador é um – “ser de papel” – Manoel de Barros vai se distanciando ontologicamente dessa figura por meio da metalinguagem: “Vão dizer que eu não existo propriamente dito./ Que sou um

ente de sílabas” (BARROS, 2010, p. 390). Este é um dos recursos mais acionados no projeto estético barriano; tal como em Caieiro, muitas são as passagens em que o poeta brasileiro discute o seu próprio fazer poético, explicitando procedimentos em sua construção. Nesse sentido, a metalinguagem nos serve como um dispositivo fulcral no entendimento da dinâmica dos elementos que estruturam o poema, incluindo aí a relação entre autor/leitor, narrador/narratário.

O leitor, portanto, se depara com uma lente focada unilateralmente na imagem que compõe o texto: a face e o corpo do poema (Porque Narciso é a pátria dos poetas. BARROS, 2010, p. 401). Cada pequeno elemento, unido a outro, vai tomando forma: “gravetos, areia, cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asa de mosca, grampos, cuspe e aves, etc.” (BARROS, 2010, p. 400). Juntos, vão se reunindo e produzindo “material de construção para ninhos de/ passarinhos” (BARROS, 2010, p. 400). O sujeito lírico é o maestro da orquestra: como um passarinho é ele quem dá forma ao ninho através dos restos; como um narrador, é ele quem dá forma ao texto, através das palavras.

Na unidade lírica “Cabeludinho”, do livro *Poemas concebidos sem pecado* (1937), temos diversas passagens em que podemos vislumbrar vozes, com configurações muito próximas da prosa narrativa, se manifestando de forma autodiegética, homodiegética e heterodiegética. Isso se dá porque o narrador/protagonista – nas onze partes que compõem o poema – não expõe apenas a sua subjetividade, mas também a de todo o seu grupo familiar: “Nhanhá está aborrecida com o neto que foi estudar/ no Rio/ e voltou de ateu/ – Se é pra disaprender, não precisa mais estudar” (BARROS, 2010, p. 16). A personagem protagonista utiliza muitas vezes o discurso direto para materializar as vozes de seus familiares, nos dando a impressão de que “o narrador está apenas repetindo o que disse o interlocutor” (FIORIN, 1994, p. 79).

Ainda no mesmo livro, mas na parte intitulada “Postais da cidade”, temos o poema “Cláudio” que internaliza uma narrativa com início, meio e fim pela voz de um narrador com feições heterodiegéticas. O enredo gira em torno da personagem que dá nome ao poema: “Cláudio, nosso arameiro, acampou debaixo da árvore para tirar postes de cerca/ Muito brabo aquele ano de seca” (BARROS, 2010, p. 26). O narrador vai aos poucos se distanciando da ação da personagem, legando a vozes (indeterminadas) a legitimidade dos fatos que ele apenas transmite: “Vinte léguas em redor, contam, só restava aquela pocinha d’água” (BARROS, 2010, p. 26). É nessa minúscula poça que se irmanavam Cláudio e um jacaré. Por uma questão de sobrevivência o homem e o animal dividiam o mesmo espaço. Pela manhã, quando precisava lavar o rosto, Cláudio batia no ombro magro do jacaré e

dizia: “ – licença, amigo...” (BARROS, 2010, p. 400). Ele então se lavava, enchia seu cantil e iniciava o trabalho na cerca.

A aura de contação de história circunda todo o poema, o narrador está claramente a transmitir um relato que ouviu de outrem; assim, a veracidade dos fatos se coloca em causa: “Depois, contam, Cláudio levou esse jacaré para casa/ Que vive hoje no seu terreiro/ Bigiando as crianças./ Pode ser” (BARROS, 2010, p. 26).

Outro aspecto interessante presente nos narradores barrianos, para além de recontarem os casos, vem de uma ação a que Gabriel Leal (2020) chama de transitividade entre o poeta e “o outro”: “transitivo é característica do que se dirige a outra coisa e estabelece com ela uma relação, um trânsito – como em sintaxe” (LEAL, 2020, p. 872). Apesar do ímpeto fortemente lírico, o poema “A Espera”, do livro *Poesias* (1947), é um bom exemplo para percebermos como se dá esse procedimento:

#### A ESPERA

Vejo sempre um homem ao lado das casas,  
Olhando-as de frente como se elas fossem pessoas íntimas.  
Vejo-o passando pelas casas comovido, afagando as mais pobres.  
Satisfeito com a paz que lhe transmitem.  
Vejo um homem caminhando pequeno na rua sem nome.  
Vejo-o com o seu ocaso e o seu casaco de iodo às costas.  
Vejo a erva depois crescer na pedra, e vejo, no coração,  
O amor germinar como um rápido clarão na tempestade.  
Esse homem não sabe como agradecer a penumbra que o esconde.  
Vejo-o tocando com os seus dedos uns objetos esquecidos na tarde.  
Vejo-o depois andar sobe a cidade errante como os cães vagabundos  
E adormecer nas pedras junto ao mar.

(BARROS, 2010, p. 73)

O narrador parece ter feições homodieéticas por estar inserido no mesmo espaço que a figura que ele acompanha através do olhar. Mas a força transitiva que o impulsiona em direção a esse “outro” acaba por revelar aspectos heterodieéticos ao incidir a focalização sobre os sentimentos daquele homem, como a comoção e a gratidão. É também interessante percebermos que a personagem não se relaciona com outras pessoas, mas sim com o espaço citadino que a circunda: é um ser insociável que se pacifica com as casas mais pobres, com as ruas sem nome, com os objetos perdidos na tarde. Enquanto esse *flâneur* caminha pela cidade, podemos perceber o olhar do narrador em trânsito, percorrendo os mesmos passos da personagem em direção ao seu íntimo.

Essa tendência verificada no narrador que está constantemente buscando o “outro” está presente em muitos poemas de Manoel de Barros, mas é mais evidente no livro *Face imóvel* (1942); é provável que essa característica tão evidente neste livro tenha sido fruto do contexto histórico em que ele foi escrito, durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar de grande parte dos poemas de Manoel de Barros serem metalinguísticos, ou seja, possuírem uma tendência mais intransitiva, o livro em questão revela de maneira acentuada uma linguagem voltada para o outro deixando-nos entrever um pendor eminentemente transitivo: “Essa transitividade leva a linguagem autorreferente a um limite de si, em direção ao outro – e o outro da linguagem poética mostra, nesse caso, a linguagem prosaica” (LEAL, 2020, p. 870). Assim, o impacto dessa transitividade resulta numa poesia em que se anula a individualização do sentimento lírico, manifesta na subjetividade, para criar espaço para a manifestação de um narrador que olha também para o outro, e não somente para si mesmo.

Do livro em questão, temos abaixo um poema que apresenta algumas características da prosa narrativa, sustentadas pela referida transitividade:

PAZ  
Esta janela aberta  
As cadeiras em ordem por volta da mesa  
A luz da lâmpada na moringa  
Duas meninas que conversam longe...  
Paz!  
O telefone que descansa  
As cortinas azuis que nem balançam  
Mas sobre uma cadeira alguém está chorando.  
Paz!

(BARROS, 2010, p. 37)

O leitor é introduzido em um espaço que transmite certa sensação de normalidade cotidiana, a insistente descrição desse cenário produz uma sensação de inércia que corrobora o título do poema. A paz das cadeiras em ordem, a luz acesa, a conversa sem ruídos, o silêncio do telefone, as cortinas que nem sequer balançam, apesar de a janela estar aberta... essa paz só é quebrada com a introdução da conjunção adversativa “mas” no penúltimo verso.

Se inicialmente a poema foi apresentado ao leitor como uma tela estática, ou seja, sem um movimento narrativo evidente, o penúltimo verso rompe com essa sensação por revelar uma sequencialidade temporal própria da prosa narrativa. Durante a leitura do poema vamos progredindo de forma que a centralidade da imagem da pessoa que chora é

maior que a própria paz que a circunda. Isso só é possível pela empatia que ocorre entre o narrador e a personagem/o outro. Essa transitividade é provocada por este sentimento que não é apenas da personagem, mas também, do mundo.

Em outros poemas do mesmo livro, como “O Solitário” ou “Aurora no Front”, também podemos observar esse deslocamento do foco narrativo que parte do espaço em direção ao outro – gerando um movimento de câmera que permite apreendermos um plano de sequência, uma noção de linearidade. Em *Poesias* (1947), também é possível encontrar essa transitividade em direção a um outro radicalmente diferente, como veremos.

A representação da mulher na poesia de Barros é uma constante, e podemos afirmá-la nas figuras da avó, da mãe, das mulheres pantaneiras, das prostitutas e de outras mulheres que desempenham funções diversas no universo poético criado por Barros. Essas figuras internalizam convenções morais e fixam identidades, como bem pontua Rauer Ribeiro Rodrigues em seu estudo sobre figuras femininas e fronteiras sociais na poética Manoel de Barros (2011).

Na parte intitulada “Fragmento de canções e poesias”, no poema 4, de Manoel de Barros, encontramos não apenas uma personagem feminina, mas sim uma personagem narradora em primeira pessoa: ou seja, ela não é apenas um elemento de figuração, é dela a voz que ecoa do texto:

(...) Tenho certeza que ando perdida  
e que o Senhor me perdoará.

Que fazer com o rosto de amora  
No instante dele chegar?

Meus olhos negros de sonhos  
Minha boca de beijar?

(...) Meu corpo pra que serve  
Senão pra desabrochar  
Entre as colinas noturnas  
Na hora dele chegar?

(BARROS, 2010, p. 37)

A figuração das narradoras/personagens femininas na obra de Manoel de Barros possuem o delineado físico e moral da mulher inserida no universo patriarcal/rural sendo, muitas vezes, subalternizadas, como vimos no poema acima. Contudo, há exceções:

Em outros poemas de Barros, a figura feminina surge como “transgressora”, é o protótipo familiar liberal, ainda que não promova transformações na realidade vigente. Essa representação emerge com as mulheres mais experientes, como a “avó”, “Nhanhá”. Apesar de reações socialmente consideradas como típicas do universo feminino, tais como o choro, a preocupação com os familiares e o cuidado com a educação das crianças, é a avó que orienta o eu-lírico a infringir certos padrões e conceitos. Esse espírito libertário surge tanto nos Poemas Concebidos sem Pecado quanto nas Memórias inventadas: a infância. (RODRIGUES, 2011, p. 364)

Ou seja, apesar de fugirem ao esteriótipo da mulher submissa, as ações das personagens pontuadas por Rauer Rodrigues testemunham, mas raramente intervêm na realidade. Não é incomum percebermos nos poemas com vozes femininas um tom de oração e de objetificação. No exemplo abaixo isso decorre porque estamos lidando com uma voz que parece de uma alegoria/metáfora da natureza:

Para quem guardei na minha carne  
As cicatrizes das batalhas perdidas? E os sulcos  
Regados pelas chuvas de abril? Para que  
Guardei as colinas do meu corpo? Senão  
Para ele caminhar... e minhas mãos de aurora  
Senão para ele acariciar? E meus cabelos negros?  
Ai, não sei. Não posso enganar-te, Pai.

(BARROS, 2010, p. 53)

Contudo, não podemos deixar de citar aqui personagens femininas que, apesar de não narrarem diretamente a sua própria história, ganham voz em discurso direto. Em *Poemas concebidos sem pecado* (1937) o narrador, em analepse, cede a palavra a D. Maria:

Dona Maria me disse: não agüento mais, já tô pra comprar uma  
gaita, me sentar na calçada, e ficar tocando, tocando...  
– Mas só pra distrair?  
– Que Mané pra distrair! O senhor não está entendendo?  
– Entendo. A senhora vai ficar sentada na calçada, de vestido sujo,  
cabelos despenteados, esquálida, a soprar uma gaitinha rouca,  
não é? (...)

(BARROS, 2005, p. 22)

Não há uma revelação direta dos motivos que induzem o desejo da personagem, pouco sabemos da sua condição e, de fato, isso não importa para a narrativa de um poema que pretende transfigurar o real. A forma como Manuel de Barros expõe a situação social injusta de muitas das suas narradoras/personagens femininas, como Antoninha-me-leva, Maria-pelego-preto ou D. Maria, está bem distante da mera descrição de situações sociais



“A poesia barriana aproxima o factual do ficcional, do poético, tendo um veio subterrâneo de compaixão, humanismo e leitura do fato social” (RODRIGUES, 2011, p. 370).

Muito dos poemas narrativizados de Manoel de Barros são elaborados tal como o texto acima, em narrativa conversacional. No livro *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), em “A menina avoadada”, o enredo se passa num espaço campestre e a natureza é a todo momento personificada: “Quis pegar/ entre meus dedos/ a Manhã/ Peguei vento./ Ó sua arisca!” (BARROS, 2010, p. 98). O inusitado das imagens acaba por disfarçar a passagem do tempo nas 15 partes que compõem o poema: a parte II (acima transcrita), que representa a manhã; a tarde, estetizada no poema IV; a noite, no poema V; a madrugada, no XIII, e no último poema, que fecha o ciclo temporal, temos a representação do amanhecer.

Assim, temos o encadeamento de um conjunto de poemas que se conectam entre si pelo tema, pela sequência temporal e pelo desenrolar da trama, resultando em um enredo com início, meio e fim. São três as personagens que povoam a narrativa em questão: o pai, Pedro e João. A presença dessas figuras faz com que a narradora assuma, por vezes, feições homo/heterodigéticas: “Pedro veio na calçada – ele recuava/ as mãozinhas da praça e as punha/ no bolso – era flor” (BARROS, 2010, p. 100). Seja se dirigindo a essas personagens, seja interagindo com um possível narratário: “Você não viu?”.

Ainda dentro dessa abordagem, podemos destacar o poema XV, de *Arranjos para assovio* (1980). Ele possui o formato de uma entrevista: com travessões, perguntas e respostas. As indagações partem de diversas vozes e, em algumas delas, podemos perceber a presença do leitor, como narratário: “ – Quem é sua poesia?” (BARROS, 2010, p. 178); em outras, a voz parece ser autoquestionadora:

– Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?  
– Para entender nós temos dois caminhos: o da  
Sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da  
Inteligência que é o entendimento do espírito.  
Eu escrevo com o corpo  
Poesia não é para compreender mas para incorporar  
Entender é parede: procure ser uma árvore.

(BARROS, 2010, p. 178)

O livro que faz referência direta à obra de Caeiro “O Guardador de Águas” (1989), de Manoel de Barros, também possui narrativas conversacionais, como podemos ver no poema XV. Contudo, atentemos numa nota curiosa no que tange à estrutura do texto: no poema I temos um narrador de caráter heterodiegético descrevendo o espaço da narrativa

e as ações que nele decorrem, para então, no poema II, nos apresentar a personagem principal: “esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento” (BARROS, 2010, p. 239).

O sobrenome da personagem faz referência direta ao espaço que ela habita. São uma coisa só. Bernardo é a materialização do poeta sem filosofias e com sentidos, tão almejado por Alberto Caeiro. É totalmente integrado ao natural. “Como a foz de um rio – Bernardo se inventa.../ Lugarejos cobertos de limo o imitam./ Passarinhos aveludam seus cantos quando o veem” (BARROS, 2010, p. 240).

Tal como na obra de Caeiro, Manoel de Barros introduz o leitor no tempo e no espaço para, então, apresentar a personagem que, naquele caso, era o menino Jesus. A sequência do texto barriano segue com o poema “O Nascimento da palavra” que claramente nos remete para o imaginário religioso. O narrador compara sua *poieses* ao nascimento de um vegetal, é no movimento temporal – que provém da semente e chega à árvore – que apreendemos a recolha do material para seu trabalho poético: “Teve a semente que atravessar panos podres, criames/ de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarais de peixes, /cacos de vidro etc. – antes de irromper” (BARROS, 2010, p. 241).

Como o narrador de Caeiro no famoso poema VIII que, no decorrer da narrativa se insere na trama, o sujeito lírico de “O Guardador de Águas” deixa de ser apenas um narrador, no poema V, para também ser personagem ao revelar, na escolha do advérbio, que ocupa o mesmo espaço que Bernardo: “Aqui pardais descascam larvas/ Vê-se um relógio com o tempo enferrujado dentro” (BARROS, 2010, p. 242).

Dito isso, reflitamos agora sobre o narrador presente no *Livro sobre nada* (1996), no poema chamado “Elegia a Seo Antônio Ninguém”:

Sou um sujeito desacontecido  
rolando borra abaixo como bosta de cobra.  
Fui relatado no capítulo da borra.  
Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.  
Tudo é noite no meu canto.  
(Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.)  
Estou sem eternidades.  
Não tenho mais cupidez.  
Ando cheio de lodo pelas juntas como os velhos navios naufragados.  
Não sirvo mais pra pessoa.  
Sou uma ruína concupiscente.  
Nascem goteiras por todo canto.  
Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.  
Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.  
Falo sem alamares.  
Meu olhar tem odor de extinção.  
Tenho abandonos por dentro e por fora.

Meu desnome é Antônio Ninguém.  
Eu pareço com nada parecido.

\*Conheci o Antônio Ninguém através do grande poeta brasileiro  
Douglas Diegues.

(BARROS, 2010, p. 251)

Tal como vimos em Alberto Caeiro no “Last poem”, temos no exemplo do poema acima uma espécie de consubstanciação. São diversas as camadas que se sobrepõem entre os poemas de Caeiro e de Barros. A primeira é que eles apresentam o tema da morte; a segunda é que os dois poemas têm a pretensão de serem escritos em primeira pessoa, mas, para que isso ocorra, o narrador/personagem tanto de Caeiro quanto de Barros, precisam de um editor (evidenciado através de uma nota, em ambos os casos). Há o controle da narrativa, porém, ela só é possível através deste intermediário que “muitas vezes inclui a explicação da origem, e a razão de ser da divulgação do relato, bem como as circunstâncias do seu aparecimento (REIS, 2018, p. 101).

Em suma, pudemos perceber, através desse breve panorama acerca do narrador na obra de Manoel de Barros, a configuração diversa dessa entidade: seja no movimento transitivo em direção às personagens, possibilitando pontos de vista diferentes sobre o mesmo fato; seja nas narrativas conversacionais e no anseio permanente da presença de um narratário; seja na ficcionalização das vozes femininas e na implicação social que elas revelam; seja na presença do editor e sua necessária intermediação na construção do relato. Vejamos agora como as ações humanas decorrem neste espaço organizado por estes narradores, “fazedores de amanhecer”, através do estudo das personagens barrianas.

## 6.4 Alarme para o silêncio

Neste último tópico analisaremos a importância das ações humanas na construção da poética barriana, falaremos dos silêncios, das simbioses e da construção de figuras insólitas. É a partir de um recorte específico que verificaremos como as características das personagens pensadas por Manoel de Barros vão corroborando a elaboração de uma ética social em que o narrador parece dar a voz a quem socialmente não tem direito a ela.

Nesse sentido, muito do que foi dito na secção sobre personagens na obra de Alberto Caeiro pode-se dizer dessa mesma categoria em Manoel de Barros: Apuleio, Gideão, Felisdônio, Mário-pega-sapo, Polina, Maria-pelego-preto, Ignácio Rubafo, Dorowa, Aniceto, Andaleço e outros párias tornam o espaço poético um “lugar de encontro entre a criação literária e a invenção crítica, esgarçando as fronteiras entre a metáfora, própria do poético, e a crítica, própria daqueles que se debruçam na teorização e análise da poesia” (CAMARGO, 2001, p. 278). As personagens que advêm desse espaço poético são também uma espécie de mediadoras do projeto estético barriano:

As coisas jogadas fora  
têm grande importância  
— como um homem jogado fora

Aliás é também objeto de poesia  
saber qual o período médio  
que um homem jogado fora  
pode permanecer na terra sem nascerem  
em sua boca as raízes da escória

(BARROS, 2010, p. 148)

Para além de credibilizarem o discurso, os mais de 100 tipos que figuram nas 18 obras de Manoel de Barros, aqui em análise, vão se unindo e evoluindo em simbiose até atingirem o grau máximo da criação personificada no herói Bernardo da Mata. Dele, falaremos mais adiante. Por ora, olhemos com mais afinco para as duas personagens femininas que seguem presentes, lado a lado, nos poemas abaixo. São elas: Maria-pelego-preto e Antoninha-me-leva:

Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, era abundante de  
pêlos no pente.  
A gente pagava pra ver o fenômeno.  
A moça cobria o rosto com um lençol branco e deixava  
pra fora só o pelego preto que se espalhava quase até pra  
cima do umbigo.  
Era uma romaria chimite!  
Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...  
Um senhor respeitável disse que aquilo era uma  
indignidade e um desrespeito às instituições da família e  
da  
Pátria!  
Mas parece que era fome.

(BARROS, 2005, p. 51)

Outro caso é o de Antoninha-me-leva:  
Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os vaqueiros  
tem vez que de três e até quatro comitivas  
Ela sozinha!  
Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e morreu.  
Foi enterrada no terreiro com o seu casaco de flores.  
Nessa noite Antoninha folgou.  
Há muitas maneiras de viver mas essa de Antoninha era de morte!  
Não é sectarismo, titio.  
Também se é comido pelas traças, como os vestidos.  
A fome não é invenção de comunistas, titio.  
Experimente receber três e até quatro comitivas de boiadeiros por  
dia!

(BARROS, 2005, p. 73)

Antes de adentrarmos na questão da construção das personagens, propriamente dita, destaquemos a forma singela com que Manoel de Barros pretende representar essas duas realidades. A descrição grotesca e caricata das personagens não supera a delicadeza da voz do narrador que denuncia a exploração humana em nome da miséria. Ambas as figuras femininas são encaradas com simpatia por parte dos narradores. No primeiro caso, há a predominância de uma voz homodiegética em que o narrador participa dos fatos. Enquanto os recupera em analepse, analisa criticamente os motivos que induzem Maria-pelego-preto a se oferecer como uma mercadoria. No segundo caso, a narrativa se desenvolve em tom conversacional e revela uma tomada de posição por parte do narrador que claramente não compactua com a realidade apresentada.

Assim, para além da caricata figura da Maria-pelego-preto, que nos é descrita em primeiro plano, podemos também perceber as diversas camadas de violência do sistema no qual ela se insere, reconhecendo a ética da prestação de serviço – em que os pelos pubianos da “moça de 18 anos” tornam-se um bem consumível e a dinâmica das relações sociais – em que o pai entrevado vende a intimidade da filha que tem o rosto tapado por um lençol branco. O narrador, em discurso indireto, nos apresenta o ponto de vista de um senhor sobre tal acontecimento: “desrespeito às instituições da família e da Pátria!”. Contudo, há incongruências entre o relato dessa personagem e o testemunho final do narrador que parece concordar com o fato de que, antes de ser um ataque aos valores da família, o feito de Maria-pelego-preto é um ato de desespero.

O medo, a vergonha e a fragilidade de Maria-pelego-preto se contrapõem à grandiosidade quase épica de Antoninha-me-leva. Ainda assim, o narrador não romantiza o vigor da personagem, percebe a brutalidade do meio e, de certa forma, se converte na

própria voz da personagem ao final do poema. Em ambos os casos podemos ver duas figuras que partem do plano singular para abranger concomitantemente o plano social, tendo como causa da reificação, a fome e a miséria.

Além de ser um clamor pela humanidade, o que vemos expresso nos poemas é um processo de desconstrução elaborado a partir da anulação do caráter material das personagens: não há falas diretas nem indiretas, não há expressão dos anseios, das vontades ou sequer do desgosto com a vida que se tem. Não há descrições físicas (para além das estritamente necessárias para a caracterização das personagens) ou de perfil psicológico. Olhando panoramicamente para o quadro ficcional barriano, o corpo das personagens é quase sempre objeto de uma estética do insólito: são disfuncionais e constituem uma interessante metáfora da condição carcerária em que se encontram. Se em Cesário Verde a sensação de enclausuramento era proporcionada pela descrição do espaço, em Barros, a expressão desse aprisionamento é o próprio corpo e mente da personagem maculada por todas as leis, regras e normas sociais.

Contudo, podemos perceber, ao longo da trama proposta por Manoel de Barros, se considerarmos toda sua obra poética em conjunto, a evolução dessas personagens no sentido de se afastarem o máximo possível do que é dito civilizado e irem ao encontro de suas raízes naturais: “Ela me encontrará forte, primitivo, animal/ Como planta, cavalo, como água mineral” (BARROS, 2010, p. 67).

Muitas das figuras inventadas por Barros transitam de uma obra para outra transfuncionalmente, o que nos permite acompanhar gradativamente o apagamento da pessoa individual para as integrar no que é coletivo e natural, passando pelos reinos animal, vegetal e por fim, a todas as coisas que não possuem vida, no reino mineral. A pedra, imóvel e silenciosa, é o auge de todo esse processo de transformação/evolução das personagens.

Nesta vasta enciclopédia humana de personagens que circulam na obra do escritor brasileiro precisamos destacar a figura do andarilho. Este recorte nos é relativamente confortável uma vez que, falando desta figura, estamos a falar de diversas outras. Acerca dessa questão Berta Waldman (1990), comenta que a poética de Barros não evolui, amadurece como a árvore que se transforma apesar de imóvel. O que a autora chama de “biopoesia” de Manoel de Barros é, para ela, a história de um tema e suas variações. Nessa mesma linha de pensamento, Adalberto Müller Junior (2011) aponta para a “ecologia poética” barriana que, para além de incorporar o mundo natural na linguagem (como também faz Alberto Caeiro), apresenta um complexo projeto de criação de uma linguagem da própria Natureza. Dessa forma, ela se torna mais que o cenário

por onde se desenvolvem as ações e alcança o patamar de personagem – muitas vezes encarnada na figura de Bernardo da Mata.

O herói da obra de Manoel de Barros surge no seio dessa grande família de bugres que não apontam armas, não entendem de tecnologias e não se preocupam com a revolução. São sujeitos integrados ao meio ambiente que possuem sua própria filosofia. Estão ocupados em reinventar o mundo a partir dos escombros, e, por estarem desobrigados do compromisso social, explicitam a estrutura contra a qual se insurgem em busca da conquista da liberdade: “Nestes poemas vemos o desfile de uma galeria de personagens à mercê da própria sorte. Todos representam os desvalidos, os que se situam à margem do sistema social em que há o predomínio da lei do mais forte” (OLIVEIRA, 2016, p. 196).

O andarilho não tem lugar fixo, sua casa são todos os caminhos: “O andarilho é um antipiqueteiro por vocação./ Ninguém o embuçala./ Não tem nome nem relógio./ Vagabundear é virtude atuante para ele./ Nem é um idiota programado, como nós” (BARROS, 2010, p. 214). Joaquim Sapé, vestido de trapo, com seu saco de lata às costas e tendo como casa o seu chapéu, representa bem a filosofia bugre. Já o Seu França não presta para nada, “Disse que precisa de não ser ninguém/ toda vida./ De ser o nada desenvolvido./ E disse que o artista tem origem nesse ato suicida” (BARROS, 2010, p. 262).

Ser andarilho é um ato de renúncia e desapego. É uma escolha e, pelo caminho que passam a vida a percorrer, vão encontrando a sua própria condição de involução civilizacional. Essa é uma questão fundamental na escola dos andarilhos: quanto tempo leva para o andarilho se desfazer das regras e valores sociais e atingir a condição de pura natureza?

Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergôntes como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriado por relentos como os lagartos. Saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz (...) (BARROS, 2010, p. 353)

A análise destas personagens também nos possibilita uma interpretação da sociedade contemporânea na articulação entre o estado de sociedade e o estado de natureza. As normas sociais que corrompem o homem natural e o contaminam com os valores mesquinhos da civilização vão se perdendo na longa jornada do andarilho. Retornando a um tempo e estado adâmico, ele se torna poético por excelência, desajustado do mundo

capitalista e em busca da única forma viável de liberdade: o abandono. É por isso que a obra de Manoel de Barros é tão propensa à representação dessas figuras desvalidas, dos que não têm posses, dos loucos, das lavadeiras, dos bêbados, das prostitutas, dos arameiros, dos vaqueiros, e tantos outros com condutas estigmatizadas que nos fazem repensar a nossa própria condição humana.

Para além disso, é na construção dessas personagens que Manoel de Barros estetiza a sua escrita. Da mesma forma que os andarilhos se posicionam contra o *status quo* vigente, Manoel de Barros entra em evidente desacordo com a gramática/literatura padrão. O resultado desse processo é uma obra marcada por uma postura eminentemente política em que podemos discutir sobre a ética da produtividade não somente a partir do comportamento das personagens mas, também, pela própria escolha lexical, sintática e semântica do poeta: “Não havia no lugar nenhum caminho de/ fugir./ A gente se inventava de caminhos com/ as novas palavras” (BARROS, 2010, p. 463).

Em resumo, podemos afirmar que a presença do campo semântico barriano ligado à ideia de “decomposição” e “desaprendizagem” atesta a condição motor do seu lirismo – libertar a poesia para expressar muito mais do que aquilo imposto pela sociedade. Nesse sentido, todo esse esforço poético em busca de um espaço primordial e de um tempo anterior à palavra desgastada, cria o ambiente perfeito para a aparição de um Bernardo da Mata. Mais que uma personagem que representa uma atitude de rebeldia individual, Bernardo nos revela toda uma poética de resistência social. O grande luxo de Bernardo é ser ninguém. “É ser que não conhece ter./ Tanto que inveja não se acopla nele” (BARROS, 2010, p. 215).

O que sabemos dele nos é dito nas diversas passagens dos poemas e livros em que essa personagem figura. Bernardo, que no mundo real ocupa o lugar de empregado da família de Manoel de Barros, transpõe a fronteira da ficção para inverter essa relação: o poeta passa a ser o aprendiz enquanto “Bernardo, o funcionário das terras sul-mato-grossenses do fazendeiro Manoel de Barros, é seu mestre na poesia do ínfimo e das sutilezas, e faz-se criatura incorporada na obra poética do autor, alcançando a imortalidade no reino da “despalavra”” (UZÊDA, 2017, p. 37).

Por vezes, sua condição é sacra como um beato, mago ou ermitão, por outras, Bernardo é a própria natureza: “Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore./ As plantas querem o corpo dele para crescer por/ sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça” (BARROS, 2010, p. 335). Não são raras as passagens em que podemos nos aperceber da admiração da condição naturalmente poética de Bernardo, por parte do



narrador: “Cigarras lhe sonetam sobre outubro./ Esse homem/ Teria, sim/ O que um poeta falta pra árvore” (BARROS, 2010, p. 245).

Para além de personagem, Bernardo é citado como autor de poemas/livros, como podemos verificar na primeira parte de *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001). Nele, é Bernardo quem assina a epígrafe: “Para ele a pureza do cisco dava alarme” (BARROS, 2010, p. 339). Na segunda parte do mesmo livro o narrador explica que transcreveu a própria voz de Bernardo da Mata no excerto intitulado “O livro de Bernardo”. Tal como um editor, o narrador se apropria do discurso da personagem, das palavras que dela ouviu, e as transforma em versos: “Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os/ Escutamentos de Bernardo./ Ele via e ouvia inexistências./ Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para/ poeta” (BARROS, 2010, p. 411).

Já caminhando para o fim dessa análise, é preciso salientar que estar diante de Bernardo é estar diante de um novo modo de existência em que não há hierarquias entre o sujeito e o seu meio (natural). Não por acaso, a sua função mais destacada é a de “transfazer a natureza”, nesse sentido, ao alterar a forma de se estar no mundo Bernardo também transforma o meio que o circunda, criando, assim, um universo perfeitamente construído para abarcá-lo. Neste novo espaço Bernardo pode se contrapor ao homem capitalista e científico sem ser anacrônico.

Bernardo, como personagem, justifica a vida das outras dezenas de figuras que permeiam a obra de Manoel de Barros. Nesse sentido, sua performance acaba por condensar o projeto estético barriano no que tange a construção e evolução das personagens. Em um espaço marcado pelo “Pantanal Estático”, o movimento de Bernardo, muitas vezes, acontece com ele parado. Ou seja, o movimento não é resultado do seu deslocamento físico, e sim, do seu crescimento vertical, interior: “De forma que recolhia coisas do nada, nadadeiras, falas/ de tontos, libélulas – coisas/ Que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos retratos...” (BARROS, 2010, p. 241).

A essa falsa imobilidade no caminhar deste andarilho Yanna Karlla Cunha (2017) chama de “movimento repousante”. De acordo com a autora, tal como uma árvore que não se desloca, mas se transforma, o movimento vertical de Bernardo permite que possamos nos aprofundar na percepção que temos sobre o ser humano:

Suas andanças, não se dão no sentido horizontal, têm como objetivo estabelecer uma comunhão entre espírito e a natureza, cujo destino não está na chegada, mas sim no caminho. Acompanha-se, portanto, uma maturidade na expressão poética de Manoel de Barros no que se refere a Bernardo e ao modo de expressar sua vivência. Se este é um sujeito

andarilho, pantaneiro, a busca por uma linguagem condizente com a sua existência e com a sua comunicação é uma constante na produção deste poeta. (CUNHA, 2017, p. 103)

Por fim, a expressão material do próprio Bernardo está muito bem apresentada no último livro de Manoel de Barros, totalmente dedicado a essa personagem. A disposição do texto no suporte físico não deixa de nos lembrar quem foi essa figura, seus desobjetos e poemas. Não há paginação linear nem a proposta de uma leitura fluida. O livro que se abre e movimentava-se ao critério do leitor tem como propósito a narrativa da morte de Bernardo: “Deixamos Bernardo de manhã/ em sua sepultura/ De tarde o deserto já estava em nós” (BARROS: 2011, s/p).

A obra se divide em três partes: “Uma desbiografia”, “Os desobjetos (do acervo de Bernardo)” e “Escritos em verbal de ave”. Na primeira parte, o narrador explica ao leitor que os 32 tercetos que compõem a obra em si, são escritos do próprio Bernardo. *Escritos em verbal de ave* (2011) nos recebe com um haicai-epígrafe de Nicolas Behr, tematizando um dos aspectos fulcrais do universo barriano, a infância: “A infância/ É a camada/ Fértil da vida” (Behr *apud* Barros: 2011, s/p). O livro-brinquedo com caráter origâmico e lúdico tem como assinatura o projeto gráfico de Luciana Facchini e ilustrações à mão livre do próprio Manoel de Barros (publicadas originalmente no livro *O guardador de águas*, 1989). Texto, imagem e dobraduras desafiam o leitor a tentar deduzir a ordem das coisas ou, como em um exercício de ser criança, entregar-se à possibilidade de não ordenar o mundo. Essa foi a última lição de Bernardo.

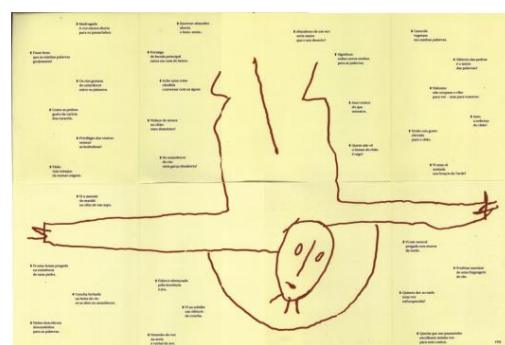


Fig. 19 - *Escritos em verbal de ave* (2011).

## CONCLUSÕES

---

A disposição para aprofundar os estudos acerca do modo lírico surgiu no momento em que percebemos um desalinho entre a expansão dos estudos narrativos em contraposição à menos significativa teoria sobre a poesia moderna. Tal indiferença não se justifica no mercado de produção, de publicação ou de premiação, porque em termos quantitativos as obras em verso são equivalentes às escritas em prosa narrativa. Corroborando o esquecimento do estudo da lírica está, de um lado, a menorização da mesma nos currículos escolares (seja em Portugal ou no Brasil) e, do outro, o trabalho quase solitário, no meio acadêmico, daqueles que optam por se dedicar ao estudo do modo lírico.

Isso nos fez pensar que a teoria referente a esse modo precisava de uma redefinição, de um modelo mais flexível que voltasse a interessar os estudos críticos que durante o último século, comparativamente aos estudos narrativos, tem sido relegado pela crítica que tem dificuldade em adaptar seus métodos de análise aos modos contemporâneos da escrita. Ao mesmo tempo era também preciso oferecer um enfoque crítico que considerasse a importância da utilização da leitura poética no espaço de uma educação humanista, ampla e emancipadora.

Assim, surge a ideia de ler poesia numa abordagem narratológica, tentando compreendê-la para além das rimas, métricas e ritmos, mas também enquanto via fulcral para o entendimento histórico. Não se trata de uma simples transposição ou aplicação do aparato conceitual dos estudos narrativos ao poema. A leitura proposta neste trabalho aproveitou-se da perspectiva transgenérica ao lançar um olhar antropológico para a narrativa. O que se percebe com a leitura das obras aqui selecionadas é que elas pedem para serem lidas nessa perspectiva. Colocam aos olhos do leitor uma estrutura com espaço, tempo, personagens e ações, formuladas em versos, sob o olhar lírico de um “eu” não somente subjetivado, preocupado com suas próprias angústias interiores, e, sim um atento observador da realidade, que será poeticamente transfigurada.

O caminho percorrido neste estudo para chegar a estas conclusões começou por uma explanação do geral para o particular. Partindo da história crítica dos três grandes modos literários, com base nas teorias de Platão, Aristóteles e Horácio; seguimos pelo percurso que supera a clássica oposição entre o modo lírico e o narrativo, propiciada pela consolidação do romance como gênero literário e pela consequente “prosificação da

cultura” (BAKHTIN, 1988) e, por fim, culminamos na hibridização dos gêneros, à luz do qual pudemos analisar as obras que foram aqui selecionadas.

Percebemos que muito da dificuldade de se desenvolver uma teoria estética para a lírica vem da sua resistência ao enquadramento estrutural, justamente por possuir diversas formas que se alteram no decorrer da história. Para além disso, a ficcionalidade elaborada em um poema é bastante peculiar e muito diferente da realizada em um romance. Na lírica ela se dá de forma altamente condensada, enquanto a sua narratividade se constrói através de um mosaico. Como vimos, a capacidade narrativa dos poemas em estudo se aproxima muito do que Conte chamou de “serial poem” – uma forma contemporânea de escrita que nos oferece uma visão íntegra da totalidade a partir da junção dos fragmentos: “Its modular form (in which individual elements are both discontinuous and capable of recombination) distinguishes it from the thematic development or narrative progression that characterize other types of the long poem.” (CONTE, 1992, p. 36).

É importante pontuar que, para além da questão formal, a produção teórica também teve de lidar com o fato de ter sido negado ao modo lírico, durante muito tempo, o *status* de ficcionalidade em oposição à prosa narrativa. A crítica precisou superar esse traço biografista quando se deparou com a produção poética de Charles Baudelaire que, segundo Hugo Friedrich, foi o pioneiro na desvinculação entre o sujeito lírico e o autor empírico. O precursor de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros criou condições para que eles pudessem elaborar um “eu-lírico” que tem sua essência na dialética que o posiciona em um determinado momento, ao mesmo tempo em que é atravessado pelas grandes questões que envolvem a humanidade. Tal como um narrador/personagem de um romance histórico, ele é um indivíduo que carrega o coletivo.

Tal reformulação dessa entidade poética acabou por propiciar o surgimento de uma poesia de cunho realista; não um realismo que busca fotografar a realidade objetiva, mas herdeira de um realismo tal como pensa György Lukács: capaz de se apropriar da história viva e em movimento.

Seguimos as nossas análises procurando observar uma linha constante nos temas e estruturas do modo lírico em língua portuguesa. Nessa etapa da pesquisa explicitamos as influências e diálogos presentes na poética de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros ao mesmo tempo que ressaltamos a originalidade de cada poeta em seu contexto de produção. Só quem mergulha no mundo da poesia, só quem lê estes três poetas os aproximando, pode extrair dessa aventura a efetiva compreensão da riqueza desse diálogo. Assim, verificamos que a literatura vai se construindo sempre em relação com o outro,

numa abordagem coletivista e sociológica. Ou seja, na execução particular de um poema podemos vislumbrar a construção coletiva de uma herança temporal prolongada. O poema refere-se, em grande medida, a um diálogo com a tradição, com um património construído ao logo da história.

Deste modo, percebemos que, em relação ao tema, a tentativa de apreensão do mundo real é o mote, é a linha que liga a obra destes três poetas: seja na ânsia de Cesário ao desejar escrever um livro que “exacerbe”; seja na incansável didática de Caeiro ao propor captar o real em si mesmo por via dos sentidos, sem a mediação das metáforas ou da metafísica; seja na inusitada forma poética dos versos de Manoel de Barros: “Todos os caminhos – nenhum caminho/ Muitos caminhos – nenhum caminho/ Nenhum caminho – a maldição dos poetas” (BARROS, 2010, p. 263).

Em relação à estrutura, vimos que é no esteio dos elementos da prosa narrativa que se constitui a maioria dos poemas aqui analisados. É recorrente na obra desses autores a construção de personagens, a presença de diálogos e sequências que envolvam início, clímax e desfecho, além da reiteração de figuras, de espaços e de objetos. Temos nos três casos, guardadas as devidas proporções, uma poesia ficcionalizada, narrativizada, que capta a linguagem comum e a vida cotidiana. São versos que incorporam a narratividade da prosa narrativa para acentuar o funcionamento poético. Ou seja, muito do realismo presente nos poemas aqui analisados advém da dinâmica existente entre o modo narrativo e o realismo, mas sem perder o pendor lírico que os categoriza como poemas.

Assim, após apresentar exaustivamente essas questões teóricas e estruturais, que alimentariam os capítulos de análise, expusemos ao leitor o capítulo três, com o objetivo de explanar as polémicas que envolveram os pseudônimos usados por Cesário Verde; a criação heteronímica de Fernando Pessoa; a estética do insólito materializada na obra de Manoel de Barros. Neste capítulo também discorreremos sobre questões que perpassam a escrita destes três autores, como a propensão narrativa, o sensacionismo, a relação entre poesia e outras artes, a crise da representação, a literatura como trabalho e a reflexão metaliterária.

Nos três últimos capítulos realizamos, por fim, as análises dos poemas evidenciando o funcionamento do enredo/narratividade; do espaço/tempo; do narrador/focalização e da personagem/discurso da personagem. Apesar da genialidade destes poetas, a utilização destas categorias bem como a captação do real nas suas obras só foi possível porque no contexto histórico em que eles estavam inseridos já havia ocorrido (ou estava ocorrendo, no caso de Cesário) uma reorganização dos espaços por via do progresso. Promoveu-se

assim um reajuste no próprio modo lírico, no que tange aos seus objetos e modos de imitação:

A fragmentação do espaço citadino, a sua diversidade humana, a modificação da noção de movimento, exigiram uma reavaliação da posição do poeta e da linguagem em poesia. O homem, retomando a afirmação de Luís Amaro de Oliveira, passou a constituir “motivo de paisagem”, em termos que só com a publicação de *Les Fleurs du Mal* tinham ganho forma. (ROSA, 2013, p. 64)

É importante lembrar que o espaço na obra de Cesário, Caeiro e Barros não figura como natureza morta. O que percebemos na organização textual é a articulação das cenas narrativas e descritivas onde o espaço assume a função de reforçar a diegese, auxiliando na construção das personagens, as quais estão sempre em consonância com os espaços. Assim, os cenários campestres e citadinos comungam de um mesmo propósito – a captação das relações sociais pela ação humana:

Mas o campo, real, está incluído no mesmo sistema social que produz a cidade sem cores. Uma cidade onde a iluminação a gás se sobrepõe à luz das estrelas, onde a liberdade de movimentos foi contida pela geometrização do espaço, onde não se ouvem mais as notas pastoris longínquas, abafadas pela nova harmonia de sons de ferro e da pedra. Mesmo diferentes cidade e campo estão intimamente ligados, compõem a mesma sociedade. (PASCHOALIN, 1980, p. 99)

Durante as análises dos poemas pudemos acompanhar o amadurecimento da poesia de Cesário Verde: do romântico ao feroz. Sua escrita evolui quanto ao tema e à narratividade, conforme é ampliado o espaço por onde circula o olhar do narrador. Assim, o leitor pode enxergar para além da alma do sujeito poético, alcançando a casa de uma engomadeira desvalida, vislumbrando a morte de um operário, refletindo sobre o árduo trabalho no campo.

Vimos na análise do poema “O Sentimento Dum Ocidental” que a descrição espacial ultrapassa as abordagens convencionais, surpreendendo, em muitos aspectos, o tratamento lírico clássico até então dado ao tema. Essa noção temporal, que parte do anoitecer até atingir a madrugada, permite uma mediação do momento histórico vivido por Portugal naquele cenário. Não obstante, esse movimento se estende à contemporaneidade e é fulcral na elaboração de um poema que se pretende realista. Citando Antonio Candido:

Mas a visão realista só se completa graças ao registro das alterações trazidas ao pormenor pelo tempo, que pode ir de algumas horas até um século – e ao introduzir a duração introduz a história no cerne da representação da realidade. As coisas, os seres, as relações existentes na medida em que duram; por isso, muito da sua especificação realista consiste em mostrar o efeito do tempo sobre os detalhes, mesmo porque a suprema especificação pode ser essa marca temporal. (CANDIDO, 1993, p. 124)

E é a partir dessa ressignificação temporal abordada por Candido que podemos captar um tempo profundamente humano nos poemas de Cesário, construído através das lembranças provocadas pelo espaço que circunda o narrador. É pelas vielas, pelas ruas e travessas, espreitando os claustros, as muralhas e os conventos que deambula o olhar perscrutador das personagens em suas longas caminhadas, pelos becos escuros, pelas boticas, restaurantes, tascas e jardins. É a partir desses cenários, onde se desenrolam tantos fatos narrados, que podemos nos encantar com os jogos de luz e sombra, com a projeção da plasticidade do poema, e também nos consternarmos com a constante e presente sensação de soturnidade, ameaça e frustração. Assim, o poema modeliza nas construções antigas, nas igrejas, nas prisões, nos quartéis e nos castelos – o que neles há de mais concreto, firme e enclausurador, mas também, humano.

Ao acentuar os contrastes das formas urbanas, os espaços cesáricos acabam por revelar, através das personagens que nele circulam, que o progresso existe às custas dos muitos que trabalham em más condições para que poucos possam se aproveitar dos aspectos da modernização. Ao trazer à tona as condições desses trabalhadores, Cesário Verde demonstra “uma cidade que transforma indivíduos em cifras na multidão” (MACEDO, 1975, p. 210) e, ao abarcar em sua poesia mulheres e homens trabalhadores das classes mais baixas – desempenhando papéis significativos na trama –, sua obra acaba por revelar traços heroicos em suas personagens mais humanas.

Segundo Cid Seixas, “foi preciso esperar o advento do Neo-Realismo para que o romance voltasse a construir a humanidade sofrida e digna dos trabalhadores braçais” (SEIXAS, 1992, p. 117). É perceptível a evolução da representação dessas figuras na obra cesárica; se em seus poemas iniciais elas se inserem em um viés quase naturalista, em sua escrita mais madura percebemos o rompimento com essa estilística ao ser problematizada a questão social através da presença dessas personagens, muitas vezes em contraposição com a figura do narrador.

Assim, Cesário acaba criando uma poesia de resistência em que exalta um comunitarismo tão textualmente representado na reiterada presença da primeira pessoa do

plural “nós” e dos pronomes possessivos correspondentes à mesma pessoa; nesse sentido, o seu deambular é feito com os pés da humanidade. O narrador, apesar de socialmente distante de muitas das personagens que descreve, comunga da “Dor humana”: “O ‘desejo de sofrer’ não é absurdo: é o único elo de contacto possível entre a consciência dum poeta bem situado na vida e a atroz realidade dum mundo que fez da dor de uns a condição negativa dos privilégios de outros – mundo em que o homem é o lobo do homem”. (SACRAMENTO, 1959, p. 122)

Diante da leitura que fizemos é inevitável não considerarmos a profunda consciência dos desarranjos sociais fruto do progresso. Cesário Verde vê nesse processo desumanizador um potencial artístico e faz dessa nova realidade desconcertada matéria de sua poesia. Ao entranhar em sua forma lírica temas prosaicos, Cesário acaba por ser incompreendido pelos críticos de sua época que não tinham ferramentas de análise para uma obra tão inovadora. O seu estilo tão peculiar fez com que literariamente Cesário Verde não existisse, como ele mesmo comenta em uma de suas cartas. Mas essa cegueira histórica, no que diz respeito à real interpretação da grandiosidade da sua obra, foi devidamente contornada quando sua poética foi recuperada e reconhecida no século XX.

Um dos primeiros poetas a consagrar a importância de Cesário Verde no contexto da poesia moderna foi Fernando Pessoa; muito desse reconhecimento vem representado na obra de Alberto Caeiro: “Que pena tenho d’ele! Ele era um camponez/ Que andava preso em liberdade pela cidade” (PESSOA, 2015, p. 32). Foi justamente a obra do mestre dos heterónimos que analisamos no capítulo cinco; nele percebemos que para realizar uma leitura que fizesse emergir as categorias da narrativa na lírica de Caeiro precisaríamos de um esforço maior do que o que fizemos nos poemas de Cesário Verde.

Se em Cesário temos, na maioria dos poemas, o início e o fim da narrativa bem delimitados, tal como a intriga e elementos cronotópicos como o tempo e o espaço; em Caeiro a dificuldade de perceber a narratividade reside na preferência por ações mentais que conduzem ao excesso de nominalismo na escrita. Apesar de toda a poesia de Caeiro possuir uma linguagem simples, direta, com a naturalidade de um discurso oral próximo do livre andamento da prosa narrativa; o silêncio em relação a algumas questões de conteúdo internaliza-se na estrutura dos poemas que possuem uma narratividade de difícil acesso decorrente da brevidade poética, da subjetivação ou ainda da indeterminação situacional e espaciotemporal das personagens.

Porém, mesmo tendo sua narratividade elaborada de forma intrincada, sua poética se mostrou virtualmente compatível com o contributo epistemológico dos estudos



narrativos e com a possibilidade de reconhecimento do real. Tal como Umberto Eco (cf. 2006), compreendemos que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, são “pequenos mundos” finitos e fechados, mas que partem das complexas e amplas relações humanas. Alberto Caeiro reduz o mundo real em alguns versos ficcionais, para então ampliá-lo de forma mais densa frente ao nosso olhar, já renovado pela experiência poética e, por isso, apto a enxergá-lo de forma genuína, sem os vícios ideológicos impostos pelos padrões sociais. Essa ampliação advém de duas vias: da obra e do leitor.

A primeira está relacionada com o constante autoquestionamento de si mesma. Enquanto o narrador explica a sua poética ele também tenta compreendê-la e aperfeiçoá-la, deixando conexões para que o leitor possa acessar e completar esse mundo ainda inacabado, criando, assim, uma obra interacionista que se oferece muito mais ao autoquestionamento que às respostas. Como vimos, nesse procedimento essencialmente lírico o leitor acompanha a construção do trabalho poético, enquanto no modo narrativo e no modo dramático ele se apresenta como feito. Essa autoanálise não implica que a obra seja somente o reflexo da autoconsciência de Caeiro, mas também, e sobretudo, a de todo gênero humano. Esse convite antropomorfizador advém das constantes tentativas de nos desindividualizar a ponto de nos tornarmos a-humanos, livres de qualquer resquício de intelectualização.

A segunda via tem a ver com o fato de o leitor/narratário ser invocado incessantemente em sua obra. A poesia de Caeiro é, de fato, uma poesia árdua, que exige muito do poeta, mas também exige muito do leitor. Contudo, quando ele se sente efetivamente internalizado nos versos, acaba por ter a sua subjetividade abalada ao se transformar – de indivíduo singular que lê – em sujeito social que integra a obra. É também nesse contexto antropológico que se insere a narratividade na obra de Alberto Caeiro:

(...) preoccupation with narrative is, by contrast an attempt to generate adequate significance from within the experience of lived time itself. Narrative, by this argument does not merely reflect or embody significance, it may self-sufficiently create it. And if this is so then narrative provides a fundamental model for the creation of human meaning at large. (BELL, 1990 *apud* Ch. Nash, 1994, p. 173)

Nesse sentido, é importante salientar que, se analisados individualmente cada poema da obra de Caeiro é praticamente impossível que verifiquemos mais do que narrativas residuais. Mas, ao lermos esses mesmos poemas considerando a conexão sequencialmente comprovada entre eles e a articulação entre os ciclos que eles compõem,

podemos verificar claramente uma narratividade textualmente apreendida, bem como antropologicamente comprometida, porque a arte de Caeiro não expressa somente o conflito dos seus narradores, mas o conflito deles em contato com os conflitos do nosso tempo.

Esse conflito se estabelece na medida em que no espaço caeiriano não são inseridas as casas apalaçadas de Cesário, mas árvores; não são nele representadas as ruas amareladas pelo gás da iluminação, mas as rústicas estradas; esse espaço não está povoado por pessoas, calceteiros ou damas de pés de cabra, mas sim discursos. Não obstante, apesar de poucas, são bastante relevantes as figuras humanas que circulam no espaço caeiriano como a personagem feminina de “O Pastor Amoroso”; como o “homem das cidades” que transita d’“O Guardador de Rebanhos para os “Poemas Inconjuntos”; bem como a figura do editor convocada na iminência da morte do poeta no “Last Poem”.

Contam também aqui as narrativas extratextuais que condicionam a narrativa interna da obra: as histórias bíblicas, a referência aos contos fantásticos, os relatos dos antepassados, a história entranhada à tradição literária, etc., se fazem presentes na obra de Alberto Caeiro. A vida humana é toda ela circunscrita em narrativas, é justamente isso que o poema 47 dos “Inconjuntos” nos mostra: “O conto antigo da Gata Borracheira,/O João Ratão e o Barba Azul e os 40 Ladrões,/E depois o Catecismo e a história de Cristo/ E depois todos os poetas e todos os filósofos;/ E a lenha ardia na lareira quando se contavam contos” (PESSOA, 2015, p. 98).

O narrador dos versos acima afirma ainda que sua janela não tem cortinas, ou seja, a passagem do mundo interior do poema para a realidade concreta do real está sempre disponível. A obra de Alberto Caeiro empreende justamente esta dialética arraigada entre a subjetividade interna, delineada pela sua proposta poética que, em princípio é lírica; e pela incidência do olhar extrínseco do narrador sobre o real. Diante disso, a janela se apresenta como um componente de extrema relevância nessa construção.

Assim, nas passagens em que encontramos um narrador a olhar para o lado de fora dessa janela, seja para um simples rio, seja para o Tejo, podemos captar nessa reflexão a mesma força narrativa dos versos de Cesário ao se deparar com o cais – não mais com as grandes naus, presentes na memória de todos os que, nos dizeres de Caeiro, “veem em tudo o que lá não está” – mas um cais “a que se atracam botes” (VERDE, 2015, p. 123). Tanto o narrador de Cesário Verde quanto o de Caeiro desconstroem os termos valorativos do mar português, histórico, desbravado. O cais em que ambos debruçam seus versos é o cais

do presente, do real, que inevitavelmente nos revela sua insignificância frente à magnitude do passado.

Como o leitor sempre tem como parâmetro as histórias do mundo real no qual ele está inserido, Caeiro, muitas vezes, procede a descrições que fazem parte do legado judaico-cristão, para então reconfigurá-las. Para tanto, o heterônimo de Fernando Pessoa utiliza-se de recursos retórico-estilísticos (como a ironia, a paródia, a caricatura) para atingir a plasticidade e originalidade que deseja, como vimos no célebre poema VIII de “O Guardador de Rebanhos”, e na constante recuperação de figuras como Santa Bárbara e São Francisco de Assis.

Essas referências à narrativa que modeliza culturalmente o Ocidente acabam por implicar o leitor de forma definitiva na escrita, participando ativamente do gesto literário, dando ao texto mais do que o autor expressa diretamente. Essa complementação só é possível porque a narrativa do poema, para além de textual, é embasada numa perspectiva antropológica que possibilita ao leitor efetivar o plano das realizações. Nesse sentido, o recurso da criação de imagens acaba por reconstituir na narrativa algo visto ou vivido: “[...] A imagem nunca é um “elemento”: tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e permite a sua recorrência” (BOSI, 2008, p. 15). Por isso também, Alberto Caeiro é tão singular, por reinventar a nossa capacidade de ver. Muito dessa capacidade também vem da utilização um recurso próprio da prosa narrativa: o uso do presente histórico/narrativo. Assim, o leitor se torna uma figura ativa, uma testemunha dos fatos narrados.

Por fim, podemos afirmar que seus poemas entre si, nos três ciclos que a compõem, e a obra como um todo revelam uma espécie de tensão interna que acaba por atrair o próprio leitor para dentro desse universo fictício. Em cada verso Caeiro reclama o narratário; em cada personagem que povoa seu texto ele concilia a unidade que ele é, com a multiplicidade que o fundamenta: lírico como aquele que escreve, narrativo como aquele que conta e dramático como aquele que atua. Uma citação de Álvaro de Campos sobre o mestre pode resumir melhor a amplidão com a qual nos deparamos ao lidar com essa figura: “senti carnalmente que estava discutindo, não com outro homem, mas com outro universo”.<sup>40</sup>

Nas nossas análises verificamos que muito do que foi empreendido e produzido pela modernidade se tornou matéria para os escritos de Cesário Verde e Alberto Caeiro: as

---

<sup>40</sup> “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” – Álvaro de Campos 1ª publicação na revista *Presença*, nº 30. Coimbra: Jan.-Fev. 193. Arquivo disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/683> consultado em 26 de setembro de 2018.

novas correntes de pensamento, as inovações tecnológicas, a nova arquitetura das cidades, as classes sociais emergentes, etc. Sem temer a generalização, podemos afirmar que os narradores dos poemas desses autores contemplavam, com certa desconfiança, o progresso que essas matérias anunciavam. Lembremo-nos que tal leitura dos poemas de Alberto Caeiro só é possível se considerarmos a sua obra dentro do quadro geral da produção pessoana e, principalmente, se compreendermos o diálogo dialético que se estabelece entre os seus versos e a escrita de Álvavo de Campos.

Já na obra de Manoel de Barros o que vimos é um outro tipo de assimilação da modernidade que advém do que Antonio Cândido (1987) chamou de “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”. A estética dessa “consciência” se caracteriza pela ruptura com toda a referência naturalista baseada numa visão empírica do mundo, em um formato que supera a escola regionalista clássica no Brasil e se apropria de procedimentos do surrealismo.

No último capítulo desta tese percebemos que o inusitado provocado por essa abordagem não se quer desvinculado da realidade histórica, não manifesta a aceitação simples e resignada do mundo real para a criação de um mundo puramente ficcional. As obras que são fruto desse contexto estão menos preocupadas com a verossimilhança e mais ocupadas em fazer com que esses elementos fantásticos credibilizem o próprio mundo diegético apresentado. Com isso, não queremos dizer que o conflito entre o poema e o mundo se dê de forma mais pacífica na obra do autor brasileiro que nos poemas de Cesário Verde e Alberto Caeiro. Por comparação, o que acontece é que na obra de Barros o enfrentamento desse embate ocorre pelo lado de dentro.

Assim, os versos barrianos entranham a contradição, se entendem dialeticamente como parte do próprio conflito. É pelo viés antropológico da narrativa que o leitor se adapta ao mundo aparentemente insólito, mas é pelo real transfigurado que o leitor se fornece de ferramentas para imaginar um mundo diferente. Para Barros, a utopia da liberdade futura perpassa a imaginação: é pela literatura que ele propõe o retorno ao que é primitivo, ao que é natural. Seus versos criam um espaço de resistência, e sua poesia reafirma o horizonte da liberdade; ela surge do mundo real a que se opõe dizendo que um outro mundo é possível, aniquilando o significado imputado a todas as coisas e seres para aproximá-los de sua essência primitiva.

É com maestria que Manoel de Barros reinaugura a língua portuguesa e amplia seus significados e significantes; é com lucidez que ele nos dá a ver o devaneio de suas figuras; é com habilidade que ele imbrica as especificidades locais pantaneiras numa ampla

problemática humana e social através de um “refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 1989, p. 161).

Manoel de Barros, através de muitos dos seus narradores-poetas e personagens, propõe um retorno às nossas origens, ao que é natural. Não por acaso é possível encontrar em muitos dos seus poemas um tipo de narrador que se vê distanciado no tempo, enquanto criança, recuperando fragmentos da vida, lamentando a perda da inocência e verificando a ação do tempo sob todas as coisas. Mas este tempo primeiro já não está mais disponível nos campos pastoris e primaveris de Caeiro, e sim nos pântanos e mangues lamacentos porque, para Barros, não retornamos ao primitivo tal como éramos: originais, puros e limpos, mas com uma bagagem histórica que não conseguimos mais ignorar – da lama, do lixo, da nódoa.

É interessante aqui também pontuar que, apesar de uma escrita intrinsecamente metaliterária verifica-se na ação dos narradores de alguns dos poemas de Barros uma propensão transitiva, um olhar lançado em direção ao sentimento do outro, e não somente subjetivado. Muito da capacidade narrativa de Manoel de Barros vem desse olhar e das ações de mais de uma centena de personagens que povoam a sua obra. Todas elas se apresentam como produtos da transformação do mundo anunciada por Cesário e Caeiro: são vaqueiros, roceiros, trapeiros, miseráveis, velhos, prostitutas, mendigos, loucos, doentes e cegos que transitam pelos 18 títulos aqui analisados. A maioria delas estão em constante mutação que advém de uma relação cambiante com a natureza. Deambulam num mundo arcaico de necessidade, carência e violência: não analisam angustiadamente o real, elas estão integradas, entregues, se sentem parte desse espaço transformado. Dessa forma, Manoel de Barros preenche a “lacuna de gente” com suas personagens, e dá ação e movimento ao seu “Pantanal estático”.

A presença dessas personagens míticas nesse espaço inusitado não se dá de forma passiva. Como vimos, no processo de construção da personagem Bernardo da Mata, o poeta brasileiro se vale de recursos caros à narrativa para fazer com que Bernardo atinja o mais alto grau de personificação da sua poética. Um sujeito que não tem nascença (porque foi transportado de um nível diegético para outro); que vive desaprendendo; que cresce como uma árvore, que evolui a cada nova página aberta e que morre em forma de haicai.

Bernardo, tal como tantas outras personagens elaboradas por Manoel de Barros, rompe com uma representação do mundo constituído artisticamente por formas consagradas e estáticas, elas são seres híbridos, e, como o próprio poema, estão sempre

inacabadas. Fruto de uma contemporaneidade em que as características físicas não mais sustentam a individuação, elas não apresentam um corpo ou um rosto delineado, são sujeitos incompletos inseridos em um cronotopo mágico. Ou seja, são personagens que vão para além de estereótipos, são alegorias que tendem a alcançar, por sua falta de especificidade, o universal. Ou melhor dizendo, é na proliferação dos “eus” dos indivíduos, da independência de cada um que se vislumbra o sonho de um “nós”, solidário, interdependente, comunitário como a própria natureza.

Assim, através da sua “ecopoesia” Manoel de Barros cumpre sua função social mais proeminente:

a humanização que é o processo que confirma no homem seus traços essenciais como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do amor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante. (CANDIDO, 2011, p. 117)

Ao final das exaustivas análises da obra poética completa de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros pudemos comprovar que muito da capacidade realista delas está, sim, vinculada à apropriação dos elementos e categorias narrativas. E acreditamos, dessa maneira, termos contribuído não somente para a evolução dos estudos sobre a lírica moderna, fator este fundamental para a escolha metodológica desse trabalho (narrative theory is a sophisticated framework with which we may be able to refine, extend, and elucidate the methodology of the analysis of lyric poetry, which is notoriously lacking in theoretical foundations (HÜHN, P.; J. KIEFER, 2005, p. 6)), mas também para o entendimento da poesia como forma de conhecimento. Nesse sentido, a poesia de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros não sonega a suas respectivas capacidades de serem uma crítica estética do existente. Contudo, não o fazem de forma direta, com intuito de corrigir o mundo, tampouco como subterfúgio ou fuga da realidade degradada. O fazem se revelando como uma forma de conhecimento da vida humana através da linguagem: ampliando a nossa capacidade de sentir e apreender novas coisas. Essa poesia de cunho realista opera, assim, a passagem do conflito individual entre o “eu” e o mundo – para um conflito como experiência inteligível e coletiva para todos “nós”.

## BIBLIOGRAFIA

---

ADORNO, Theodor. “Lírica e Sociedade”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. “La fine del poema”. In: Giorgio Agamben. *Categorie Italiane. Studi di poexs*. Venezia: Marsilio, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

\_\_\_\_\_. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

AGUIAR e Silva. V.M. *Teoria da Literatura*, 6ª edição. Coimbra. Livraria Almedina, 1984.

\_\_\_\_\_. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

ALMEIDA, Marinei. “Olhar para as “pré-coisas” do mundo em Livro de pré-coisas”. In: *Dos labirintos e das águas entre Barros e Dickes*. Mato Grosso do Sul, Brasil: Cárceres Editora UNEMAT, 2009.

AMARAL, Fernando Pinto do. “Modernismo, Modernidade e suas consequências: um percurso por alguma poesia portuguesa deste século”. In: *Mosaico fluido: Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Cores, Forma, Luz, Movimento: A Poesia de Cesário Verde*. São Paulo: Musa Editora, FAPESP, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

- ASSIS, Machado de. *Obra Completa, Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>
- ATKINSON, Dorothy M. *Notas sobre a estilística de Cesário Verde*. Lisboa: Revista Ocidente, 1968, p. 202-210.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, s.d..
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BARBOSA, Frederico. “Poeta elabora a gramática das coisas inúteis”. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 01 dez. 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARCELLOS, José Carlos. *Camões, Cesário, Pessoa: permanência e ruptura*. Caderno Seminal. Rio de Janeiro: EDUERJ, ano 3, nº 3, 1996.
- BAROSA, Gustavo José Pereira. “Cesário Verde – Um homem (só) na cidade”. In – *Revista Máthesis*. nº 4 Viseu: Porto, 1995, p. 239-265.
- BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Poemas concebidos sem pecado”. In: \_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando coisa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.



- \_\_\_\_\_. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2010.
- BARTHES, Roland. “Introduction à l’analyse structurale des récits”. In: *Communications*, 8, 1966.
- \_\_\_\_\_. “Escritores e escreventes” In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BELL, Michael, “How Pimordial is Narraive?”. In: Ch. Nash (ed) *Narrative in Culture: The uses of Storytelling in Sciences, Philosophy and Literature*. London: Routledge. 1994.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas de Baudelaire”. In: *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica; Arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa, outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BERNARD, Suzanne. *Le poeme en prose de Baudelaire ... nos jours*. Paris: Lib. Nizet, 1959.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

- BONNET, Henri. *Roman et Poésie. Essai sur l'Esthétique des Genres - La Littérature d'Avant-Garde ET Marcel Proust*. Paris: Nizet, 1980.
- BONVICINO, Marcelo. “Por que ler Cesário Verde?” – *Sibila* – Revista de poesia e crítica literária. Ano 18 - ISSN 1806-289. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/por-que-ler-cesario-verde/3807>. Acesso em 26 de julho, 2019.
- BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAGA, Duarte Drumond. “Luz e transfiguração em Cesário Verde e Teixeira Pascoaes”. In: *Cesário Verde: visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- BUESCU, Helena Carvalhão. “Pinceladas a propósito de Cesário Verde”. In: *Colóquio / Letras*, 93. Set., 1986.
- \_\_\_\_\_. “Feridas da possibilidade: horizonte comparatista”. In: Helena Carvalhão Buescu, *Emendar a morte. Pactos em literatura*. Porto: Campo das Letras, 2008, p. 71-88.
- CABO, Aseguinolaza Fernando. “La Lírica: un lugar teórico”. In: *Teorías sobre la lírica*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.
- CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. *A poética do fragmentário*. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. 1996. (Tese de Doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro – RJ).
- \_\_\_\_\_. “O Cânone Crítico-Poético de Manoel de Barros”. In: *Revisitando o cânone: questões de historiografia e crítica literária*. V. 15 n.30-31, 2001.
- CAMBESES, Angela Sallenave. *Paisagens com Figuras: Um estudo da obra de Cesário Verde*. 2005. (Tese da Doutorado da Universidade Federal da Bahia. Salvador – BA).

CAMPOS, Luciene Lemos de. *A mendiga e o andarilho: a recriação poética de figuras populares nas fronteiras de Manoel de Barros*. 2010. (Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Corumbá – MS).

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750 -1880*. 10ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. O Direito à Literatura. In: Candido, Antonio. *VÁRIOS ESCRITOS*. 54ª edição, corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. P. 171-195.

CARDOSO, João Batista. *Teoria e Prática de leitura, apreensão e produção de texto: por um tempo de "PÁS"* (Programa de Avaliação Seriada). Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CARPINEJAR, Fabrício. *Poesia para reciclar*. 2006. Disponível em: [www.digestivocultural.com.br/colunistas/coluna.asp?codigo=2018](http://www.digestivocultural.com.br/colunistas/coluna.asp?codigo=2018) - 90k Acesso em: 09 março de 2015.

CARTER, Janet E. *Cadências tristes, O universo humano na obra poética de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. “O mais sublime dos meninos”. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. V. 6, 1998.

CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma Fonceca. *Por um cinema de poesia mestiço: o filme “Caramujo- -flor” de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros*. 2008. (Tese de Doutorado da Pontifícia Universidade de São Paulo. São Paulo – SP).

CHATMAN, S. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Perma: Pratiche Editrice. 1981.

CHAVES, Thais Maria Vinci Mendonça. *O estilo irônico na obra de Cesário Verde*. 1993. (Dissertação de Mestrado da UNICAMP. São Paulo – SP).

COELHO, Jacinto Prado. “Um clássico da modernidade: Cesário Verde”; “Cesário e Baudelaire” e “Cesário Verde escritor”. In: *Problemática da História Literária*. Lisboa: Ática, 1961.

\_\_\_\_\_. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 2ª. ed. Verbo: Lisboa, 1973.

\_\_\_\_\_. “Cesário Verde, poeta do espaço e da memória”. In: *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.

COIÁS, Elisa Lopes. “Cesário Verde, poeta realista?”. *Cadernos de Literatura*. Coimbra: nº 16, Dez., 1955.

COMBE, Dominique. *Poésie et récit, une rhétorique des genres*. Paris: José Corti, 1989.

\_\_\_\_\_. *La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*. In: CABO, Aseguinolaza Fernando (org.). ARCO/LIBROS, 1999 p. 127-153.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os antimodernos – de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CONTE, Joseph M. “Seriality and the Contemporary Long Poem”. *Sagetrieb*, v.11, nº 1&2. Spring & Fall 1992. National Poetry Foundation.

COONEY, Nicola Trowbridge. “Uma cidade fatal: A Lisboa antropomórfica de Cesário Verde”. In: *Cesário Verde: visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007.

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética e Estética in Nuce*. São Paulo: Ática, 1997.

CRUZ, Wânessa Cristina Vieira. *Illuminuras: imaginação criadora na obra de Manoel de Barros*. 2009. (Dissertação de Mestrado da UFMG. Belo Horizonte – MG).

CUNHA, Yanna Karlla. “O andarilho Bernardo na produção poética de Manoel de Barros”. *Revista Entrelaces*. V. 1. Nº 8. Jul.- Dez., 2016.

DAUD, Roberto. “A Poesia de Cesário Verde e a Pintura Impressionista”. *Letras & Letras*. Uberlândia, 18 (2), jul./dez., 2002, 19-26.

\_\_\_\_\_. “A poesia prosaica de Cesário Verde”. *Itinerários*. Araraquara: nº. 26, 2008, 99-107.

D’ONOFRIO, Salvatore. “Conceituação do Poético”. In: *O texto Literário*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ECO, Umberto. *Os seis passeios pelos bosques da ficção*. 6ª. reimpressão. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: UFMT, 1987.

FERNANDES., Millôr. *No país dos corredores* (Apresentando um poeta). Istoé, São Paulo, 03 out. 1984.

FERRARI, Sandra A. Fernandes Lopes. *O esvaziamento referencial na poesia de Manoel de Barros, uma leitura de O livro das ignoranças*. Dissertação de mestrado. Rio Preto, UNESP, 2002.

FERREIRA, A. “A primavera da Geração de 70”. In: *Estudos de cultura portuguesa: século XIX*. Lisboa: Moraes, 1979. 41-100.

FERREIRA, Luzilá. *A anti-poesia de Alberto Caetano: uma leitura de “O Guardador de Rebanhos”*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1989.

- FERREIRA, Vergílio. *Conta-Corrente*. Nova sagérie, III. Lisboa: Bertrand, 1994.
- FIGUEIREDO, João Pinto. *A vida de Cesário Verde*. Lisboa: Presença, 1986.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. Tese de livre-docência da Universidade de São Paulo (Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas). São Paulo, 1994.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. Nova Iorque: Routledge, 1996.
- FRAGA, Cid Seixas. “Camilo: desatino romântico e consciência crítica”. *Revista Estudos*. Salvador: n°. 15, 1992.
- FRAGA, Rosidelma Pereira. *Recepção e convergência na obra de Manoel de Barros: poesia, ilustração e paratextualidade*. Tese de doutorado, Goiania: 2014.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GALHARTE, Julio Augusto Xavier. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. 2007. (Tese de Doutorado da USP. São Paulo – SP).
- GANCHO, Candida Vilares. *Como analisar narrativas*. Série Princípios, São Paulo: Ática, 2004.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. “Fernando Pessoa: uma poética do impacto”. In: *Colóquio Fernando Pessoa, outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores. 2006, 115-132.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: INCM, 2010.
- GASSET, J. O. y. *A desumanização da arte*. 5ª. ed. São Paulo: Cortez Ed., 2005.
- GENETTE, Gérard. “Fronteiras da Narrativa”. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega, 1986.

- GOETHE E SCHILLER. *Companheiros de viagem* (Correspondências). Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOMES, Álvaro Cardoso. “O Jôquei da Tartaruga”. In: *O Poético. Magia e iluminação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- GOULART, A. T. *Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida*. Programa de Pós-graduação em Letras Literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.
- GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. (Tese de Doutorado da Universidade Estadual Paulista. Araraquara – SP. Disponível em [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102389/rodrigues\\_kg\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102389/rodrigues_kg_dr_arafcl.pdf?sequence=1))
- HAMBURGER, K. *A Lógica da Criação Literária*. Tradução de Margot P. Malnic. 2ª. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEGEL, G. W. F. *Estética: poesia VII*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- HIGA, M. *Poemas Reunidos/Cesário Verde*. Introdução, estabelecimento do texto e notas de Mario Higa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- HOUAISS, Antônio. “Pão ou pães é questão de opiniões...”. *Teyu’í, Ponta Porã*. Ano 1, nº. 1, abr./maio 1995, 16- 17.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Introd. e coment. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- HÜHN, Peter. *Plotting the lyric: forms of narration in poetry*. University of Hamburg - Hamburg, Germany. *Literator* 31(3) Des./Dec. 2010.

HÜHN, Peter; KIEFER, Jens. “Approche descriptive de l’ingrue ET de La construction de l’ingrue par La théorie des systèmes”. In: John Pier (org.), *Théorie Du récit. L’apport de La recherche allemande*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

INGARDEN, Roman. *The cognition of the literary work of art*. Evanston: Northwestern University Press. 1973.

JACKSON, Luís Carlos. *A Tradição esquecida: Os Parceiros do rio bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Minas Gerais: Ed. UFMG, 2002.

JENNY, Laurent. “O poético e o Narrativo”. *Poétique*, 28, Coimbra: Almedina, 1980.

JOHNSON, Barbara. “Algumas conseqüências da diferença anatômica dos textos: O Discurso da poesia”. *Poétique*, 28. Coimbra: Almedina, 1982, 111-136.

JOLLES, André. “O mito”. In: *Formas simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KONDER, Leandro. *As artes da palavra: Elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

KRAAN, MENNO. “Towards a Model of Lyric Communication: Some Historical and Theoretical Remarks.” *Russian Literature* 30. 1991, 199-230. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0304347991900394>

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.



- LAILAR, John. “Na encruzilhada: “Desastre” de Cesário Verde”. *Colóquio/ Letras*, nº 93 (Volume especial sobre Cesário Verde). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, set. 1986.
- LEAL, Gabriel de Melo Lima. “Aspectos narrativos e sentimento de mundo nos poemas de Face Imóvel, de Manoel de Barros”. *Revista Virtual de Letras*, v. 12, nº 02, 2020.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- \_\_\_\_\_. “A questão dos gêneros”. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, 237-74.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LOPES, Oscar. “Cesário, ou do naturalismo ao modernismo”. *Vértice*. Coimbra: v. XXVII, n. 284, maio de 1967, p. 260.
- LOPES, Rita Sousa. *Para uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
- LOPES, Silvina Rodrigues Lopes. “Como quem escreve com sentimentos. Uma leitura de ‘O Sentimento dum Ocidental’, de Cesário Verde”. In: *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral Edições, 1990.
- LOPES SOARES, Cláudia de Freitas: *Flâneur da periferia*. 1997. (Dissertação de Mestrado da PUC. Rio de Janeiro – RJ).
- LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Héritage e Création*, 2ª. ed., Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio D’Água, 1987.

\_\_\_\_\_. *Os dois Cesários*. Estudos portugueses – homenagem a Luciana Stegano Picchio. Lisboa: Difel, 1991a.

\_\_\_\_\_. *O laberinto da saúde: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991b.

\_\_\_\_\_. “Before the Barbarians”. In: *A Revisionary History of Portuguese Literature*. New York; London: Garland Publishing Inc., 1999.

LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever? (contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo)”. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *Realistas Alemanes del siglo XIX*. Traducción castellana de Jacobo Muñoz. Barcelona/México: Ediciones Grijalbo, 1970.

\_\_\_\_\_. *O Romance como epopeia burguesa*. Trad. Letizia Zini Atunes. Assis: UNESP, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MACEDO, Helder. *Nós; uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Platano, 1975.

\_\_\_\_\_. *O Romântico e o feroz*. Lisboa: & etc, 1988.

MAFFEI, Luís. “Alberto Caeiro e Manoel de Barros, juntos e dois, como a mão direita e a esquerda”. *Revista Alpha*, Patos de Minas, nº. 6, novembro de 2005, 253-264.

MAGALHÃES, Gabriel. “A poesia como escultura. A construção da materialidade na obra lírica de Cesário Verde”. In: *Cesário Verde: visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007.

- MAIA, Maria Claudia Gonçalves: *A trama da modernidade em Cesário Verde*. 1997 (Dissertação de mestrado da PUC). Rio de Janeiro – RJ.
- MARGATO, Izabel. “Cesário Verde, o anjo da modernidade portuguesa”. In: *Tirantias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MARGATO, Izabel. “Nacional / universal: polarizações do olhar que delimita a cidade de Lisboa na Segunda metade do século XIX”. In: *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*. Lisboa: Cosmos, 1997.
- MARTINS, Fernando Cabral. *Cesário Verde ou a transformação do mundo*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988.
- \_\_\_\_\_. “A Ciência das Imagens”. In: *Pessoa's Alberto Caeiro. Portuguese Literary & Cultural Studies*, nº. 3 Fall, 1999, 133-138.
- MARTINS, Fernando Cabral; ZENITH, Richard (ed.). *Fernando Pessoa: Teoria da Heteronímia*. Porto: Porto Editora, 2012.
- MENDES, Margarida V. “Escrever – sobreviver”. In: *Poesias de Cesário Verde*. Apresentação, seleção, notas e sugestões da autora. Lisboa: Comunicação, 1979, 29-65.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Naturaleza de la lírica”. In: CABO, Aseguinolaza Fernando (org.). ARCO/LIBROS, 1999, 85-101.
- MICHELLI, Regina Silva. “Cesário Verde, flagrantes de um poeta cinegrafista”. In: *Caderno Seminal Digital*, Ano 11, nº 1, V. 1, jan/jun. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004, 72-86.
- MINÉ, Elza. *Da transformação fantasiosa à explosão onírica: Archinboldo, Cesário, e Aníbal Machado*. *Letras & Letras*, Porto, ano 3, nº. 34, p. 9, outubro de 1990.

MOISÉS, C. F. “Introdução” In: *Poesia completa & cartas escolhidas*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. 4ª. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

\_\_\_\_\_. “Realismo”. In: *A Literatura Portuguesa*. 22ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

\_\_\_\_\_. “Alberto Caeiro, mestre de poesia?” In: *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1995.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. 8ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTEIRO, A. C. “Cesário Verde”. In: *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977, 15-34.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama: ensaio sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

MORETTI, F. *Atlas of the European Novel*. London/New York: Verso, 1998.

MOURÃO-FERREIRA, David. “Notas sobre Cesário Verde”. In: *Hospital das Letras*. Lisboa: Moraes, 1967, 97-134.

\_\_\_\_\_. *Hospital das letras*. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1982.

MÜLLER, Jr. Adalberto. “O avesso visível”. *Revista USP*, São Paulo:, n°. 59 junho/agosto, 275-279, 2003.

\_\_\_\_\_. “Conversa de poesia, exercício de prosa”. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. (Encontros)

\_\_\_\_\_. “A Ecologia Poética de Manoel de Barros”. *Revista Palavra*. 2011. Disponível em: [http://flip.sesc.com.br/flip/wp-content/uploads/revista\\_palavra\\_2011.pdf](http://flip.sesc.com.br/flip/wp-content/uploads/revista_palavra_2011.pdf)

- MÜLLER-ZETTELMMANN, Eva; RUBIK Margarete. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Kenilworth: Rodopi, Sept. 2005.
- NAVA, Luís Miguel. *O pão a culpa a escrita e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- NETO. Henrique Duarte. “Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso”. *Revista Desenredos*. Ano III, nº 11, Teresina – Piauí: out, nov, dez de 2011.
- NUNES, B. “Ética e leitura”. *Leitura: Teoria e Prática*. nº. 27, jun., Campinas: ALB., 1996.
- NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- OLIVEIRA, Vanderluce Moreira Machado. *A Reescritura poética de Manoel de Barros*. Curitiba: Appris, 2016.
- ONIMUS, J.. “L’expression du temps dans le roman contemporain”, *Revue de Litterature comparée*, nº 3, juillet-septembre, 1954, 299-317.
- ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1953.
- PASCHOALIN, Maria Aparecida. *A poesia de Cesário Verde: Lirismo e realidade social*. 1980. (Dissertação de mestrado da USP). Disponível em [https://books.google.pt/books/about/A\\_poesia\\_de\\_Ces%C3%A1rio\\_Verde.html?id=s6zuAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/A_poesia_de_Ces%C3%A1rio_Verde.html?id=s6zuAAAAMAAJ&redir_esc=y)
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa o desconhecido de si mesmo*. 2ª. ed. Tradução de Luís Alves da Costa. Lisboa: Veja. (Coleção Outras Obras), 1992.
- PERRONE-MOISÉS. “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia”. In: *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 91-99.

- \_\_\_\_\_. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cesário Verde, Melhores Poemas*. (Seleção e Prefácio de Leyla Perrone-Moises). São Paulo: Global, 2005.
- PÉRES, Daniel Pereira. *Autoria e subjetividade lírica em Manoel de Barros: estudo sobre elementos paratextuais*. 2012. (Dissertação da Universidade Federal de Uberlândia). Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11849/1/d.pdf>
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: obras em prosa em um volume*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar. (Biblioteca Luso-Brasileira Série Portuguesa), 1974.
- \_\_\_\_\_. *Poemas dramáticos*. Lisboa: Ática, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Páginas sobre Literatura e Estética*. Organização, introdução e notas de António Quadros. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Prefácio de Ricardo Reis. Posfácio de Álvaro de Campos. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Posfácio de Luís de Sousa Rebelo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética*. 3ª, ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Poesia de Alberto Caeiro*. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (edição). Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, s.d.
- PINHEIRO, Carlos E. B. “Surrealismo em Manoel de Barros”. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. N. XXIV, V. IV, jan-mar – 2008.

- PIRES, José Cardoso. “Lisboa, vistas da cidade”. In: *Um olhar português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.
- PIZARRO, Jerónimo. “V. *Sensacionismo*”. In: *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- POZUELO YVANCOS, José María. “Teorías de La Ficción Literaria”. *Lírica y Ficción*. Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_. “?Enunciación lírica?”. In: *Diálogos Hispánicos*. Nº 21, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1998.
- PRINCE, Gerald. “Notes toward a Characterization of Fictional Narratees”. *Genre* 4, 100-05, 1971.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. *A Cidade e as Serras*. São Paulo: Hedra, 2006.
- REIS, Carlos. *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, 21ª. Edição, Coimbra: Almedina, 2001a.
- \_\_\_\_\_. (dir.) *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, 2001b.
- \_\_\_\_\_. “Textualização do espaço e espacialização do texto”. In: *Revista da Universidade de Aveiro*, nº 2 (II série)/14, 2013, 105-118.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Livraria Almedina, 2018.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7ª. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2011.

- RECKERT, Stephen. *Um Ramalhete para Cesário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa* (Tomo 1). Campinas: Papirus, 1994.
- ROCHA, Andrée Crabbé. “*Cesário Verde, poeta barroco?*”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 1, março de 1971, 31-33.
- RODRIGUES, Paulo Morgado. *Manoel de Barros: Confluência entre Poesia e Crônica*. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica PUC/SP São Paulo 2007. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br>. Acesso em 17 de agosto de 2016.
- RODRIGUES, R. Alexandre. *A poética da desutilidade*. Dissertação, Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- RODRIGUES, Rauer Ribeiro. “Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros”. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. 37, n. 2, p. 354-373, 2011.
- ROSA, Susana. *Cesário Verde ou o poema sem assunto*. 2010. (Tese de Doutorado em Estudos de Literatura e Cultura/Financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian) Lisboa.
- ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SÁ, André Corrêa. “Sebastião olhou nevoeiro, pá! Manoel de Barros e o Leitor Lusíada”. *Santa Bárbara Portuguese Studies*, vol 1, 2017.
- SACRAMENTO, Mário. “Lírica e dialética em Cesário Verde”. *Vértice*, Coimbra: Separata dos n.º. 163, 165 e 166, abril-jul. de 1959.



- SALGADO JÚNIOR, Antônio. *História das Conferências do Casino – 1871*. Lisboa: 1930.
- SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.
- SANTANA, Rafael. “Abismos de Fogo”. In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 7, nº 15, 2º sem., novembro de 2015.
- SANTIAGO, Silviano. *As ilusões perdidas da poesia*. *Jornal do Brasil*, 15/12/2001.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 17ª. ed. Porto: Porto Editora, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Coleção Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.
- SEGOLIN, Fernando. *Fernando Pessoa: Poesia, Transgressão e Utopia*. São Paulo: Educ, 1992.
- SENA, Jorge de. *A linguagem de Cesário Verde*. Estrada Larga I. Porto: Porto Editora, 1958.
- SERRÃO, Joel. *Cesário Verde: interpretação, poesias dispersas e cartas*. 2.ª ed., Lisboa: Delfos, 1961.
- SILVA, Luís de Oliveira e. *O Materialismo Idealista de Fernando Pessoa*. Porto: Clássica Editora, 1985.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1998.

- SILVEIRA, Ênio. “Manoel de Barros: poeta continental”. *Teyu’í, Ponta Porã*, ano 1, n.º. 1, abr./maio de 1995.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes. “Cesário – Duas ou Três Coisas”. In: *VERDE, Cesário. Cesário Verde: todos os poemas*. Org. e introdução de Jorge Fernandes da Silveira. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- SISCAR, M. “A cisma da poesia brasileira”. In: *Sibila*, v. 5, n. 8-9, 41-60, setembro de 2005.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
- TEZZA, C. “Poesia”. In: *Bakthin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, 195-218.
- TODOROV, Tzvetan, *Os Géneros do Discurso*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- TORREMOCHA, M. V. U. *Teoria del poema en prosa*. Sevilla. Universidad de Sevilla, 1999.
- UZÊDA, André Luís Mourão de. “Manoel de Barros e o último adeus de Bernardo”. *Revista do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/download/18037/14167>
- VARELA, Ângela. “O poema em prosa na literatura portuguesa”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 56, Jul. 1980, 23-34.
- \_\_\_\_\_. *Configurações do poema em prosa: de Notas Marginais de Eça ao Livro do Desassossego de Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- VERDE, Cesário. *Poesia Completa & Cartas Escolhidas*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

- \_\_\_\_\_. *Cânticos do Realismo e Outros Poemas: 32 cartas*. Pref. Fialho de Almeida; estudo crítico Fernando Pessoa; ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cânticos do Realismo: O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- VILLANUEVA, D. "Historia, Realidad y ficción en El discurso narrativo". In: *El pólen de ideas*, Barcelona: PPU, 1991.
- WALDMAN, Berta. "Poesia ao Rés do Chão". In: *BARROS, Manoel de. Gramática Expositiva do Chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- WATT, Ian. "O realismo e a forma romance". In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 11-33.
- WELLEK, R. "La teoría de los géneros, la lírica y El Erlebnis". In: *Teorías sobre la Lírica* (compilación de textos y bibliografía de Fernando Cabo Aseguinolaza). Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.
- WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoría literaria* - Tradução José María Gimeno Capella, Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1953.
- XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*, 2003.