

À Procura de uma Tradição

Alberto Caeiro, A Linguagem Porética e a Estética da Imperfeição

Silva Carvalho

Ao contrário do que muita gente dada às Letras pode pensar, quando se consegue estabelecer numa obra literária uma ruptura, uma mutação ou uma mudança de paradigma, como penso que aconteceu na minha, com a irrupção de uma linguagem porética¹ no seio da tradicional linguagem poética oriunda dos Gregos, a originalidade, dever tutelar imposto desde os Românticos nas práticas literárias do ocidente, não é auto-suficiente nem auto-congratulante. Antes se revê solitária e angustiada no meio de um *mainstream* (neste caso, ainda e sempre poético) contente com o seu percurso previsível e reconhecível, embora moribundo ou esgotado justamente pela previsibilidade das suas leis e convenções. Daí a necessidade quase sempre sentida, por quem dá o passo ou inaugura uma outra coisa (um outro género literário, uma outra atitude perante a escrita e a vida), de descobrir, ao contrário do que está implícito na ideologia decorrente da *anxiety of influence*, de Harold Bloom, uma anterioridade, isto é, os seus anunciadores e precursores, a sua verdadeira família. Na literatura como na vida, a solidão não agrada a ninguém.

Em língua portuguesa, e tanto quanto se sabe (e é, obviamente, sempre pouco), só há um autor e uma obra que se encontram, retrospectivamente, nessa circunstância (e foi toda uma releitura que se teve que fazer, agora partindo da actualidade de uma obra-vida ainda em progresso e processo, mas disso já T.S.Eliot nos tinha alertado, quando afirmou que a eclosão de uma obra recente nos obrigava a ler de maneira diferente o passado - ou o súbito e inaudito presente - de outras obras). Nem sequer é um autor, pois se trata do heterónimo de Fernando Pessoa Alberto Caeiro, vivido como um Mestre, e do seu poema *O Guardador de Rebanhos*. Já que, uma linguagem porética (que abre caminho onde não há caminho, na sua definição etimológica), para lá do que ficou assinalado no texto-catacrese “O Poreticismo,”² isto é, para lá de ser caracterizada, sempre provisoriamente e sempre historicamente, como tautológica, parentética, babélica e/ou meândrica e finalmente apodemiálgica, também deve ser entrevista, de uma maneira geral (porque se tornou um facto constatável), sob a forma de um *long poem* pervagado ou reverberado por uma “Estética da Imperfeição.”

Quanto ao conceito de poema longo, é fundamental fazer-se imediatamente, e de uma maneira drástica, a diferenciação entre o poema épico (que foi geralmente o do modernismo na sua versão actualizada das várias irrupções que tiveram lugar ao longo da história ocidental, em que se pode incluir, obviamente, *Os Lusíadas*, embora pós-modernistas como Charles Olson não se tenham furtado ao seu fascínio, isto é, ao fascínio da cosmologia), e o *serial poem* da invenção pós-modernista, mas que deve e pode aceitar perfeitamente os traços mais relevantes de *O Guardador de Rebanhos*, obra, como se poderá compreender no fim deste ensaio, nos antípodas da famigerada *Mensagem*, poema a muitos títulos épico ou com pretensões a isso.

Vejamos o que Joseph M. Conte diz, a propósito dessa diferença, no seu artigo Seriality and the Contemporary Long Poem, publicado na revista Sagetrieb em 1992: “The serial form in contemporary poetry, however, represents a radical alternative to the epic model. The series describes the complicated and often desultory manner in which one thing follows another. 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. The series resists a systematic or determinate ordering of its materials, preferring constant change and even accident, a protean shape and an aleatory method. The epic is capable of creating a world through the gravitational attraction that melds 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” (36).

Pelo que ficou exposto nesta extensa citação, não haja dúvidas que se pode ler o poema atribuído a Caeiro como anunciando ou prefigurando já, numa premonição genial, o “poema serial” do pós-modernismo americano (e quase desconhecido da maioria da poesia portuguesa actual). Na realidade, se *O Guardador de Rebanhos* é um poema constituído por 49 textos (a explicação deste termo surge um pouco mais adiante), poderia, pela sua estrutura expansiva e linear, albergar muitos mais, pois não lhe teria sido difícil incluir em si, sem que sofresse com isso um desvio significativo do seu sentido, *O Pastor Amoroso*, e mesmo os *Poemas Inconjuntos*, do mesmo suposto autor. Aliás, “inconjuntos” (neologismo que os dicionários ainda não averbam) diz muito do afloramento de uma nova estética que propicia mais a dispersão do que a unidade, esta um factor decisivo, como se sabe, do poema épico. Além disso, não se pode dizer que não se encontram, nos textos que constituem o poema em questão, “acidentes,” isto é, textos que, em princípio, não precisariam de estar lá, ou pela sua redundância ou pela disjunção ou dissonância de sensibilidade que

transportam (porque apresentam afinidades estilísticas ou ideológicas evidentes com alguns dos outros heterónimos da Galeria pessoana). Verdade que *O Guardador de Rebanhos* nos transmite ou propõe uma forte cosmovisão ao querer reintroduzir aparentemente um mundo pagão no século vinte de um ocidente cristianizado, mas também é certo que não possui uma ordem ou hierarquia de valores como é apanágio do poema épico. Pelo contrário, a sua forma modular permite que o poema se alongue com repetições de motivos que passam de texto para texto irresolvidos ou por resolver, numa recombinação sucessiva onde emerge uma insuspeita temporalidade, como aliás confirma Conte no seu artigo. Assim, a natureza aleatória das *séries* (outra designação para o *poema serial*) sugere que estas são anárquicas, não porque acabem num tumulto de sentidos incompreensíveis, mas porque se recusam a impor uma ordem externa nos assuntos que tratam ou desenvolvem.

Por outro lado, se o poema de Caeiro oferece um texto final de adeus, este final é completamente arbitrário, não decorre de nenhuma progressão temática ou narrativa que o exija ou a venha coroar, nem, por outro lado, de um “telos,” ou finalidade, ou intencionalidade, como acontece necessariamente com o poema épico. Além disso, a concatenação dos textos que se seguem uns aos outros não é subordinada, antes denuncia o seu carácter paractático, isto é, de uma fundamental *randomness* ou acaso de inspiração.

Quanto ao esboço de uma Estética da Imperfeição em Caeiro, basta ler-se com atenção o poema para nos apercebermos que o termo “imperfeição” emerge pelo menos duas vezes: no texto XIV e no texto XLI. O texto XIV desenvolve uma primeira estrofe nestes moldes:

Não me importo com as rimas. Raras vezes
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.

Penso e escrevo como as flores têm cor

Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me

Porque me falta a simplicidade divina

De ser todo só o meu exterior.

No texto XLI lê-se:

Mas graças a Deus que há imperfeição no Mundo

Porque a imperfeição é uma cousa,

E haver gente que erra é original,

E haver gente doente torna o Mundo engraçado.

Se não houvesse imperfeição, havia uma cousa a menos,

E deve haver muita cousa

Para termos muito que ver e ouvir...

Mas é sem dúvida o texto XXXVI, onde a palavra não aparece, que é o mais interessante, dos três textos citados, no que respeita a este problema da palingenesia contemporânea de uma Estética da Imperfeição, quer pelas suas implicações filosóficas quer pelas suas consequências culturais:

E há poetas que são artistas

E trabalham nos seus versos

Como um carpinteiro nas tábuas!...

Que triste não saber florir!

Ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro

E ver se está bem, e tirar se não está!...

Quando a única casa artística é a Terra toda

Que varia e está sempre bem e é sempre a mesma.

O texto continua, mas estas duas estrofes, por si só, são já todo um tratado de uma estética anti-aristotélica, e, por conseguinte, anti-metafísica. Primeiro porque denunciam a existência de poetas (*os falsos poetas* de um outro texto) como artistas (Heidegger estuda e analisa muito bem esta passagem da *poiesis* grega para a *arte* latina, mostrando como, as mais das vezes, as traduções são traições). Está implícito nesta passagem do poema de Caeiro que os poetas não deveriam ser artistas, ou artesãos, nem deveriam de precisar de trabalhar nos seus versos. Mas artistas ou artesãos são justamente os poetas que tomam como ponto de partida o conceito aristotélico de *poiesis*, consciente ou inconscientemente, isto é, como um dado

cultural adquirido e sem necessidade histórica de revisão, detentores privilegiados e excepcionais (os poetas) do domínio ou da posse ou da mestria de uma técnica. Decorre do texto aduzido de Caeiro que antes deveriam ser naturais e espontâneos sem se obrigarem a um trabalho, que é a concepção pré-socrática ou pré-clássica da poesia como emergência ou presentificação (*presencing*). Não é pois por acaso que se estabelece a comparação dos poetas com os carpinteiros, fazedores de artefactos. Nem nos parece uma simples coincidência a comparação se prolongar na estrofe seguinte com a “construção” de um muro, e logo, com a figura do arquitecto, a figura emblemática que melhor serviu Aristóteles para explicar a identificação que faz entre *arché* e *telos* no contexto da distinção entre produto e produção. Quando Caeiro escreve: “E ver se está bem, e tirar se não está,” não faz mais do que descrever uma “Estética da Perfeição” platónica ou aristotélica em que a ideia do “a fazer,” isto é, do produto, preside à sua produção. Essa ideia inicial é que determina, ou determinou durante muitos séculos, a noção de arte como foi vivida pela civilização ocidental. Como se poderá ler no livro de Reiner Schürman, *Heidegger, on Being and Acting: From Principles to Anarchy*,³ comentando o pensamento de Aristóteles sobre este problema, obviamente via Heidegger: “(...) the ‘technical’ character of the problematic of *arché* is obvious since the *telos* is what the architect (“o técnico da origem,” lido etimologicamente, ênfase minha) perceives before setting to work and what guides him throughout the construction. A craftsman (um “artesão,” neste caso o carpinteiro do exemplo caeiriano, e a ênfase continua a ser minha) possesses *techné*, know-how, if he does not lose sight of the initially perceived idea and if he is an expert in conforming the material at hand to it” (102).

Tudo isto tem que ver (por oposição, é claro!), com a linguagem porética, e já não mais poética. Porque a linguagem porética é antes de mais uma praxis, uma actividade, uma produção, uma maneira de se estar e de se viver o mundo. É notável como Alberto Caeiro, ou melhor, Pessoa através de uma possibilidade heteronímica, encravado historicamente entre Nietzsche e Heidegger, procede, à sua maneira, isto é, escrevendo “a prosa dos seus versos” (e até neste aspecto Caeiro é recente, dadas todas as descobertas teóricas e languageiras que entretanto se fizeram para derrubar a distinção entre prosa e poesia), na elaboração original e portuguesmente solitária de uma crítica da metafísica. Compreende-se talvez agora melhor do que nunca a *boutade* de Pessoa ao fazê-lo sobressair como um Mestre. Em Caeiro propunha-se, e propõe-se ainda, uma clivagem frontal com a história do pensamento dito ocidental, embora todo esse aspecto tenha, até agora, passado despercebido. O seu paganismo, mesmo se convicto, e não se discute a sua vivência ou sinceridade (o que seria ridículo no contexto da articulação estética que Pessoa mantém com o fingimento), era apenas a máscara culturalmente histórica e passada (se não for redundância) para que fosse ou pudesse ser lido no começo do século vinte, era mais uma referência que o protegeria da incompreensão ambiente e circundante. De tal maneira o foi que a concomitante indicação revolucionária

de um tempo e mundo futuros, ou da sempre presente e actual possibilidade deles, ficou completamente ilegível. Embora, paradoxalmente, a leitura que deste heterónimo tenham feito, e alguns dos poetas da *Presença* fizeram-na, mostre à evidência que Alberto Caeiro e a sua escrita nunca foram tomados a sério como poeta e poesia, mas sim como uma excentricidade extemporânea (fora do seu tempo e a despropósito), ou, pior ainda, uma brincadeira levada a cabo fora dos quadros do que então se supunha que era, ou deveria ser, a poesia (e a arte em geral).

A distinção entre um fazer e um agir é estabelecida pelo próprio Aristóteles no seu *Nicomachean Ethics*. O mesmo será dizer, entre uma poesia e um abrir caminho onde não há caminho, isto é, uma errância (“haver gente que erra é original,” diz o texto), entre uma técnica e uma emergência, entre a poesia tradicional e uma prática ou praxis ainda não adjectivada (o adjectivo *porética* precisou de vinte e tal séculos para surgir no roldão do pensamento ocidental, e nem sequer num contexto filosófico, ao contrário do vocábulo oposto, muito mais afortunado, *aporética*, como no caso do cepticismo pirrónico).

Eis o que Schürman tem a dizer sobre tal facto: “The language in which Aristotle treats the ‘end’ in the *Metaphysics* lends itself to confusion since *energeia* sometimes designates the entelechy, sometimes the progress toward the entelechy. This ambiguity is lifted in the *Nicomachean Ethics* by the distinction between *poiesis* and *praxis*. In *poiesis* (making), setting to work precedes the work as constructing precedes the edifice. But in *praxis* (acting), setting to work is itself the end” (103). Escusado será dizer que o ocidente escolheu ver, muito compreensivelmente, a escrita de poemas (de feitos, de artefactos) como um fazer, isto é, como uma coisa ou mesmo um objecto, esquecida dos seus filósofos ditos pré-socráticos.

Desde já se assinala a importância do que se segue, pois será visível a razão, ou uma outra razão, ou uma das muitas razões, para se ter escolhido para esta nova estética a designação de *imperfeita*, que neste segmento do texto vem traduzida como “incomplete,” isto é, inacabada. Vejamos: “Therefore there are two sorts of *telé*: ‘some are activities (*energeiai*), others are works (*erga*) distinct from the activities that produce them.’⁴ The latter lie outside the maker, and thus *energeia* is incomplete.”

Contudo, o texto de *O Guardador de Rebanhos* que funcionou e funciona como revelação inaudita do esboço de uma linguagem ou escrita poréticas, em pleno auge ou apoteose modernista, foi o texto XLVI (não é também por acaso que se insiste neste termo, texto, em vez de se utilizar a palavra poema; como veremos, a poesia no Caeiro de *O Guardador de Rebanhos*, que surge apenas uma vez mencionada por esse nome (poesia), são versos, uma pluralidade e não uma unidade, isto é, são, na tradução latina em que se apresentam - *versus* -, fases ou momentos de um sentir-ser, e não o edifício já feito e levantado, ou mais comumente, o poema).

Por isso mesmo, parece-me fundamental dar a conhecer novamente esse texto, procedendo a uma tentativa de *leitura íntima* (que é um pouco como traduzo o *close reading* anglo-americano) que ponha a descoberto, ou desvele, os traços indistigíveis de uma estética diferente e inusitada (pois que esquecida ou postergada) ao longo de toda a civilização ocidental.

Começa assim o texto XLVI de *O Guardador de Rebanhos*:

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

Esta é a primeira estrofe. Atente-se ao seu começo. Antes mesmo de o leitor saber do que se trata, qual a acção da oração principal desta grande frase ou nóculo, introduz-se imediatamente no primeiro verso a pluralidade de maneiras correspondendo ao “como” de qualquer coisa que poderá acontecer, e, tendo presente a etimologia de *modo*, a pluralidade de medidas que podem ser tomadas. Mas de que se trata? O quinto verso responde a essa pergunta: a acção de escrever versos. Esta acção é-nos transmitida na sua forma ou conjugação perifrástica, logo, sugerindo-nos um tempo distendido ou ocorrendo, o mesmo é dizer, a temporalidade, ou, se se quiser, e desde já, o processo. Por conseguinte, e como se viu, este processo não obedece a uma só forma ou modo, pode realizar-se de diversas maneiras, “conforme calha ou não calha,” isto é, dependendo do acaso. A escolha do verbo, calhar, não nos parece fortuita. Vem de “calha,” transformação do plural latino *canale*, isto é, canal ou aqueduto. Quer dizer que este verbo, para lá do sentido de fluidez que veicula, já que a água sempre foi no ocidente símbolo do tempo que passa, deriva de uma palavra no plural (e não será despiendo ter em conta esse facto), confirmando quase a impressão de pluralidade afirmada no verso anterior.

“Vou escrevendo os meus versos sem querer”: Caeiro não diz nem usa nunca em toda esta série o

termo poema, prefere falar de versos. Porquê? Em primeiro lugar porque, para este hipotético poeta, possivelmente, a unidade de sentido não é mais o poema, mas sim o verso ou um grupo de versos. Ao contrário dos seus ainda contemporâneos poetas pós-simbolistas, e em especial de Poe, precursor estrangeiro, via Baudelaire, da estética simbolista francesa de tão grande fortuna, que achava fundamental a imposição de uma unidade espaço-temporal na fabricação ou composição de um *short poem*, em Caeiro vislumbra-se uma escrita que vive da tensão ou do jogo da distância produtora de sentido entre o *long poem*, quase sempre sob a forma de um livro (que foi preocupação de Mallarmé, em termos que nada têm que ver com os do pós-modernismo) e o verso ou grupo de versos, diluindo-se assim a entidade poema como unidade estrutural e semântica.

Em segundo lugar, porque a escrita nos é dada no seu plural. Em terceiro lugar, como se verá ou compreenderá mais tarde, porque *verso* será, neste texto, uma palavra chave, uma vez confrontada com *universo*.

“Sem querer” (e continuando a analisar a parte final do verso em questão), significa que para Caeiro é importante fazer crer ao seu leitor que esta actividade a que se dedica é natural, isto é, isenta de qualquer tipo de voluntarismo, ou, mesmo, de qualquer profissionalismo (e daí a concepção de “poeta” irromper, mesmo se de uma forma ainda incipiente, mais como um *escrevedor* do que como um *escritor*).⁵

Mas regressemos ao terceiro verso. “Podendo às vezes dizer o que penso,” logo, dependendo da maneira e da ocasião (primeiro e segundo versos), a pessoa que escreve tem a possibilidade, que nunca é certa nem é permanente, pois só *às vezes* é que o consegue, de dizer o que pensa, mostrando pois nessas alturas uma conformidade entre o dizer e o pensar, primeiro par que emerge neste texto, neste caso harmónico. Mas, e é o conteúdo do quarto verso, *outras vezes* o que surge na escrita é dito mal (isto é, não há conformidade entre o dizer e o pensar, que aparecem dicotómicos ou antagónicos) e, ainda por cima, com misturas, com impurezas, facto que anula a pretensão de uma simplicidade, de uma inteireza ou de uma unicidade. Quer dizer, a heterogeneidade da escrita não pode nem deve ser escamoteada. Dizer bem ou mal o que pensa através da escrita é um factor do acaso ou da sorte, o mal dito (e no ocidente platónico, o maldito) não pode ser remediado com um voltar atrás ou com as emendas necessárias à produção do bem (e do bom). O texto terá que aceitar as impurezas.⁶ Aparentemente a pessoa que escreve não é um artista, não domina uma linguagem ou uma expressão, pelo contrário, aceita como natural tanto o bem como o mal (neste caso, do dizer).

E, poder-se-á sempre perguntar, como é, ou, como se faz, esse *escrever*, ou esse “ir escrevendo,” que denota duração, passagem, temporalidade? A tentativa de resposta cai nos três últimos versos da estrofe. Da seguinte maneira: o sexto verso, iniciando-se com o famoso “como se” de especulações filosóficas dos finais do século dezanove (importante já em Nietzsche, mas sobretudo em Hans Vaihinger, autor de um livro publicado em 1911 e justamente intitulado *A Filosofia do Como Se*), e de algum modernismo (lembro aqui apenas Wallace Stevens, um dos poetas que mais o usou, como também lembro toda uma literatura teórico-crítica perpetrada ao longo deste século, infelizmente não em português, mas em língua inglesa, da qual destaco a contribuição do crítico Frank Kermode), isto é, com uma comparação condicional ou condicionada (a comparação *tout court*, a par da tautologia e da catacrese, é uma das figuras mais proeminentes em O Guardador de Rebanhos, estrategicamente usada como contraponto e contradistinção da metáfora que Caeiro, por omissão,⁷ pretende criticar ou “esquecer,” como se a metáfora só pudesse pertencer aos poetas, mesmo se falsos), enforma uma hipótese de realidade ou uma atitude hermenêutica e heurística: neste caso, e pela negativa, o que escrever não é: “uma coisa feita de gestos.” Porque, muito naturalmente, escrever será apenas uma coisa feita de palavras, mas, também, uma coisa que não exige um trabalho (do qual os gestos seriam a sua explicitação). Ou, e é o verso seguinte que se comenta, confirmando o que se acaba de sugerir, uma coisa que acontecesse (a quem escreve), sendo que este acontecimento imediatamente nos remete para a contingência, aquilo que nos toca, que é o verso seguinte, traduzindo-se o *tocar* pelo “dar-me o sol de fora.”

Várias leituras poderão ser feitas nesta parte final da primeira estrofe. Primeiro, note-se o sentido ou o impulso quase tautológico do sétimo verso: ao “como se,” hipótese de realidade, segue-se um duvidoso e conjuntivo “acontecesse.” Por outro lado, o oitavo verso abandona o anafórico “como se” para intentar agora um “como” carreando a certeza, mesmo se descarnada por ser comparativa e não metafórica, de uma relação. Esse carácter positivo está ligado à natureza (ao sol), mas também ao facto de vir “de fora,” como se a natureza só tivesse superfícies e não um dentro de inalcançáveis mistérios. Ou então, e é apenas mais uma sugestão de leitura, Caeiro esboça aqui, muito periclitantemente, aquilo que muito mais tarde no século XX eclodirá teorizado como *la pensée du dehors*, devida a Michel Foucault.

Passemos à segunda estrofe.

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

Procuro encostar as palavras à ideia

E não precisar dum corredor

Do pensamento para as palavras.

O primeiro verso desta estrofe não deixa margem para dúvidas. Este “procuro,” do latim, “ocupar-se de,” introduz a voluntariedade, mesmo se muito diluída na noção de cura ou de preocupação (termos revisitados por Heidegger neste século).

Se os dois primeiros versos concorrem, como seria de esperar neste autor, com mais dois pares de conceitos (dizer-sentir e pensar-sentir) que são por ele jogados ao longo de todo o “poema longo” numa infundável agonia tradutora da existência acutilante de um problema (ou, mesmo, de vários problemas) e de um real conflito, este facto merece uma meditação. Depois da qual se poderá concluir que “pensar,” como, aliás, acontece com outras palavras, sofre em Caeiro um processo de catacrese, isto é, aparece como um verbo provisório (ruína sobrevivente que é de uma outra atitude de se relacionar com o mundo) para designar “qualquer coisa” que ainda não tem nome na língua, ou, inversamente, já não deveria ter existência conceptual e funcional na língua, aberração ou doença que é ou foi, restando apenas como palavra (significante) vazia ou desprovida de qualquer conteúdo (significado). Logo, como um abuso ou ab-uso (mau uso) do verbo “pensar” ainda existente na linguagem dos outros e que lhe levanta ou causa muitos engulhos ideológicos, não fosse Caeiro um declarado (embora, obviamente, paradoxal) anti-intelectualista, mais dado às sensações que à disciplina ou ao trabalho da lógica. Este fenómeno, de as palavras parecerem vir de um outro dicionário ou de uma outra língua ínsita na língua primeira, já foi detectado por João Camilo (embora a figura retórica que o encobre e recobre não viesse expressa), num trabalho sobre Alberto Caeiro a mais de um título interessante.⁸ Deve-se aqui acrescentar que, se a comparação e a tautologia são figuras visíveis, a catacrese surge mais como a figura estrutural de todo o poema, pois coincide com o facto deste poeta verdadeiro (contrapondo-se aos falsos poetas ditos românticos) se ver obrigado a falar uma língua que não lhe é própria, isto é, a ter que usar palavras que não são as mais apropriadas para o que pretende transmitir. Ora esse qualquer coisa, ainda traduzido binariamente por pares aparentemente antagónicos, nunca mereceu da parte de Pessoa, na pele de Caeiro, uma invenção neológica. Talvez porque, se o fizesse, a tensão e o motivo literário que a exterioriza teriam desaparecido ou esbater-se-iam no conforto de um novo vocábulo, perdendo assim a sua ambiguidade historicizável. Mas talvez também porque o autor Pessoa não pretendesse com Caeiro repetir o achado do seu ortónimo, que confunde e funde pensar com sentir (“o que em mim sente ‘stá pensando”), já que este ortónimo está a léguas, para não dizer em franca oposição, da estética ideológica de Caeiro, platónico e idealista como é quando escolheu ser um poeta pós-simbolista. No

entanto, muitos são os textos em *O Guardador de Rebanhos* que apontam, sub-repticiamente, para uma inelutável sinonímia entre pensar e sentir. Isto é, todas as vezes em que “pensar” surge com uma tonalidade positiva ou inquestionado, deveremos ler “sentir”; todas as vezes que essa tonalidade é negativa, o pensar e o pensamento são mesmo o que se julga que são: doenças ou aberrações, obviamente.

De qualquer maneira, veja-se a coerência etimológica desta passagem. Se em latim “pensar” significa *pesar* ou *apreciar*, isto é, dar um preço a, poder-se-á ler sem grandes entorses de sentido ou *swerves* desmedidos, que são sempre apanágio dos *strong readings*, o verso “Sem pensar em que o sinto” como: aceitando indiscriminadamente o que vem à língua, diria agora o poeta pós-modernista Hayden Carruth, numa espontaneidade a que foi sensível William V. Spanos na leitura crítica que fez de Heidegger e do seu “deixar o ser ser,” em tudo dissemelhante da proposta aristotélica.⁹ Resumindo estes dois versos, e deixando momentaneamente de lado a importância do sentir, verbo que encapsula toda a vivência percepcionante e relacional da sensação, Caeiro quer apenas dizer: “procuro dizer sem pensar.”

O terceiro verso desta estrofe adquire uma importância histórica inaudita. Uma importância linguística que coloca Caeiro como um dos poucos verdadeiros contemporâneos de Saussure, ao reproduzir quase *ipsis verbis*, ou, pelo menos, poeticamente, a definição do *signo* proposta por esta altura pelo linguista suíço. Pois o que poderá significar este “encostar” das palavras (do significante, ou da imagem acústica) à ideia (o significado, ou a noção ou ideia da coisa)? Não cabe aqui demonstrar a importância de tal gesto, que veio revolucionar todo o século vinte linguístico e não só. Mas desde já se pode referir, comparativamente, que modernistas como Ezra Pound¹⁰ tudo fizeram, ao longo de uma carreira trabalhosa, para negar ou contrariar esta concepção do signo que implicava a arbitrariedade da linguagem (“The bond between the signifier and the signified is arbitrary... I mean that it is unmotivated, i.e. arbitrary in that it actually has no natural connection with the signified.”)¹¹ na relação que esta mantém com o mundo da referência, insistindo sempre na necessidade de um conceito de signo natural, qual medievalista fascinado pelos trovadores e pelo exemplo de Dante, ou, então, qual orientalista lido num Fenollosa que detectava uma escrita hieroglífica na natureza. Já que o ideograma, pois é disso que se está a falar, como um signo ideal ou naturalmente motivado, melhor se coadunava com as noções de *controlo* e de *precisão* que eram tão gratas e necessárias a Pound na visão que possuía da literatura.

Leiam-se pois os dois versos seguintes como a rejeição de um corredor, desse espaço apertado e longo, de constrangimento, com que se identifica o pensamento como até então era visualizado na tradição ocidental. Será por acaso que a negação do *longo* subjacente ao pensamento estreito se formaliza por um encavalgamento entre os versos quatro e cinco? Isto é, que a negação não seja apenas teórica (observada,

contemplada) mas também prática, textualmente efectiva, cortando a lonjura, ou o comprimento, em dois segmentos que possam mais facilmente ser respirados?

A terceira estrofe diz assim:

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.

Vários fenómenos ocorrem nesta estrofe. O primeiro, a afirmação de uma quase impossibilidade (“nem sempre consigo”) que repete parte da primeira estrofe e que será devidamente elucidada mais adiante. Mas “o que sei que devo sentir” não emana de uma espontaneidade espontânea, espontaneidade essa que aceitaria qualquer coisa, qualquer ideologia tradicional (veja-se o que aconteceu com o surrealismo e a subjacente escrita automática, que em vez de introduzir o novo, como fora a sua promessa, porque se reduziu a um fenómeno psíquico, nada mais fez do que trazer de enxurrada os truísmos ideológicos da língua e da sociedade), antes determina, pelo *dever sentir* explícito, um sentido programático de toda esta experiência poética, e que eu passarei também a denominar, pelas razões que serão aduzidas, de porética. O que não está em desacordo com a espontaneidade heideggeriana revista por Spanos ou com o ínstase de Carruth (Carruth dá-lhe um outro nome, o de acontecimento ou experiência espiritual, mas o fenómeno é o mesmo).¹² O “que devo sentir” é uma tentativa, por parte do eu de enunciação, de um desejo de mudança, de um desejo de ruptura, de qualquer coisa que possivelmente ainda não está definida mas que pretende eclodir como novidade contendo outra concepção do mundo e das coisas, mesmo ou sobretudo, e em primeiro plano, da coisa poética/porética. Daí que o seu “pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado,” e as implicações deste verso são inúmeras. Primeira, dada a inexistência de um outro vocábulo para pensamento (a contemporaneidade, sobretudo em língua inglesa, escolheu muito recentemente o termo *raciocinação* para vir substituir o de pensamento, achando-o mais adequado para o processo reflexivo que está em causa e em questão), Caeiro continua a empregá-lo mesmo depois de o ter desconstruído (essa desconstrução consiste essencialmente numa indefinição ou indecidibilidade contínuas, pois muitas vezes se poderá ou convém ler o vocábulo com a significação que lhe é usual, como também se poderá assistir abertamente à sua denegação), isto é, depois de lhe ter introduzido uma inflexão catacrética. Segunda, esse *devagar* denuncia justamente o trabalho¹³ reflexivo e optativo (de quem tem que escolher o que deve ser dito e escrito, de quem tem que optar pelas várias possibilidades que encara ou que se lhe oferecem,

fazendo assim uma triagem do ainda aproveitável, deixando de lado ou deitando fora o que já não presta, sabendo, contudo, que não poderá voltar atrás, isto é, “ver se está bem, e tirar – o verso, o tijolo – se não está!...” da nova linguagem na sua formulação tentativa, sobretudo quando se pensa que a linguagem que lhe foi legada pesa como um fardo e constrange como um fato. Terceira, o pensamento como *travessia*. Eis pois uma incipiente definição do que é a linguagem porética, uma travessia, uma passagem através do poro, da saída, e uma travessia de um rio, imagem que me parece genial, porque ao introduzir-se o rio como símbolo do tempo, o tempo da reflexão, mas também da vida, não se deixa de sugerir que abrir caminho onde não há caminho é justamente esse nadar (onde se perdeu o pé, onde se perdeu a solidez da terra, para se enfrentar a fluidez do que flui e passa) que não pode reconhecer nenhum caminho já trilhado ou deixado pelo decalque das pegadas dos outros, já que a água, obviamente, não deixa marcas de nenhuma passagem.¹⁴

A estrofe seguinte dar-nos-á a maneira como Caeiro tentará desembaraçar-se do *fato* herdado. Ei-la:

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

Mas antes de a analisar, será necessário tornar evidente ao leitor o processo por que passa este texto, um processo, escusado será dizer agora e novamente, porético. Esta quarta estrofe é uma retoma ou retomação (no sentido pioneiro que Kierkegaard lhe deu – como repetição, embora os termos que vingaram em português sejam mais a tradução de uma tradução, isto é, da palavra francesa *remise* –, e depois retomado por Heidegger e Derrida, mesmo se com outros nomes) da segunda estrofe. Façamos pois uma leitura temporalizada e não espacial. Vejamos o movimento intrínseco do texto até agora: Apresentação de um problema. A escrita de alguns versos. É a primeira estrofe. Segunda estrofe: Como agir? Terceira estrofe: As dificuldades ou os obstáculos encontrados nesse agir. Quarta estrofe: Repetição das estratégias ou das táticas do “como agir,” tendo em conta agora os factos aduzidos pela terceira estrofe. Isto é, a retoma surge como um *recomeço*, isto é, como uma actualização do que não ficou dito ou expresso na primeira vez.

Assim é encarado o *pensar* (como *thinking*, não como *thought*) para um filósofo como Heidegger, e se a palavra não me falha, em alemão diz-se *wiederholen*, ou qualquer coisa de muito parecido, a esta repetição.¹⁵

Voltemos à estrofe quatro. Primeiro que tudo é importante observar que a linguagem se torna pouco a pouco, ao longo deste texto, cada vez mais figurada. Passa de um tipo de discurso abstracto, denotativo, argumentativo, para um discurso acentuadamente concreto ou conotativo, como se Caeiro tivesse necessidade, num esforço todo didáctico, de fazer a passagem do difícil para o fácil, isto é, de redizer com imagens o que fora previamente aduzido com raciocínios. Este fenómeno inicia-se já na estrofe anterior.

O começo anafórico desta passagem (procuró) coloca os dois primeiros versos numa similaridade de circunstâncias, isto é, são duas formulações para o processo de desaprendizagem que Caeiro acha fundamental quando se pretende escrever para se sentir o que se deve sentir, e que é, como se verá logo a seguir, sentir a Natureza. O primeiro verso serve-se da imagem veiculada na estrofe precedente para introduzir o figurado “despir-me” do que fora aprendido, o segundo verso (“procuró esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram”) joga com o primeiro ao introduzir o “procuró” e o “me ensinaram,” a primeira parte do verso ecoando a primeira parte do verso anterior, a última parte surgindo como resposta antitética ao “aprendi” do primeiro verso. No meio do verso fica o caroço anti-platónico “esquecer-me do modo de me lembrar,” sem dúvida uma crítica, nem tão velada como isso, à teoria da reminiscência de Platão. Se o terceiro verso, pela imagem que transporta, é de fácil leitura, o quarto e quinto encenam uma extraordinária anáfora, não porque se repita a mesma palavra no início dos dois versos, mas porque as duas palavras começam por um prefixo semelhante (des), coincidente com a negatividade implícita na desaprendizagem que está em questão. Esta desaprendizagem, que é um desnudamento, tem como fim trazer à superfície ou para fora (já que se trata de “desencaixotar”) as “emoções verdadeiras” do eu de enunciação, não de Alberto Caeiro, que é mais um nome dado pela sociedade humana a uma pessoa ou a um indivíduo, na tentativa de o identificar, mas de um “eu” depois de desembrulhado (metáfora com as suas consequências, como se verá adiante), isto é, apenas um animal humano produzido (apresentado, mostrado, etimologicamente traduzindo) pela Natureza. Veremos na estrofe seguinte que este desnudamento, ou o seu aspecto eminentemente social ou socializado, não será suficiente para Caeiro, e que “ser eu,” ou a ilusão concomitante, ainda faz parte da linguagem aprendida que lhe fora ensinada.

Diz assim a estrofe cinco:

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,

Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.

E assim escrevo, ora bem, ora mal,

Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,

Caindo aqui, levantando-me acolá,

Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

Como se vê, esta estrofe é a retoma da primeira estrofe, não como perfeita redundância (a isso chamar-se-ia uma repetição automática), mas como sua actualização, já que elementos novos aparecem na sua tessitura devido à temporalização do próprio texto. Não nos parece necessário mostrar em que consiste essa retoma, antes tentaremos identificar o que de novo ou de específico caracteriza esta estrofe.

Primeiro que tudo, o verbo “escrever” perde a sua forma perifrástica para irromper agora no indicativo, não porque se trate de uma mudança de uma acção, mas porque a sua formulação vem estrategicamente modular essa acção. O que fora temporalidade e duração reaparece agora como realidade de um acontecimento, como indicação. Essa indicação vem explicitada logo imediatamente a seguir como propósito: sentir a Natureza. Mas ao dizer “querendo,” Caeiro, muito naturalmente, vem contrariar o “sem querer” da primeira estrofe, que reflectia um acto involuntário, natural, vindo de fora, como esse sol tão fundamental para a Natureza. Mas nós já vimos que esse aspecto inicial fora posto em questão nas estrofes seguintes. De qualquer maneira, neste caso, não se deve ler o uso do verbo *querer* em dois pontos distintos do texto como uma verdadeira contradição (não se pretende com isto dizer, à maneira do New Criticism e da sua explicação ironicamente inclusiva, quando procurava conservar a todo o custo a ilusão de uma unidade, que há coerência no texto caeiriano, já que todos sabemos que a contradição, para não dizer mesmo o paradoxo, é a forma privilegiada de todo o Pessoa, repercutindo-se em todas as suas mais conhecidas potencialidades heteronímicas), mas antes compreender que esses dois usos reflectem planos diferentes, o da *naturalidade* de uma acção perpetrada contudo com um certo *objectivo*.

Mas este “sentir a Natureza” perde agora, ainda mais radicalmente, o pressuposto sentiente de um “animal humano” produto da natureza, pois que o esforço de quem escreve terá que ser ainda mais despersonalizante: “nem sequer como um homem.” Então, como? É a tautologia que nos responde: “mas como quem sente a natureza, e mais nada.” Este ego resumir-se-á a um “quem” (pronome relativo e indefi-

nido), o mesmo é dizer, a uma relatividade e a uma indefinição, ou à relatividade de uma indefinição. Que é a própria natureza, indefinível e relativa no que toca à relação que estabelece ou mantém (talvez melhor dizendo) com os seres humanos.

Que há a dizer sobre a estrutura dos três versos seguintes? Que o quarto verso repete paralelamente o terceiro, e que entre o quarto e o quinto versos irrompe a figura do quiasmo, correspondendo ao “acertando” o “levantando-me” e ao “errando” o “caindo,” gerúndios prefigurando, como já vimos, uma Estética da Imperfeição, pois que Caeiro assim escreve, “ora bem, ora mal,” ora caindo, ora levantando-se, ficando em linguagem esse processo porético, de quem avança acertando ou errando, mas, e é o final desta estrofe, “indo sempre no (seu) caminho como um cego teimoso.” Que a linguagem seja figurada como um caminho já não nos surpreende, depois de sabermos que a linguagem porética consiste num abrir caminho onde não há caminho. Mas surpreende-nos a assunção, que poderia ser inexplicável, deste “cego” que aqui é introduzido, quando se conhece a proposta sensacionista de Caeiro em que a vista ou a visão, entre todos os sentidos, possui um papel filosoficamente determinante. Como pois explicar o sentido deste “cego”? Só justamente tendo em conta a necessidade, dir-se-ia local, de apresentar a escrita como um andar tateante e hesitante facultado mais pelo tacto do que pela vista, ou o pé ante pé de quem pisa terreno desconhecido (ser-se a expressão despersonalizada da Natureza pelo sentir) ou, para se utilizar a outra imagem que o texto propõe, o nadar devagar numa travessia de um rio (lembrando a estrofe três). Andar, disse-se, e com razão. Porque é de um avanço que se trata, é mais de uma prática (praxis) do que de uma poesia (poiesis), trata-se mais de sucessivos recomeços (cair e levantar) do que do voltar atrás para um refazer espacial (construir um muro, a negação completa e absoluta de qualquer caminho), como a poesia subsidiária da Estética da Perfeição o exige.

Daí que o adjectivo “teimoso” nos pareça também elucidativo, pois traduz o processo porético como algo de incansável, de infindável, de inacabado, como uma *insistência* pertinaz que é uma *ec-sistência* (um destino sem destinação, sem um fim em vista, terminando ou culminando só com o fim da vida – razão pela qual, entre outras, Fernando Pessoa se viu obrigado a “matar” Caeiro muito jovem, caso contrário, tivesse este heterónimo vivido mais tempo, digamos, até aos quarenta e sete anos, a sua obra seria imensa), e, numa outra dimensão da realidade ontológica, uma passagem de dentro para fora como de fora para dentro, mas ao mesmo tempo, sem que por isso se tenha que ler o fenómeno em causa como paradoxal, pois que faz parte da comum percepção das coisas.

Penúltima estrofe:

Ainda assim, sou alguém.

Sou o Descobridor da Natureza.

Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.

Trago ao Universo um novo Universo

Porque trago ao Universo ele-próprio.

Constate-se a reacção à estrofe anterior. Caeiro inverte o sentido negativo com que poderá ser lida essa estrofe, maiusculando agora o que o eu de enunciação, mesmo assim, ou ainda assim, apesar da aparente impotência ou dificuldade ou falta de uma técnica artística que o ajude a dizer o que quer e tem a dizer, não deixa de ser: um “alguém” em flagrante oposição ao “quem,” indefinido e relativo, por que teve de passar numa metamorfose necessária, pois que se pretendia identificar, nessa ausência de subjectividade, mesmo se tautologicamente, uma objectividade relacionada com a natureza num sentido comum, indiferenciado (daí o uso constante da tautologia em Caeiro, a figura que melhor dá a indiferenciação, pois que o definido aparece misturado ou confundido na própria definição) entre o produzido e a produção, entre quem sente e o que se faz sentir: essa mesma Natureza. Ser neste contexto o *descobridor* da natureza corresponde aos já conhecidos e analisados “*desencaixotar*” e “*desembrulhar,*” que, apesar dos prefixos negativos, denotavam acções fundamentalmente positivas. Veja-se também a cumplicidade ou a reciprocidade entre uma natureza que produziu, apresentou, trouxe à presença um animal (um eu) e o animal que, por sua vez, descobre, desvela a natureza. Este Argonauta das sensações verdadeiras é o mesmo que teve que passar pela actividade de *desencaixotar* as suas emoções verdadeiras, já que normalmente estaria sujeito a emoções-sensações, senão falsas, pelo menos aprendidas, que não lhe eram próprias, que pertenciam a uma visão do mundo em que o pensamento fora um elemento importante ou predominante, sobretudo como mediador entre o homem e a natureza, estes divorciados irremediavelmente pela inteligência. Quando pois nesta estrofe se diz que o eu de enunciação traz ao Universo (o salto entre Natureza e Universo decorre de toda esta indiferenciação que se referiu) um novo Universo, porque traz ao Universo ele-próprio, isso significa que a apresentação do Universo (repare-se como o verbo “trazer” contrasta com o verbo “procurar,” um aproximando, o outro afastando, mas sendo as duas coisas ou os dois movimentos uma só coisa, num vaivém simultâneo) não será mediatizada pelo pensamento, como se entretanto o Universo tivesse sido corrompido pelas concepções tradicionais da inteligência humana. Sentir, a faculdade escolhida por Caeiro para dar conta das coisas e do mundo, não é, verdadeiramente, uma faculdade. É antes a maneira como a natureza age ou fala através de um homem natural. Só que essa fala, essencialmente dos sentidos, tem que ser traduzida pela língua, que é uma construção verbal humana, onde a arbitrariedade dos seus signos

impera. Entre o sentir e o dizer vai pois uma distância enorme. Uma vez a língua consegue com felicidade transmitir esse sentir, outras vezes, muito naturalmente também, falha. Esse falhanço determina, através da repetição e de sucessivos recomeços, que outras vezes serão tentadas na escrita e no dizer até que finalmente, por acaso, se consiga exprimir as sensações verdadeiras, isto é, e no caso de Caeiro, a natureza como ela é, materialmente percebida, e não idealisticamente concebida, à maneira platónica. O sentir não é um saber. Não é algo em que se possa trabalhar, não pressupõe um mundo anterior ou pré-existente, das ideias, e em que lembrar seria uma operação imprescindível para se obter a perfeição. O sentir é feito de versos, de um vaivém incessante, como o próprio universo, ou melhor, como um pluriverso (não se deve ignorar que universo significa originalmente “*tourne de manière à former un tout*”).¹⁶ Porque, se neste texto Caeiro usa termos como Natureza e Universo, noutros textos de *O Guardador de Rebanhos* nós sabemos que estas duas palavras (tão romântica e pós-simbolisticamente maiúsculas) e os respectivos conceitos, não pertencem ao mundo das sensações, são abstrações que repugnariam a verdade do que se sente. Daí pois que ao positivar euforicamente esta estrofe com a anúnciação de um alguém, ao mesmo tempo Descobridor e Argonauta, também eles devidamente maiúsculos, fazendo passar a problemática do plano da natureza (já por e de si tão problemática, e desculpem o trocadilho lúdico) para o plano do universo, numa tentação megalómana mais de Pessoa, o autor, do que de Caeiro, o heterónimo, este entra mais uma vez em contradição com a sua cosmovisão anacronicamente pagã. Esta contradição vai contaminar (e este é um perigo de toda e qualquer linguagem porética, mas o que não é perigoso na vida de hoje, e já nem sequer falo em termos rigorosamente estéticos?) a última estrofe de um texto que começara com uma linguagem denotativa, especulativa, argumentativa, para findar com uma linguagem altamente figurada, sem porém uma comparação, uma irrupção catacrética ou uma tautologia, tão características de Caeiro. A figura principal será a da prosopopeia, não sem que se encontrem também presentes a metáfora e a imagem. É como se todo o texto, por não ser talvez suficientemente poético, texto programático que é, escrito na prosa dos seus versos, precisasse de fazer uma concessão aos valores estéticos do seu tempo, embrulhando-se para depois ser encaixotado num livro de poemas como qualquer um outro.

Eis essa estrofe final:

Isto sinto e isto escrevo
Perfeitamente sabedor e sem que não veja

Que são cinco horas do amanhecer

E que o sol, que ainda não mostrou a cabeça

Por cima do muro do horizonte,

Ainda assim já se lhe vêem as pontas dos dedos

Agarrando o cimo do muro

Do horizonte cheio de montes baixos.

Começa com um novo par, sentir e escrever, reviravolta que deve ou quer, sem dúvida, ser lida como uma conquista, como o alcance final de um desejo ou de uma vontade, pois na estrofe cinco ainda se dizia: “E assim escrevo, querendo sentir a Natureza.” Sentida essa natureza na natureza de quem sente, como já vimos, graças à indiferenciação estabelecida, agora o eu de enunciação pode mostrar com à vontade que sintagmaticamente o sentir antecede o escrever ou, pelo menos, no plano da temporalidade, os torna contemporâneos.

Mas como ler o “perfeitamente sabedor”? Referir-se-á ao “isto” que se sente e escreve, e foi o objecto de toda a especulação precedente do texto, ou ao facto de ser “cinco horas do amanhecer”? Neste segundo caso, percebe-se: são os sentidos, a visão (“sem que não veja,” afirmação oriunda de uma dupla negativa), que relacionam o eu com o real. Mas *ver* poderá ser considerado um *saber*? Parece pois mais provável que o “perfeitamente sabedor” recaia sobre o conteúdo da estrofe anterior, toda ela jubilantemente afirmativa. Já que o advérbio “perfeitamente” não se coadunaria muito bem com o tipo de meditação levado a cabo neste texto, onde o processo da escrita porética, com as suas incertezas e falhanços, as suas tentativas e hesitações, foi pela primeira vez, em língua portuguesa, apresentado, estabelecendo assim um contraste nítido, ou, pelo menos, uma diferença acentuada, com a linguagem poética da tradição ocidental.

Tudo o mais desta última estrofe é poesia. Deixou, para se dizer a verdade, de ter algum interesse fazer a sua análise. A sua melhor crítica eclodirá, contudo, no texto seguinte, o XLVII, do “poema serial” que é, ou poderá ser considerado hoje, *O Guardador de Rebanhos*, extraordinária experiência incoativa do que viria a acontecer entretanto a certa poesia (ou poresia?) contemporânea. Para esse texto, à guisa de fim de ensaio, remeto os leitores interessados por toda esta problemática.

Notas

¹ Ver o livro *A Linguagem Porética* do autor do artigo, sobretudo o texto “O Poreticismo.”

² Ver nota 1

³ Sobretudo no capítulo “The Teleocratic Concept of Arché.”

⁴ Citação do próprio Aristóteles, traduzida em inglês.

⁵ Ver o livro *A Linguagem Porética*, sobretudo o artigo intitulado “A Propósito do Despropósito,” onde se poderá ler (58): “Quando escolhi o termo *escrevedor* para assinalar a emergência de uma nova realidade, a de homens e mulheres que escrevem com outros meios e para outros fins que não os da arte como esta ainda é concebida hoje em dia (e muito bem!), confesso que desconhecia de todo o ensaio de Carruth e tinha já esquecido, se alguma vez dera por ela com olhos de perceber o que estava em causa, esta passagem fundamental nesse prefácio a todos os títulos revolucionário que Jorge de Sena escreveu no começo dos anos sessenta. Foi antes para racionalizar a minha experiência escritural/vivencial, e um pouco para definir ou nomear numa só palavra aquilo que a prática me dava em forma de perífrase («o homem que escreve», que era como se me figurava esta existência), que aceitei com bom humor que eu não era um poeta (e, para dizer a verdade – e tendo em consideração o espectáculo dos que o eram ou foram nos últimos trinta anos da vida portuguesa – , sem nenhuma pena!).”

⁶ Ver crítica de Manuel Frias Martins ao livro *Em Questão*, da minha lavra, no JL de 6 de Outubro de 1992, sob o título: “Uma Teoria das Impurezas Cruéis”. Brevemente este artigo aparecerá em livro.

⁷ Com a expressão “por omissão” não se pretende dizer que a linguagem de Caeiro não é muito obrigatoriamente, ou inevitavelmente, metafórica, como aliás qualquer outra linguagem, pretende-se apenas sublinhar que em Caeiro não há “metaforismo,” isto é, um uso e um abuso da metáfora como recurso estilístico.

⁸ “Algumas observações sobre o uso da comparação nos Poemas de Alberto Caeiro,” in *Arquivos do Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1991, Vol. XXIX, ps. 283-318.*

⁹ Ver o livro *Repetitions - The Post-modern Occasion in Literature and Culture*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1987, de William V. Spanos.

¹⁰ Ver a este propósito o interessante livro *A Calculus of Ezra Pound*, University Press of Florida, 1992, de Philip Kuberski. Nele se fala das relações entre Pound e Whitman, em nada semelhantes às que existem com Caeiro, na forma exageradamente poética da escrita de Pound numa altura em que a sua geração sofria a influência decisiva da prosa.

¹¹ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (69)

¹² Ver o artigo “A Propósito do Despropósito,” do livro *A Linguagem Porética*, onde se lê, da lavra de Carruth (61): «Reparem que digo acontecimento espiritual, e não acontecimento místico. A distinção é importante.(...) Penso que a verdadeira experiência mística deve ser um êxtase, o que significa literalmente um transporte para fora do nosso lugar (ek-stasis): uma perda de identidade. A experiência espiritual é o

oposto: uma intensificação de identidade. O poeta no seu trabalho está num mais firme comando do que sabe, de tudo o que sabe, do que em qualquer outra altura.»

¹³ Ler a nota anterior sobre a problemática deste “trabalho.” Veja-se, curiosamente, o que Carruth diz logo a seguir: «Mas um poeta no acto de amor, existindo puramente e como subjectividade, em desejo e angústia, transmutará a sua referência privada em conhecimento geralmente acessível, o seu sentimento privado em sentimento subjectivo e universal, e fá-lo-á *sem pensamento*.» Eis quase um resumo, em termos mais contemporâneos, da estrofe quatro do poema que entretanto se analisa.

¹⁴ A este propósito ler a interessante passagem contida nas páginas 26 e 27 do livro *Circumstances – Chance in the Literary Text*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1993, de David F. Bell, onde, em linguagem figurada, se entrevê uma possível descrição para a *linguagem porética*.

¹⁵ Ver sobre este assunto o texto “Caro Montaigne,” do autor deste artigo, publicado na revista *O Escritor*, Propriedade e Edição da Associação Portuguesa de Escritores, número 7, Março de 1996 (29-34).

¹⁶ Ver o dicionário *Étymologique* da Larousse.

Obras Citadas

Conte, Joseph M. “Seriality and the Contemporary Long Poem.” *Sagetrieb*, Volume 11 Numbers 1 & 2. Spring & Fall 1992. National Poetry Foundation, Room 302, University of Maine, 5752 Neville Hall, Orono, Maine 04469-5752.

Pessoa, Fernando. *Obra Poética. Volume único*. Rio de Janeiro, RJ, Editora Nova Aguilar S.A., 1981.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. New York : McGraw-Hill, 1966.

Schürmann, Reiner. *Heidegger, on Being and Acting: From Principles to Anarchy*. Bloomington. Indiana University Press, 1987.

Silva Carvalho. *A Linguagem Porética*. Porto: Brasília Editora, 1996.