



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

INSTITUTO DE LETRAS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Curso de Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana

PEDRO DOS SANTOS

**DO SIGNO, DO OLHAR E DO FUNCIONAMENTO DA
LINGUAGEM POÉTICA DE ALBERTO CAEIRO, HETERÔNIMO DE
FERNANDO PESSOA**

PORTO ALEGRE

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

INSTITUTO DE LETRAS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Curso de Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana

PEDRO DOS SANTOS

**DO SIGNO, DO OLHAR E DO FUNCIONAMENTO DA
LINGUAGEM POÉTICA DE ALBERTO CAEIRO, HETERÔNIMO DE
FERNANDO PESSOA**

Tese de Doutorado apresentada em conclusão do Curso de Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Jane Fraga Tutikian

Co-orientador: Prof. Valdir do Nascimento Flores

PORTO ALEGRE

2013

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado de muito esforço individual, mas também da ajuda de várias pessoas. Gostaria de deixar registrado o meu agradecimento àqueles que ajudaram a tornar esse trabalho possível.

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha orientadora, Professora Jane Fraga Tutikian, bem como ao Professor Valdir do Nascimento Flores, co-orientador, que tão gentilmente se dispuseram a me auxiliar, com indispensáveis orientações, reflexões, sugestões, incentivos e bibliografia. Sem a ajuda valiosa desses mestres, este trabalho certamente não seria o que é.

Aos outros mestres e colegas de classes, que recomendando ou emprestando bibliografia, ou simplesmente prestando seu generoso incentivo, me auxiliaram imensamente. Aos amigos que, a despeito da complexidade do tema, demonstraram interesse a ponto de ler o texto, mesmo que ainda incompleto. Aos familiares, por seu precioso estímulo e compreensão. A minha esposa, a minha mãe e a meu filhinho querido, privados por tantas horas de minha companhia, por dedicar-me à conclusão deste trabalho.

A todos, muito obrigado

RESUMO:

Este trabalho aborda a linguagem poética de Alberto Caeiro, poeta fictício criado por Fernando Pessoa, cuja obra está reunida nos títulos *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e *Poemas Inconjuntos*, a partir da ideia de que seu olhar para o real se constitui num processo de indagação sobre os limites do conhecimento e da constituição da experiência humana da realidade, sobre o signo, sobre a natureza da linguagem poética e da linguagem em geral. Para esta reflexão, uso a Semiótica de Peirce, a Lingüística de Saussure, a teoria da linguagem de Benveniste, a poética das sensações de Fernando Pessoa, trabalhos de Perrone-Moisés, além de outros autores, como Seabra, Dessons e Meschonnic. A poesia de Caeiro é interpretada como um embate com os limites impostos pela mediação sígnica, embate que é ao mesmo tempo metáfora dessa poesia e é metaforizada por ela. Consciente da não transparência da linguagem como retrato do real e do pensamento, Caeiro faz dessa condição assunto e instrumento de seu discurso. Nesse processo, a língua é repensada e refundida em seus fundamentos, indo aos limites de sua capacidade de significação e aos limites entre o que é e o que não é poesia e entre o que é e o que não é língua. A noção de arbitrário do signo lingüístico e a dicotomia língua e fala são repensadas, com base na ideia de limitação do arbitrário de Saussure e nas ideias de enunciação e discurso de Benveniste. A poesia de Caeiro é tomada no campo da linguagem, e apresentada como resultado de uma operação de homologia entre língua e outros sistemas, tornando-se assim capaz de evocar seu objeto. O discurso poético é interpretado ainda como um *dizer que é fazer*, mas não é tão particular a ponto de ser um *semântico sem semiótico*, pois é arte que se faz na língua, no que difere das artes não verbais. A linguagem poética tem a capacidade de acentuar os traços da linguagem em geral, sendo útil para a compreensão do fenômeno lingüístico. Caeiro não é um poeta só de sensações, pois a intelectualização faz parte de sua criação e de sua poesia. Não é também o poeta das coisas: o real não é o objeto dessa poesia; é antes meio para veicular a emoção poética que se constrói, além disso, em seu próprio dizer. Coerente com um sujeito feito de aspectos, que tenta conciliar em si a unidade e a multiplicidade do real, a linguagem de Caeiro é constituída de tensões internas. Discursivo e poético integram o seu dizer. O embate de Caeiro é uma busca, mas ele não encontra a solução. Ele é um intervalo de encantamento.

PALAVRAS-CHAVE: Alberto Caeiro, linguagem poética, *O Guardador de Rebanhos*, olhar, subjetividade.

ABSTRACT:

This thesis approaches Alberto Caeiro's poetry, fictitious poet created by Fernando Pessoa, whose work is gathered into the titles *The Keeper of Flocks*, *The Amorous Shepherd* and *Detached Poems*, from the idea that his looking to the real is a process of inquiry on the limits of knowledge and on the constitution of human experience of reality, on the sign, on the nature of poetic language and of language in general. For this analysis, I use Peirce's Semiotics, Saussure's Linguistics, Benveniste's theory of language, Fernando Pessoa's poetic of sensations, works of Perrone-Moisés, beyond other authors, as Seabra, Dessons and Meschonnic. Caeiro's poetry is interpreted as a struggle against limits imposed by mediation of the sign, struggle that is metaphor of this poetry, which is also metaphor of that struggle. Aware of the non-transparency of language as photograph of reality and thought, Caeiro makes this condition object and instrument of his speech. In this process, the language is rethought and recast in its fundamentals, reaching at the limits of its capacity to signify and at the limits between what is and what is not poetry, and between what is and what is not language. The notion of arbitrary of linguistic sign and the dichotomy of language and speech are reconsidered, based on the idea of limitation of the arbitrary of Saussure and the ideas of enunciation and discourse of Benveniste. Caeiro's poetry is taken in the field of language, and presented as a result of an operation of homology between language and other systems, thus being capable of evoking its object. Poetic discourse is still interpreted like a *saying that it is doing*, but it is not so particular in order to be a *semantic without semiotic*, because it is art that is made into the language, which differs from the non-verbal arts. Poetic language has the capacity to accentuate the features of language in general, being useful for understanding the linguistic phenomenon. Caeiro is not only a poet of sensations, because intellectualization makes part of his creation and of his poetry. He is not also the poet of things: the real is not the object of this poetry; it is rather a means to convey the poetic emotion that is built, furthermore, on your own saying. Coherent with a subject made of aspects that attempts to reconcile in him the unity and multiplicity of the real, Caeiro's language is constituted of internal tensions. Discursive and poetic speeches integrate his saying. The fight of Caeiro is a searching, but he does not find the solution. He is a pause of enchantment.

KEY WORDS: Alberto Caeiro, look, poetic language, subjectivity, The keeper of flocks.

Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move,
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor.
(Pessoa, 1980, p. 81)

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO GERAL:	8
1ª PARTE: A POESIA DE ALBERTO CAEIRO ANALISADA SOB A SEMIÓTICA DE PEIRCE	15
INTRODUÇÃO DA 1ª PARTE.....	15
I – O OLHAR DE CAEIRO SOB A SEMIÓTICA DE PEIRCE:	16
I.I – AS CATEGORIAS DE PEIRCE PARA A APREENSÃO DOS FENÔMENOS DA REALIDADE	19
I.II – O SIGNO EM PEIRCE.....	22
I.III – CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS EM PEIRCE.....	25
I.III – ANÁLISE DE POEMAS.....	27
CONCLUSÃO DA 1ª PARTE.....	33
2ª PARTE: A POESIA DE ALBERTO CAEIRO À LUZ DE SAUSSURE E BENVENISTE	35
INTRODUÇÃO DA 2ª PARTE.....	35
II – O OLHAR DE CAEIRO E A LINGÜÍSTICA SAUSSURIANA:	37
III – A POESIA DE ALBERTO CAEIRO E A LINGÜÍSTICA DA ENUNCIÇÃO DE ÉMILE BENVENISTE:	51
IV – AS TENSÕES CONSTITUTIVAS DO EU EM CAEIRO, SOB A ÓTICA DA TEORIA DA ENUNCIÇÃO DE BENVENISTE:	72
IV.i – OUTRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE EM CAEIRO E BENVENISTE:	86
IV.ii – O PARADOXO DO EU EM BENVENISTE:.....	88
V – A POESIA É UM SISTEMA COM UMA SEMIÓTICA E UMA SEMÂNTICA, OU APENAS UMA SEMÂNTICA?	91
V.i – SOBRE O MÉTODO DE ANÁLISE DO TEXTO POÉTICO COM A TEORIA DA ENUNCIÇÃO:	126
CONCLUSÃO DA 2ª PARTE.....	132
3ª PARTE: A POESIA DE ALBERTO CAEIRO	137
INTRODUÇÃO DA 3ª PARTE.....	137
VI – O OLHAR DE ALBERTO CAEIRO:	138
VI.i – A POSIÇÃO DE CAEIRO NO UNIVERSO PESSOANO E SEU “ESTAR NO MUNDO”:.....	138
VI.ii – ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DA POESIA DE CAEIRO:.....	148
VI.iii – CAEIRO E O NEOPAGANISMO:.....	158
VI.iv – A INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE CAEIRO:.....	165
VI.v – CAEIRO E O ZEN-BUDISMO:.....	171
VI.vi – O EU NO ZEN-BUDISMO:.....	174
VII – CONEXÕES FILOSÓFICAS DA POESIA DE ALBERTO CAEIRO:	178
VIII – O SENSACIONISMO EM FERNANDO PESSOA E EM ALBERTO CAEIRO:	185
IX – O POEMA DO MENINO JESUS E O SONHO DE INTEGRAÇÃO COM O REAL:	201
IX.i – O PROBLEMA DA “LINGUAGEM PERFEITA”:.....	210
X – O PASTOR AMOROSO – A PERTURBAÇÃO DO OLHAR:	215
XI – A REALIZAÇÃO DA FILOSOFIA DE CAEIRO EM SUA POESIA:	223
XI.i – A CONSTITUIÇÃO DO OLHAR DE ALBERTO CAEIRO.....	232
CONCLUSÃO DA 3ª PARTE.....	247
CONCLUSÃO GERAL:	250
BIBLIOGRAFIA:	262

Introdução geral:

Neste trabalho, examino a poesia de Alberto Caeiro, poeta fictício criado por Fernando Pessoa, partindo da idéia de que seu olhar para o real é uma experimentação artística que aponta para uma *mimese* original. *Mimese* que, ao instaurar-se, desencadeia um processo de indagação linguística e semiótica sobre os limites e possibilidades do conhecimento humano da realidade. Seu foco de atenção se volta à mediação sígnica e à natureza da linguagem, ao mesmo tempo em que encontra e molda a matéria de poesia. Do ponto de vista da estrutura do texto, notadamente quanto aos aspectos relacionados ao tema central, que posso desde já apontar como sendo o *olhar* de Caeiro, tenho três objetivos, sendo dois principais e um secundário. O primeiro deles consistirá em fazer da poesia de Caeiro objeto de análise e compreensão, através das categorias provindas de diferentes teorias, inclusive filosóficas e linguísticas. O segundo fará dela meio, com o propósito de analisar e compreender melhor não a poesia, mas as próprias teorias utilizadas na sua análise. O outro objetivo, tido por secundário e incidental, será o de estabelecer relações entre as teorias, visando elucidá-las e compreendê-las, sem, porém, a mediação do *corpus* poético, ou ao menos, sem que essa presença seja inteiramente necessária na reflexão. Para todo esse trabalho de análise, serão utilizadas teorias diversas entre si. Assim, utilizarei desde o ponto de vista estrutural de Seabra e de outros críticos de literatura, até a análise original feita por Perrone-Moisés, que relaciona a poesia de Caeiro com o Zen-Budismo japonês, comparando-a com as formas poéticas existentes nessa cultura. Além disso, o próprio Sensacionismo, conforme teorizado por Fernando Pessoa e seus heterônimos, também será utilizado como instrumento de análise da poesia de Caeiro, que é discutida intensamente por todos os demais heterônimos, semi-heterônimos e personalidades literárias pessoanas. Ampliando o leque teórico, trarei para o campo de discussão duas disciplinas muito diferentes entre si: de um lado, a Semiótica de Peirce, o filósofo norte-americano que criou a moderna ciência geral dos signos, a que denominou *Semiótica*, e, de outro, a Linguística de Saussure, que criou o estudo sincrônico da língua, cujo ponto central é a teoria do signo linguístico. Por serem assim tão diferentes (pois, enquanto Peirce aborda o signo por meio das categorias da filosofia e da lógica, o signo de Saussure está no corpo de uma reflexão adstrita à língua, valendo-se, em sua origem, da filologia e de categorias por ele criadas), evitarei misturá-las, exceção feita a simples comparações esquemáticas, respeitando a origem distinta de cada teoria. Além dessas, também utilizarei a Linguística de Benveniste, tida de início como uma entre outras teorias da enunciação, embora não se limite a isso: a obra do lingüista francês revelou-se, no decurso de

sua recepção por estudiosos que o seguiram no tempo, como uma ampla reflexão no campo da linguagem humana. Mesmo por isso, não deverei deter-me apenas naqueles aspectos mais específicos da teoria enunciativa, pois me interessará em muito maior medida o que é central na reflexão de Benveniste, a saber, a presença da subjetividade na língua, por meio da qual a possibilidade de sentido, na virtualidade do signo linguístico, vira *significação* no uso concreto da língua, o que adquire particular importância no estudo da linguagem poética. Considerando a pouca convergência entre as teorias, admitindo-se mesmo certa heterogeneidade entre elas, principalmente entre a Semiótica de Peirce, de um lado, e o conjunto formado por Saussure e Benveniste, de outro, é que a presente tese será composta, então, de três partes distintas, cada uma formando um bloco interpretativo da poesia de Alberto Caeiro. A primeira delas conterà a análise pela semiótica peirceana, desenvolvida no capítulo I, e que se conservará mais ou menos estanque, como referido. A segunda trará a abordagem linguística, incluindo aí Benveniste, cuja reflexão, sendo de base saussuriana, não só está ligada à Linguística de Saussure, como também se inscreve em seu paradigma epistemológico, continuando-a e desenvolvendo-a. Já a terceira e última parte trará mais para o primeiro plano a poesia de Caeiro, juntamente com as análises baseadas nos demais autores, fazendo relações, quando possível, com as discussões das duas primeiras partes.

A reflexão sobre o signo, mais exatamente o signo linguístico saussuriano, esteve na origem desta indagação sobre a poesia do mestre pessoano, quando da leitura de um de seus mais belos poemas, aquele em que um Menino Jesus humanizado e familiar manuseia simples pedras com o interesse de quem as vê pela primeira vez. Aqui, o leitor é chamado a olhar para as coisas mais simples da Natureza com olhos de descobridor, procurando ver nelas os aspectos escondidos pelo hábito semiótico de toda uma cultura. O modo de fazer isso é procurar ver nas coisas apenas o que elas demonstram ser na aparência externa, porque as pedras, por exemplo, são aquilo que são por fora, não tendo nada por dentro de diferente de sua substância exterior. Nada mais simples do que isso. Porém, a simplicidade da poesia de Caeiro é apenas aparente. Sob a superfície de um discurso desprezioso e espontâneo, oculta-se a sagacidade de um olhar para a Natureza, para o próprio olhar e para a linguagem. Um olhar que, como veremos, longe de simplificar, como fazem supor muitas de suas posições (como essa mesma que afirma que as coisas não têm “sentido oculto nenhum”), é antes revelador. Primeiro porque se constitui ao afastar as ideias formadas sobre a realidade, em todo um processo semiótico e cultural, revelando, ao afastá-las, o objeto como ele é: real (“assustadoramente real”, como escreve Álvaro de Campos), o que por si só já é matéria para

ampla reflexão. Segundo, por também afastar, nesse processo de “limpeza” da realidade, os supostos sentidos ou valores simbólicos que as coisas possam conter – e que muitas vezes se constituem em todo o assunto de muita poesia –, para reiterar a sua nudez de realidade como seu único ponto de interesse nelas. Não é, todavia, uma poesia meramente descritiva e neste sentido não é também uma poesia realista, que se limita a descrever o mundo, o que veremos em detalhes mais adiante. De modo geral, trata-se de uma poesia que se produz sobre a base de uma profunda reflexão sobre o conhecimento, na medida em que pensa o processo de criação artística. Além disso, reflete sobre a linguagem poética, o que a constitui e caracteriza e, mais além, sobre a própria linguagem em geral, que está no fundo de toda a poesia.

O conhecimento constrói-se como um processo de acumulação, no mais das vezes terminando, nesse percurso, por distanciar-se da própria realidade e vindo, em certa medida, a substituí-la pelo resultado desse processo. Assim também na poesia o uso excessivo de símbolos e artifícios formais torna a linguagem poética artificial e vazia. Caeiro faz uma crítica demolidora desse tipo de poesia, despidendo as coisas de todo valor simbólico; suas pedras são somente pedras. Mas como podem então ser matéria de poesia, a ser vertida em linguagem poética? Começa por que, em Caeiro, o “ver menos” significa, ao cabo, ver mais, e esse “ver mais” é a origem de uma nova realidade e de uma nova poesia. *Ver mais* passa por desconsiderar o sentido que está cristalizado, apegado às coisas, automatizado pelo uso linguístico e semiótico e pela tradição poética, filosófica e cultural. O olhar para o mundo não é movido pelo interesse nas coisas em si, mas porque a imagem que o homem faz das coisas constitui, poeticamente, a imagem que ele tem de si próprio, o que podemos provisoriamente identificar com o que seria a *referência* do discurso poético. O homem não pode olhar para si mesmo, só podendo conhecer-se indiretamente, através do outro. Tampouco o subjetivismo é caminho para esse conhecimento, razão por que Caeiro recusa o exame da interioridade do *eu*, pois mesmo o subjetivismo está contaminado por sentidos preconcebidos de *fora*. Segundo Caeiro, a verdadeira poesia só pode nascer de um olhar novo para a realidade. O real redescoberto constituirá o homem novo, verdadeiro, a nova e verdadeira poesia.

A partir da convicção de que todo olhar para o real é mediado por signos, a poética das sensações, na experiência concreta do olhar de Caeiro, será tratada inicialmente como um esforço de superação dessa distância. Caeiro, além de poeta que se vale da língua, é alguém que está no mundo natural e que busca integrar-se nele, descobrindo a “eterna novidade” das coisas, e que escreve versos enquanto anda na Natureza, numa espécie de folha de papel “que está no seu pensamento”. Esse traço justifica aqui o emprego da Semiótica, criada por Peirce

como uma ciência geral dos signos e não apenas da língua: nessa teoria a palavra é apenas um entre outros signos. Na Semiótica, o homem é visto no mundo, num contexto pragmático – onde operam categorias lógicas –, mas sua relação com esse mundo é sempre mediada por signos. O próprio real, inclusive o homem, só podem ser tomados como signos, pois somente podem ser percebidos em uma relação de mediação. Para compreender Caeiro, é necessário colocar-se nessa posição de quem “está no mundo”. Uma abordagem restrita ao enunciado talvez não conseguisse abranger toda a complexidade que suscita o mecanismo posto em prática de seu olhar à Natureza. No signo triádico de Peirce (isto é, um signo composto de três partes, o que veremos em detalhes mais adiante, no capítulo I, página 23), o objeto real é definido como um de seus componentes. Embora mediada, na semiótica peirceana a realidade é concebida como existindo independentemente do homem, o que estabelece um ponto de contato com a visão das coisas de Caeiro, para quem o real indubitavelmente existe.

Já a linguística saussuriana, por seu turno, postula um signo diádico (isto é, composto de duas partes, a saber, o significante e o significado). Ela abstrai, portanto, o objeto real, vindo mesmo a excluir qualquer referência ao real objetivo. A realidade que interessa a Saussure é a da língua, que instaura uma substância intermediária entre o homem e a realidade. A abordagem pelo ponto de vista da Linguística de Saussure será mais do que simplesmente complementar à primeira. Explica-se essa importância do enfoque linguístico pela própria natureza do fenômeno poético, que se veicula e constitui através da língua, também ele (como a língua) um *tipo de realidade* que se apresenta como signo intermediário de uma *outra realidade*. Além do conceito central de signo linguístico, também interessarão a esta análise a noção de *forma* e *substância* em Saussure, relacionadas, respectivamente, de um lado, à linguagem poética, *tipo de realidade* veiculada como manifestação linguística da emoção poética¹ e, de outro, a essa mesma emoção, que constitui a *outra realidade* antes referida, alcançável somente de forma mediada, através da língua.

A Linguística da Enunciação de Benveniste surge no momento em que se percebe a necessidade de uma teoria que dê conta da *significação* que se manifesta no discurso poético, entendido como língua em uso ou em funcionamento, onde intervém o sujeito e a necessidade de instaurar uma certa experiência da realidade. Todas essas considerações derivam da necessidade, antes apontada, de não limitarmos a abordagem ao enunciado, que é o texto sem a vida que lhe dá o sujeito que fala e anda no mundo, mesmo que se trate (e também por isso mesmo), no caso, de um sujeito de poesia. De filiação saussuriana, a teoria de Benveniste

¹ Sobre a emoção ou “ideia” poética em Fernando Pessoa, ver pág. 195.

partilha da mesma concepção sincrônica da língua vista em Saussure. Também em seu ponto de vista o real não está em questão; para Benveniste, tanto quanto para Saussure, língua é *forma* que se opõe a uma *substância*, esta uma imagem de realidade mediada pela língua. Com a utilização das categorias da teoria enunciativa de Benveniste e suas reflexões sobre a linguagem, abre-se um novo campo para a interpretação da singularidade na poesia de Caetano e para a caracterização de seu discurso, apontando para consequências genéricas onde é possível, no sentido de definir melhor os limites entre a linguagem poética e a linguagem ordinária. Nesse ponto, são utilizados outros autores, como Jakobson (ressalvada a especificidade de sua abordagem, voltada inicialmente ao campo da teoria da comunicação), que postula a “função poética” da linguagem, cuja propriedade definidora é a transposição do “princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (cf. Jakobson, 1974, p. 130), além de Dessons e Meschonnic, que levam adiante as ideias de Benveniste, com a ideia de *ritmo* como organização do sentido no poema, ligada ao sujeito e ao *corpo* (cf. Meschonnic, 2008, p. 401).

O emprego da Teoria da Enunciação no presente estudo apresenta as dificuldades – de resto também encontradas no caso da Linguística saussuriana – de ter sido desenvolvida no estudo da linguagem ordinária, não se destinando, a princípio, ao estudo da linguagem poética. Mas tanto suas categorias específicas como a reflexão mais geral sobre língua e linguagem mostraram-se bastante produtivas aqui, na medida em que tratam de fenômenos muito semelhantes aos que são observados na linguagem poética. Essa consideração pode ser estendida à semiótica peirceana, em outros termos: o universo pragmático de Peirce apresenta-se como imagem metafórica do esforço de olhar de Caetano e, neste sentido, o uso dessa teoria é bastante esclarecedor. Em graus diversos, apreciando aspectos diferentes, complementando-se ou mesmo se opondo entre si, cada abordagem vem contribuir para uma reflexão que, pensamos, é abrangente e até certo ponto inovadora sobre o tema. Uma reflexão que, além de seu próprio objeto, procura voltar-se para si mesma e para os instrumentos de que se serve – as teorias mencionadas.

A partir do suporte da teoria peirceana, passando por Saussure e Benveniste e vindo a culminar nos demais autores mencionados, a poesia do mestre heterônimo é interpretada como uma grande indagação semiótica, filosófica e poética, chegando, nesse percurso, mesmo ao limite entre o poético e o prosaico, entre as linguagens artística e ordinária, ao realizar os princípios do Sensacionismo pessoano, embora dele se afaste em sua crença na existência das coisas (contra o idealismo que duvida da existência de tudo, até do *eu*) e em seu olhar “nítido”

(aparente opção pela “clareza”, que, como veremos, limita-se ao olhar e, ainda, a um tipo de *olhar*). Dada ainda a preocupação majoritária de tentar caracterizar a linguagem de Caetano, bem como os processos que emprega e que regem o funcionamento de seu discurso poético, generalizando onde é possível, podemos afirmar que o presente estudo situa-se no campo da linguagem. O termo *linguagem* é aqui entendido no sentido que Benveniste lhe concede, de faculdade humana de expressar-se e de instaurar experiências da realidade por meio das diferentes línguas, campo mais amplo que a língua e que a envolve, desenvolvimento da noção saussuriana de linguagem como *língua mais fala* (cf. Saussure, 2012, p. 117), conceito a que Benveniste emprestou maior precisão, ao deslocar a noção de *fala* para *discurso*:

(1)

Essa distinção, que nem sempre se faz, é necessária: a linguagem, faculdade humana, característica universal e imutável do homem, não é a mesma coisa que as línguas, sempre particulares e variáveis, nas quais se realiza (Benveniste, 2005, p. 20).

Secundariamente, a noção mais ampla do termo *linguagem*, mencionada por Benveniste apenas a título de elucidação do conceito, nas situações em que o termo é aplicado a “todo e qualquer modelo significativo (...), de modo a instituir uma categoria comum” aos mesmos (cf. Benveniste, 2006, p. 223), como é o caso, por exemplo, da “linguagem” musical ou da “linguagem” da arte, também está presente aqui, embora mais adstrita à abordagem peirceana.

A PRIMEIRA PARTE começa com o capítulo I, onde, após comentários e exemplos de poemas, são apresentados os principais fundamentos da Semiótica de Peirce, suas categorias de conhecimento da realidade, a definição e os diferentes tipos de signo, quando é feita uma breve comparação, em nota, com o signo saussuriano, relacionando-a com a poesia de Caetano. Em seguida, é feita uma análise de aspectos de iconicidade e da presença do signo indexical² na poesia de Caetano, também utilizando trechos de seus poemas.

Já na SEGUNDA PARTE, o capítulo II inicia com a contextualização da obra de Pessoa e Saussure em seu tempo, além da breve explicação do signo lingüístico saussuriano. Em seguida, é apresentada a noção do arbitrário do signo lingüístico, o conceito de substância e sua relação com o real em Caetano. O capítulo se encerra com exemplos de situações em que o signo lingüístico se torna mais motivado (o *arbitrário relativo do signo*), contextualizando-as na poesia do mestre heterônimo. No capítulo III, a poesia do mestre pessoano é analisada sob o ponto de vista da teoria da linguagem de Émile Benveniste, abordagem que se segue, nos

² O “signo indexical” corresponde ao *índice*, na classificação feita por Peirce, que divide o signo em três tipos: *ícone*, *índice* e *símbolo*. A esse propósito, ver p. 25 deste trabalho.

dois capítulos seguintes, em diferentes aspectos. Primeiramente, no capítulo IV, considero a questão do *eu* em Caetano para, em seguida, no capítulo V, dedicar-me aos aspectos que podem distinguir a linguagem poética, com base na análise da poesia de Caetano.

A TERCEIRA PARTE começa no capítulo VI, em que é apresentado o olhar de Caetano, desdobrado em seis subtítulos: começando na página 138, a posição do mestre no universo pessoal e seu “estar no mundo”; na página 148, a poesia de Caetano, onde são expostos seus temas e suas características principais; na página 158, uma discussão sobre o *neopaganismo* de Caetano; na página 165, a intertextualidade na obra de Caetano e; na página 171, uma relação de sua poesia com o Zen-Budismo, abordando, na página 174, a questão do *eu*, sob esse ponto de vista desenvolvido por Perrone-Moisés. Após o capítulo VII, que trata das conexões filosóficas da poesia de Caetano, é apresentado no capítulo VIII o Sensacionismo de Pessoa, com suas características principais e os princípios que o fundamentam, a partir dos escritos de Pessoa e de alguns de seus heterônimos, sendo feita, a seguir, uma analogia desses princípios com as categorias das teorias utilizadas. Depois disso, é apresentada a descrição feita por Pessoa do fenômeno da sensação e sua relação com as teorias. No capítulo IX, interpreto o poema do Menino Jesus, e no capítulo X, o Pastor Amoroso. O capítulo XI intensifica a problematização acerca de o quanto Caetano realiza em sua poesia aquilo que afirma explicitamente. Inicialmente, reinterpreto a resposta dada por Perrone-Moisés, que faz uma leitura da poesia de Caetano com base na comparação com o “haikai” do Zen-Budismo. Depois disso, faço uma outra leitura dos poemas, com base nas três teorias estudadas, procurando demonstrar em que medida os elementos do poema conseguem veicular uma sensação de contato mais estreito com a realidade, através da iconicidade, do índice, da limitação do arbitrário e da ideia de enunciação.

1ª PARTE: A POESIA DE ALBERTO CAEIRO ANALISADA SOB A SEMIÓTICA DE PEIRCE

INTRODUÇÃO DA 1ª PARTE

Como referido na introdução geral, acima, o emprego da Semiótica de Peirce para a análise da poesia de Caeiro encontra primeiramente justificativas no caráter “deambulante”³ da enunciação poética do heterônimo-mestre e em alguns aspectos de seu olhar, que conduzem a uma poesia imagética, sensorial, nestes aspectos encontrando vantagens em ser analisada por uma teoria semiótica. O signo peirceano, como será explanado no capítulo I, abaixo, difere do signo linguístico de Saussure por ser concebido num contexto pragmático e por referir-se ao real. Não obstante as objeções que podem, de antemão, ser feitas a tal abordagem, são justamente essas características que fazem pertinente a utilização dessa teoria: a tentativa é analisar a poesia de Caeiro através de uma imagem icônica de seu *estar no mundo*, constituída pelo contexto pragmático da semiótica, consubstanciada na cena poética.

O fenômeno semiótico aqui é considerado de modo amplo; a noção de signo na Semiótica abrange todos os domínios, e constitui-se em última análise na maneira humana de apreensão do real. A extensão radical do caráter do signo peirceano não implica necessariamente uma “perda do real”. Ao contrário, tem o condão de iluminar a riqueza do fenômeno semiótico, em que tudo pode passar de objeto a signo, e inversamente, dependendo apenas de onde se olhe⁴. As coisas do mundo de Caeiro ganham assim uma significação nova, na potencialidade de significar a partir do olhar do sujeito.

O emprego da Semiótica, neste estágio da reflexão, funda-se numa hipótese primeira, a saber: a de que a poesia de Caeiro pode ser interpretada a partir da relação entre o poético e o real. O estar, de certo modo, com um pé na realidade, permite adentrar na atmosfera do mundo de Caeiro para observá-lo do mesmo ponto de vista que o seu *eu lírico*, que reensina que fazer poesia é parar diante das coisas e se maravilhar com elas. Em Caeiro, o estar no mundo é fazer poesia, assim como fazer poesia é viver nesse mundo. Tudo em Caeiro é poesia, desde seu nascimento até a morte. Usando Peirce, podemos também dizer: tudo em Caeiro é signo, inclusive ele mesmo.

³ Quanto ao “deambulismo” de Caeiro, ver Coelho, 1949, p. 12, e passagem na página 209 deste trabalho.

⁴ A propósito, ver pág. 31 deste trabalho.

I – O olhar de Caetano sob a Semiótica de Peirce:

Suspendendo a atenção, por ora, aos aspectos exclusivamente linguísticos da obra poética de Caetano, dedico-me, neste capítulo, ao seu olhar para a Natureza. O *olhar* do mestre pessoano, do ponto de vista da teoria peirceana, pode ser interpretado como um fenômeno semiótico e, como tal, ocorrendo no âmbito de um contexto pragmático. O olhar de Caetano às coisas da Natureza pretende ser direto, sem a intermediação do pensamento. Aqui, o que Caetano chama de “pensamento” pode ser concebido também como *signo*. O signo é um tipo de pensamento que serve de intermediário entre o homem e qualquer “coisa” da realidade. Antes de prosseguir, é preciso deixar mais claro o que o poeta chama de “coisas”: aqui, o termo se diferencia de “objeto” no sentido de artefato, isto é, objetos produzidos em série, cuja identidade única não é perceptível na aparência, e que é estudado, entre outras disciplinas, pela chamada “Semiologia dos Objetos”⁵. As “coisas” a que Caetano se refere são as coisas da Natureza: “árvores, flores, montes”, campos, sol, estrelas, pedras, borboletas, etc., envolvendo seres animados ou não, cujos traços de particularidade são mais perceptíveis. Essa atenção à singularidade, contudo, não leva à descrição de um objeto existente, ou a apresentação de um tipo específico. As coisas da Natureza (árvores, montes, flores, etc.) são também nomeadas por termos de sentido geral: não é mencionada uma espécie de árvore, como um sobreiro ou um plátano, ou um tipo de rocha, como um seixo, por exemplo. Algumas das poucas exceções encontradas em sua poesia são os casos de flores como “malmequer” e “girassol”, que são nomes motivados. Tampouco uma pedra qualquer, ou uma flor, por exemplo, é descrita nos detalhes de sua particularidade, pois o referente individual não interessa a Caetano. De outro modo, o olhar dirigido ao mundo praticamente exclui o homem, bem como todas as coisas produzidas por ele. Assim, é para a Natureza dos campos, árvores e flores que o olhar de Caetano se volta e não para as cidades⁶. É exemplar disso um poema em que ele poetiza o fato de como um relógio, um ínfimo objeto produzido pelo

⁵ MOLES, Abraham A. Objeto e comunicação. In: Semiologia dos Objetos: seleção de ensaios da revista “Communications”, Petrópolis, Vozes, 1972. p. 9-41.

A visão de Caetano, porém, ao menos em tese, pode ser aplicada a qualquer objeto (o exemplo com o relógio, no poema em (2) demonstra isso). Antes da aparência idêntica está a “realidade” do objeto, o que o torna único.

⁶ A respeito da recusa de Caetano à civilização, ao mundo e à cultura urbanos, ver pág. 17, 164 e 145 deste trabalho, bem como Notas 8, 9 e 155. Ver também pág. 169, onde o mesmo traço é examinado na poesia de Virgílio.

homem, a que ele despreza precisamente por essa característica, possa encher a imensa noite com sua pequenez, negando-lhe, em conclusão, qualquer valor simbólico por isso⁷:

(2)

Acordo de noite subitamente,
E o meu relógio ocupa a noite toda.

(...)

E esta pequena cousa de engrenagens que está em cima da minha mesa
Abafa toda a existência da terra e do céu...⁸

(...)

Mas estaco, e sinto-me sorrir na noite com os cantos da boca,
Porque a única coisa que o meu relógio simboliza ou significa
Enchendo com a sua pequenez a noite enorme
É a curiosa sensação de encher a noite enorme
Com a sua pequenez...

(Pessoa, 1980, p. 85)

É do mundo da cultura, compreendida como o conjunto dos elementos que formam a civilização (notadamente a ocidental), que Caeiro procura afastar-se, e principalmente de sua modalidade urbana, como signo do homem moderno que está nela aprisionado. Embora uma experiência de olhar mais direto seja a princípio possível tanto no campo como na cidade⁹, Caeiro escolhe o mundo natural. A razão dessa escolha estaria na opção radical desse olhar de excluir o *eu*, como único meio de superar a cisão do sujeito ocidental, reintegrando-o à Natureza, condição que supostamente ele detinha antes do advento civilizatório. Esse caminho de volta a um mundo natural, freqüentemente denominado “neopagão”, à procura da unidade original, é a saída que Caeiro aponta para o conflito que dilacera esse mesmo sujeito ocidental, já desamparado da totalidade cartesiana. Se o modo de olhar aproxima-o de Baudelaire, essa atitude positiva, quase esperançosa, de buscar o caminho de volta, distancia-o do poeta francês, que permanece na cidade, como cisne engaiolado, e a quem fere de morte a nostalgia de uma felicidade perdida e já irrecuperável.

⁷ Caeiro despreza o tempo (ao menos o cronológico). O tempo não está em seu universo:

Não quero incluir o tempo no meu esquema.

Não quero pensar nas cousas como presentes; quero pensar

[nelas como cousas. (Pessoa, 1980, p. 127)

⁸ O poema sobre o relógio (2) ganha um sentido mais amplo se o lermos em relação com este outro, de Álvaro de Campos:

“O horror do som do relógio à noite na sala de jantar de / [uma casa de província — / Toda a monotonia e a fatalidade do tempo... “ (Pessoa, 2006, p. 311).

O contraste entre ambos assinala a diferença de atitude do mestre pessoano em relação ao mesmo tipo de experiência. Em lugar do pavor diante do fluir sem volta do tempo, Caeiro, a partir da visão da particularidade, salienta a tranqüilidade de um momento que se dá como pura vivência (embora com tensão).

⁹ Um exemplo de olhar mais direto, no mundo urbano, é o da poesia de Charles Baudelaire, que, em *Flores do Mal*, põe em ação a figura do *voyeur*, que percorre as ruas da cidade, na busca do “ser profundo, escondido, dos homens e das coisas” (cf. Benveniste, 2011, envelope 8, feuille 4).

O olhar de Caeiro não só exclui os outros, como algumas vezes, conforme referi acima, visa excluir o próprio *eu*. Essa busca não deixa de ser absolutamente paradoxal, na medida em que o olhar sem *eu* não designa meramente o desinteresse pela interioridade do homem, mas importa a retirada mesmo do sujeito do olhar. Levado às últimas consequências, esse seria um olhar sem *quem vê*. Por essa razão, é que a tarefa de que se incumbem Caeiro não é completada por ele. Assim, podemos falar do olhar de Caeiro, seguindo Leyla Perrone-Moisés, como um “esforço” de olhar, que passa por retirar de si (desse olhar) toda a subjetividade, procurando não ver o “interior” das coisas (em verdade, esse “interior” não passa de reflexo da interioridade do sujeito), mas apenas a sua aparência. Não se trata, contudo, da aparência que todos vêem, mas aquela que só o olhar atento consegue ver: “abrir-se” à realidade, não para ver menos, mas para ver mais, para ver o que não se podia ver quando se atribuíam às coisas uma realidade que era do interior do sujeito, uma interpretação:

(3)

Mas os pastores de Virgílio, coitados, são Virgílio,
(Pessoa, 1980, p. 52)

Esse esforço pressupõe uma longa “aprendizagem de desaprender”, a fim de “raspar a tinta” com que foram ‘pintados os sentidos’: os símbolos, os mitos, os rituais, a palavra, enfim, tudo aquilo que se interpõe como intermediário entre o homem e o real e impossibilita o contato mais direto com essa realidade, livrando-o da “prisão simbólica” a que se refere Martins (2001, p. 298). Os versos seguintes, dos *Poemas inconjuntos*, são exemplares da consciência que tem Caeiro da relação mediada do homem com o real e do anseio por uma apreensão maior e mais direta da Natureza:

(4)

Se o homem fosse, como deveria ser,
Não um animal doente, mas o mais perfeito dos animais,
Animal directo e não indirecto,
Devia ser outra a sua forma de encontrar um sentido às cousas,
Outra e verdadeira.
(Pessoa, 1980, p. 115)

O “mais perfeito dos animais” reuniria o conhecimento direto da realidade à consciência dessa condição. Objetivo de resto inatingível, pois a posse de uma consciência pensante está intimamente relacionada à existência da mediação sógnica. Assim, para possibilitar a descoberta desse novo universo e, por conseguinte, da “efetiva totalidade”, Caeiro se vale das sensações, nas quais confia plenamente, embora saiba que são também elementos de mediação. Martins, (2001, p. 294), refere que contra “o erro da filosofia, que é o

de querer pensar o mundo abstraindo das sensações, (...) Caeiro propõe uma ciência”, denominada por ele “a ciência de ver”, que é como define o seu olhar para o mundo. Sensação aqui tem relação com os sentidos, dos quais a visão tem a posição de máxima relevância. Caeiro às vezes usa o termo “percepção” no mesmo sentido de “sensação”, que nesse caso seria o correspondente à “percepção sensorial”. Ele também utiliza o termo “percepção” em seu sentido mais estrito, o qual envolve interpretação e, portanto, pensamento racional, o que Caeiro rejeita, como nestes versos, em que o mestre aparece confuso, perturbado, querendo interpretar quando devia apenas sentir, manter-se “aberto”:

(5)

E eu fico confuso, perturbado, querendo perceber
Não sei bem como nem quê...
Mas quem me mandou a mim querer perceber?
Quem me disse que havia que perceber?
Quando o verão me passa pela cara
A mão leve e quente da sua brisa,
Só tenho que sentir agrado porque é brisa
Ou que sentir desagrado porque é quente (...)
(Pessoa, 1980, p. 62)

LI – AS CATEGORIAS DE PEIRCE PARA A APREENSÃO DOS FENÔMENOS DA REALIDADE

No contexto de mudanças que culminaram, no início do século XX, com o advento da Linguística e que sacudiram as bases da filosofia contemporânea, está a obra do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, criador da moderna Semiótica. De acordo com seus estudos, cujo conjunto colocou a Semiótica no lugar de a *ciência dos signos*, a apreensão dos fenômenos pela consciência dá-se em três modalidades ou categorias¹⁰: 1) *qualidade* ou *primeiridade*; 2) *relação, reação* ou *secundidade* e; 3) *mediação* ou *terceiridade*¹¹ (cf. Peirce, 1977, p. 14-15).

Na definição de Peirce, *primeiridade* é “algo que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa”. Em outros termos, ele também explica a *primeiridade* como algo “que

¹⁰ “Filósofos desde Aristóteles têm perseguido o projeto ambicioso de encontrar um número limitado de categorias que servisse de modelo capaz de conter a multiplicidade dos fenômenos do mundo. Espaço e tempo, por exemplo, são dois tipos de fenômenos que foram considerados como categorias por serem irredutíveis a outros fenômenos na nossa experiência. Aristóteles conseguiu classificar dez categorias; Kant elaborou 12, todas com base no seu sistema filosófico. Numa redução radical das listas categóricas do passado, Peirce desenvolveu uma fenomenologia de apenas três categorias universais que chamou de *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness*, traduzidas por *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*” (Nöth, 1995, p. 63).

¹¹ Peirce optou pela última denominação de cada uma dessas categorias, *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*, por serem, segundo ele, neologismos e não carregarem quaisquer sentidos prévios, evitando assim mal-entendidos teóricos.

poderia surgir como existindo no instante presente se estivesse completamente separado do passado e do futuro”, o “presente absoluto”, quando não haveria “a possibilidade de ação” e “falar em binariedade seria proferir palavras sem significado”. Nesse instante, poderia “haver uma espécie de consciência, ou ato de sentir, sem nenhum ‘eu’”, que reduziria o mundo “a uma qualidade de sentimento não analisado” (cf. Peirce, 2010, p. 24). Nöth define a categoria da primeiridade como aquela “do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo” (Nöth, 1995, p. 63). Já Santaella define a primeiridade como o primeiro contato da consciência com a realidade, quando a consciência está “aberta ao mundo, sem lhe opor resistência, consciência passiva, *sem eu*, liberta (...) de qualquer esforço de comparação, interpretação ou análise (grifo meu)” (cf. Santaella, 2005, p. 46). Segundo esta mesma autora, tais qualidades “não são nem pensamentos articulados, nem sensações, mas partes constituintes da sensação e do pensamento” (idem, *ibidem*, p. 45). Não devem tampouco ser confundidas com os próprios objetos, pois já constituem uma forma de mediação. O exemplo dado por Peirce para a primeiridade é a visão imediata de uma cor, como o vermelho, comparando-a com a recordação dessa mesma cor pela memória:

(6)

Lembramo-nos da sensação¹²; isto é, temos uma outra cognição que declara reproduzi-la; mas sabemos que não existe nenhuma semelhança entre a memória e a sensação porque, em primeiro lugar, nada pode assemelhar-se a um sentimento imediato, pois a semelhança pressupõe um desmembramento e recomposição que são totalmente estranhos ao imediato e, em segundo lugar, a memória é um complexo articulado e um produto acabado que se distingue infinitamente e incomensuravelmente do sentimento. (...) Quando o vermelho não está diante de meus olhos, não consigo vê-lo de modo algum (Peirce, 1977, p. 15).

A categoria da “*SECUNDIDADE* começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer (grifo meu)” (Nöth, 1995, p. 64), ou ainda quando há a “consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa”, que estabelecem um “sentido de ação e reação”, de “consciência dupla” ou “polaridade” (cf. Peirce, 2010, p. 14-15). Ela se dá na experiência da realidade e consiste na reação das coisas em relação à consciência, como na ação da matéria que resiste a nós: é o “elemento de reação ou segundo, anterior à mediação do pensamento articulado e subsequente ao puro sentir” (Santaella, 2005, p. 48). É o campo das sensações de “atingir e de

¹² Em atenção à classificação feita por Santaella, segundo a qual a “sensação” pertence ao nível da secundidade, observamos que Peirce usa o termo indiferentemente, no sentido de “sentimento imediato”, caso em que é pura qualidade, ou de sensação de “atingir e de ser atingido”, como a que se liga à resistência oferecida por um objeto existente, caso em que é secundidade. O que diferencia uma acepção da outra é que, no primeiro caso, estamos falando de uma sensação em si e, no segundo, de uma sensação em relação de “polaridade” com um objeto existente. (cf. Peirce, 1977, p. 15, § 379)

ser atingido”, que representam “um evento real, ou ação real e reação”, aquela experiência que se caracteriza por uma “intensa realidade”, mas, conjuntamente, por “uma aguda separação entre sujeito e objeto” (cf. Peirce, 2010, p. 15). As sensações de secundidade são constituídas de duas partes: 1) o sentimento e 2) a reação do sujeito a esse sentimento. A secundidade, portanto, já envolve o eu e a subjetividade. Na sensação, a nossa reação ao sentimento é “a comoção do eu para com o estímulo” (Santaella, 2005, p. 48). É um estado anterior à cognição, pois aí a apreensão se dá pela percepção direta, antes do pensamento.

Já a *TERCEIRIDADE* “é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro” (Peirce, apud Nöth, 1995, p. 64) e “corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo” (Santaella, 2005, p. 51). Em termos psicológicos, Peirce identifica os fenômenos de terceiridade com a “consciência sintética”, que reúne “tempo, sentido de aprendizado¹³ e pensamento”. Um processo complexo do pensamento, descrito em termos lógicos e caracterizado pela intervenção de um terceiro elemento, que é chamado de “meio” ou, mais especificamente, de “interpretante” (cf. Peirce, 2010, p. 14-16). Santaella apresenta um exemplo prático da diferença entre as três categorias:

(7)

Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva – o azul no céu, ou o azul do céu –, é um terceiro (Santaella, 2005, p. 51).

Os estágios de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* não ocorrem de forma independente; estão entremeados e interligados, interpenetrando-se. Sentimos, experimentamos e conhecemos em todos os instantes da existência, como no verso pessoano que, no dizer de Perrone-Moisés, revela a constatação angustiosa da irrecusabilidade da mediação do pensamento:

(8)

O que em mim sente stá pensando.
(Pessoa, 1998, p. 78)

Como o verso acima expressa, pois mais que se esforce na busca de uma experiência exclusiva de primeiridade, o eu lírico pessoano vê-se irremediavelmente aprisionado aos mecanismos do pensamento. Não obstante, a pura “qualidade de sentimento” pode emergir a

¹³ O “sentido de aprendizado” pode ser compreendido aqui em um sentido amplo, pois toda experiência de conhecimento do real é um ato de aprendizagem, mesmo que não sistemática ou consciente. Porém, é preciso ter em conta que a teoria peirceana se dirige, num primeiro momento, ao estabelecimento das categorias concernentes ao conhecimento científico (cf. Peirce, 1977, p. 45s, § 227).

qualquer instante, em determinadas situações especiais, suplantando a natureza interpretativa do homem, revelando-se como uma espécie de lampejo em que a abstração é “fendida”. Nestes momentos, o homem é só primeiridade, sem *eu*, num estado de entrega e de abertura à pura qualidade do mundo sensível. Porém, é somente por esses breves momentos que pode experimentá-la. Colocar-se diante do mundo, aberto a sua pura qualidade, é a posição que Caetano busca e, algumas vezes, encontra. O traço de primeiridade é constitutivo de sua poesia.

I.II – O SIGNO EM PEIRCE

De modo a “conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos” (Santaella, 2005, p. 51), já ao nível da percepção (percepção aqui é um julgamento, uma camada de interpretação que é interposta entre a consciência e o que é sentido). Desta forma, para conhecer o mundo, o homem o representa por um pensamento (signo), interpretando esse pensamento em outro pensamento, e assim por diante. A esse outro pensamento Peirce denomina *interpretante* do primeiro; em suas palavras, um “signo mais desenvolvido” do que aquele que o originou. “Daí que para nós, o signo em si mesmo seja um primeiro, o seu objeto um segundo e o interpretante um terceiro” (Santaella, 2005, p. 52). O primeiro corresponde à categoria de qualidade ou primeiridade; o segundo à experiência, reação das coisas ou secundidade e; o terceiro, à interpretação (em outro pensamento) ou terceiridade. “A base do signo genuíno é, portanto, uma relação triádica entre três elementos, dos quais um deve ser o fenômeno da primeiridade, outro de secundidade e o último de terceiridade” (Nöth, 1995, p. 64).

Ao definir o signo, a que também denomina *representâmen*, Peirce explica que ele está ligado a três coisas: o *fundamento*, o *objeto* e o *interpretante*, cada uma dessas relações dando origem a um dos três ramos da Semiótica, respectivamente: a *gramática pura*, a “lógica propriamente dita” e a *retórica pura*. A primeira estuda como o signo pode incorporar um significado qualquer; a segunda, como ele se aplica a um objeto (suas condições de verdade) e; a terceira estuda as leis pelas quais um signo dá origem a outro signo.

(9)

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um

tipo de ideia¹⁴ que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen (Peirce, 2010, p. 46).

O signo em Peirce é triádico, isto é, tem três partes ou aspectos que o compõem. Relaciona-se, de um lado, com o objeto que representa e que está na realidade¹⁵ e, de outro, com a mente de alguém, onde seu sentido se traduzirá em outro signo (pensamento), que denomina *interpretante* do primeiro, como já referido. E esse sentido do novo signo, para ser compreendido, precisa ser traduzido em outro signo, e assim por diante. “O significado, portanto, é aquilo que se desloca e se esquia incessantemente” (Santaella, 2005, p. 52). Por exemplo, para compreender uma palavra, precisamos recorrer a outra palavra, que possa substituir a anterior de alguma maneira. Assim também, de modo geral, só podemos apreender o novo se pudermos compará-lo com algum objeto conhecido, que remeterá, por sua vez, a outros objetos conhecidos, formando assim a compreensão mais cabal possível do objeto novo.

Ao longo de seus escritos, porém, Peirce refere-se a cada uma dessas “partes” de seu signo triádico também como tantos outros signos. Ao próprio signo, ou *representâmen*, ele chama *objeto imediato*, por se tratar de um *signo em primeiridade*, sem mediação. Este signo liga-se, no nível da referência, ao *objeto mediato ou dinâmico*, que é um signo do objeto real (mas não é o objeto real), encontrando-se numa relação de *secundidade* (ou de polaridade) com este¹⁶. O que ele chama de *interpretante* é um *signo em terceiridade* que se forma na mente de alguém e que interpreta o *objeto imediato* em relação ao *objeto mediato*, para isso

¹⁴ vale transcrever o que Peirce entende por essa “ideia” que constitui o *fundamento* do signo, e que se segue no mesmo parágrafo: “Ideia” deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, (...) em que dizemos que um homem pegou a ideia de um outro homem; em que, quando um homem relembra o que estava pensando anteriormente, relembra a mesma ideia, e (...) quando (...) continua a pensar (...), é a mesma ideia e não, em cada instante desse intervalo, uma nova ideia (Peirce, 2010, p. 46).

¹⁵ Para os fins de sua abordagem, Peirce, diferentemente de Saussure, leva em consideração o real, que não entra na concepção saussuriana de signo, que é restrita à língua. Em Saussure, o “corte” arbitrário do signo incide simultaneamente sobre a “matéria psicológica” e a “matéria sonora” (cf. Saussure, 2012, p. 158ss). Note-se que a “matéria psicológica” não é o real; é como uma camada de pensamento que faz a mediação com a realidade. Porém, mesmo em Peirce o real é mediado, na medida em que o *objeto mediato* ou *dinâmico* é também um signo: a diferença está em que ele concebe um contexto pragmático, enquanto que, em Saussure, se trata de um mundo de linguagem.

¹⁶ Como a definição clássica de signo em Saussure limita-se a substantivos, tais como árvore, cavalo, etc. (e em segundo plano, verbos), uma eventual capacidade de o signo linguístico realizar a secundidade não é destacada no Curso, tornando-se mesmo obscura. Essa situação é reforçada com a opção metodológica de Saussure por estudar unicamente o sistema da língua, em detrimento da língua em uso. Em outros moldes, ressalvadas as diferenças teóricas, Peirce repõe a questão do real. A poesia de Caetano dá vida a esses dois extremos: uma aposta na realidade que existe independentemente do sujeito e uma consciência aguda da precariedade da percepção humana do real e de seu aprisionamento no signo.

projetando um quarto *signo*, também interpretante do mesmo signo e em relação ao *objeto mediato*, e assim indefinidamente.

(10)

Um Signo é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu Objeto, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*¹⁷. Se a série é interrompida, o Signo, por enquanto, não corresponde ao caráter significante perfeito (Peirce, 2010, p. 28).

De acordo com as definições acima, o signo representa o objeto através de um conjunto de características: segundo sua própria qualidade ou semelhança com o objeto; com respeito à capacidade de referência do signo, através da qual ele aponta para o objeto da realidade; e por meio de seu caráter convencional ou simbólico (de lei). Dito de outro modo, o signo representa o objeto por meio de fenômenos de primeiridade, secundidade e terceiridade, segundo as características correspondentes. Não se tratam, porém, de estágios separados, mas que se interpenetram. O caráter convencional ou simbólico do signo só pode ser compreendido com a ajuda de seu *interpretante*, por terceiridade (cf. Peirce, 2010, p. 28-29). Já a qualidade originalmente significa por meio de um fenômeno de primeiridade e independe da existência do objeto, pois está no signo e subsiste mesmo sem ele. Quanto à capacidade de referir do signo (relação de binariedade ou polaridade), ela independe do interpretante, mas só se mantém se existe o objeto (cf. idem, ibidem, p. 23ss). Contudo, os elementos de primeiridade, secundidade e terceiridade integram a significação, pois em um signo genuíno (aquele que possui os três graus de significação), a terceiridade, mediação por excelência, consiste na “modificação da primeiridade e da secundidade” (cf. idem, ibidem, p. 27). Além disso, a terceiridade supõe a secundidade e a primeiridade (mas não o contrário).

O *objeto mediato*, correspondente ao real, sendo também um signo, leva-nos a concluir que o real em Peirce não está acessível diretamente, pois é também mediado. O autor chega a referir-se a ele como um objeto “fictício”:

¹⁷ Somente para fins de compreensão, é que digo que o signo linguístico pode ser comparado ao do filósofo norte-americano como sendo um signo peirceano sem *objeto mediato* ou *dinâmico*, em que, grosso modo, aparecem um *objeto imediato* (o conjunto de significante e significado) e um *interpretante*, este constituído na mente de alguém, no “ato semiótico”. O que Saussure chama *significado* é comparável ao que Peirce denomina *fundamento* do signo. À primeira vista, atraiu-nos a ideia de relacionar o *significante* isolado ao *objeto imediato*, mas isso não pareceu correto. Primeiramente, porque não há no significante uma *Qualidade* do objeto, isto é, uma relação motivada com este. É preciso notar que o caráter de *primeiro* do signo em si, na distinção que é feita por Santaella, procede de ele ser *imediato*, e não de uma semelhança. Além disso, sendo o signo linguístico indivisível, o que Peirce parece confirmar, ao postular o *fundamento* como um atributo do signo (cf. Peirce, 2010, p. 46), creio que *significante* e *significado* devem ser tomados em conjunto.

(11)

Devemos distinguir entre o Objeto Imediato – i.e., o Objeto como representado no Signo – e o Objeto Real (não, porque talvez o Objeto seja ao mesmo tempo fictício; devo escolher um termo diferente), digamos antes o Objeto Dinâmico que, pela natureza das coisas, o Signo não pode exprimir, que ele pode apenas *indicar*, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por *experiência colateral* (Peirce, 2010, p. 168 – grifos do autor).

De fato, há em Peirce uma afirmação radical do caráter mediado da relação da consciência do homem com a realidade. Em Peirce, tudo é signo; mesmo o homem é um signo¹⁸. Como seres simbólicos, estamos no mundo, mas nosso acesso à realidade sensível é vedado por uma “crosta sgnica”, que, embora permita-nos compreender o mundo, simultaneamente usurpa-nos “uma existência direta, imediata, palpável (...) com o sensível” (cf. Santaella, 2005, p. 52). O real é aquilo que sempre escapa ao nosso contato. Entretanto, existe. Esta é a conclusão a que a ideia de um contexto pragmático nos conduz e parece ser ao que Peirce se refere quando fala em *experiência colateral*¹⁹, querendo significar um conhecimento *anterior e exterior* ao fenômeno semiótico em curso.

I.III – CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS EM PEIRCE

O signo, segundo Peirce, se classifica em três diferentes tipos: o *ÍCONE*, o *ÍNDICE* e o *SÍMBOLO*. O *ÍCONE* é primeiridade e corresponde à pura qualidade (cor, luminosidade, volume, textura, forma) e não representa nenhuma outra coisa. O *ÍCONE* é simples possibilidade de efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nossos sentidos. Por exemplo: uma tela vermelha e brilhante não é mais do que pura qualidade. De outra maneira, a faculdade do artista de ver a cor que está diante dos olhos sem substituí-la por nenhuma interpretação ou a possibilidade que tem a criança de contemplar um objeto de curiosidade por um longo tempo

¹⁸ Essa extensão do conceito de signo mereceu as críticas de Benveniste, para quem seria preciso achar “o ponto fixo onde amarrar a PRIMEIRA relação de signo”. A fim de que “a noção de signo não se anule nesta multiplicação ao infinito, é necessário que em alguma parte o universo admita uma DIFERENÇA entre o signo e o significado. É necessário então que todo signo seja tomado e compreendido em um SISTEMA de signos. Esta é a condição da SIGNIFICÂNCIA” (cf. Benveniste, 2006, p. 45 – grifos do autor).

¹⁹ Na mesma passagem, o autor continua assim: “Por exemplo, aponto meu dedo na direção daquilo que quero dizer, mas não posso fazer meu companheiro entender aquilo que quero dizer se ele não o puder ver ou se, vendo-o, ele não o separa, em sua mente, dos objetos circundantes em seu campo de visão” (Peirce, 2010, p. 168). Sobre *experiência colateral*, ver também Peirce, 2010, p. 161.

Em outra passagem, ainda, ele traz um exemplo mais claro: “Dois homens estão na praia, olhando para o mar. Um deles diz ao outro ‘Aquele navio não transporta carga, apenas passageiros’. Ora, se o outro não estiver vendo navio algum, a primeira observação que ele extrai da observação do outro tem por Objeto a porção do mar que ele está vendo, e informa-o que uma pessoa com um olhar mais aguçado que o seu, ou mais treinada na observação de coisas desse tipo, pode ali distinguir um navio; e assim, tendo sido o navio dessa forma introduzido em seu campo de conhecimento, esse homem está preparado para receber a informação de que tal navio transporta apenas passageiros” (Peirce, 2010, p. 48).

revela a “capacidade de absorver ícones” (Santaella, 2005, p. 64). O ícone “é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não” (Peirce, 2010, p. 52), representando-o na medida em que for semelhante a esse objeto e utilizado como seu signo (cf. idem). Conforme refere Nöth, o ícone “representa seu objeto em virtude de que suas qualidades são semelhantes às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança” (Nöth, 1995, p. 79). São exemplos de ícones retratos, pinturas, fotografias, diagramas e metáforas. O *ÍNDICE* é secundidade e é qualquer existente concreto e real. É infinitamente determinado como parte do universo a que pertence. “Uma coisa singular funciona como signo porque indica o universo da qual faz parte” (Santaella, 2005, p.66). Todas as coisas são índices, pois apresentam uma conexão com o todo de que são partes. O que caracteriza o índice é o “caráter físico-existencial, apontando para uma outra coisa (seu objeto) de que ele é parte” (idem, ibidem, p. 67), o que sugere o Sensacionismo de Caeiro: a sensação que vê o todo na parte. O índice representa seu objeto em virtude de manter com ele uma conexão de fato. Exemplos de índices são os nomes próprios, quando usados apenas para referir uma pessoa singular, assim como os pronomes pessoais. Já o *SÍMBOLO*, terceiridade, é um *signo de lei* e “extraí seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto”. (idem). Tanto o símbolo quanto o objeto que ele representa não são tipos particulares, mas gerais. As palavras são os nossos mais familiares exemplos de signos. A palavra “pedra”, por exemplo, é um geral. O objeto que ela designa não é esta ou aquela pedra, mas toda e qualquer pedra. O objeto representado é tão genérico como o próprio símbolo. É não um objeto concreto, mas uma ideia, provinda de uma lei armazenada em nossos cérebros, hipótese que a lingüística gerativa viria a chamar de uma “gramática internalizada”.

O potencial icônico da linguagem verbal é relativamente baixo, se considerarmos apenas a imagem, no sentido peirceano do termo, como a forma de ícone escolhida. O caráter icônico de uma palavra, por exemplo, corresponde ao seu grau de motivação, ou seja, de identidade com o objeto dinâmico (real), em oposição ao seu grau de arbitrariedade. Isto é, quanto mais motivado o significante, mais icônico ele é. Uma maior iconicidade tem sido explorada, por exemplo, na poesia concreta. Um ícone, para Peirce, tem uma relação de semelhança com o objeto. Nöth, estudando Peirce, estabelece dois tipos de relações: quando o ícone se relaciona com um elemento do mundo extralingüístico (*referência exofórica*) e quando se refere a elementos do próprio discurso (*referência endofórica*). Esta última é mais

comum na poesia, na tentativa de dar ao poema um caráter icônico. “Repetições, paralelismos, rimas, aliterações e outras formas de reiteração de unidades equivalentes num mesmo texto são formas de iconicidade endofórica” (Nöth, 1995, p. 98).

I.III – ANÁLISE DE POEMAS

Contrariamente ao que se viu em Peirce, isto é, a afirmação radical do caráter mediado da realidade na supremacia do signo, a poesia de Caeiro vai primeiro afirmar a primazia do real diante das representações, destacando mesmo o caráter de *transcendência* do real em relação ao signo. Em se tratando de Caeiro, o uso do termo parece fora de propósito, tendo em vista que ele nega qualquer transcendência: sua poesia, na medida em que se aproxima de uma linguagem “natural”, é inclusive relacionada a uma *antipoética*²⁰. Trata-se aqui, porém, de um emprego particular do termo, pois é uma transcendência de realidade, isto é, feita no sentido inverso, do *menos concreto* para o *mais concreto*:

(112)

O que existe transcende para mim o que julgo que existe.
(Pessoa, 1980, p. 116)

Toda essa certeza no real é o lado luminoso da poesia de Caeiro, mas que revela, ao mesmo tempo, o seu oposto: o de que tudo é mediado, só podendo ser apreendido de forma indireta e incompletamente.

Caeiro, em determinadas passagens de sua obra, faz uma opção clara pela iconicidade, como quando declara que quer excluir o “eu” de seu olhar. O “olhar” icônico, como referido, é “sem eu”, sentimento de pura qualidade, de abertura ao sensível, como ele explicita nestes versos dos Poemas Inconjuntos:

(12)

Última estrela a desaparecer antes do dia,
Pouso no teu trêmulo azular branco os meus olhos calmos,
E vejo-te independentemente de mim,
Alegre pela vitória que tenho em poder ver-te
Sem ‘estado de alma’ nenhum, salvo ver-te.
A tua beleza para mim está em existires.
A tua grandeza está em existires inteiramente fora de mim.
(Pessoa, 2001, p. 144)

E mais claramente ainda nestes versos:

²⁰ Ver Seabra, 1974, p. 99ss e este trabalho, páginas 140 e 142.

(13)

E quando digo 'isto é real', mesmo de um sentimento,
Vejo-o sem querer em um espaço qualquer exterior,
Vejo-o com uma visão qualquer fora e alheio a mim.
(Pessoa, 2001, p. 135)

Muito embora o ícone puro seja quase somente uma possibilidade de signo, como postula Peirce, ele pode “emergir” raramente, durante um momento de pura contemplação. O tipo de iconicidade mais aparente em Caeiro é a *referência endofórica*, com reiterações de termos do próprio texto, como no poema transcrito abaixo em parte, em que algumas palavras dos versos anteriores são repetidas reiteradas vezes em ordens diferentes. Essas palavras correspondem a elementos da Natureza, cuja reiteração, por sua vez, comunica um traço do real, constituindo uma *referência exofórica*: a redundância, aliada à desigualdade e à assimetria do real, servindo de exemplo do *diagrama* referido por Peirce ²¹:

(14)

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

E por isso eu obedeço-lhe,
(...)
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes”
(Pessoa, 1980, p. 40-41)

²¹ De acordo com Peirce, há duas manifestações de ícone: o *ícone* propriamente dito, que representa seu objeto “principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser” e o *hipoícone*, que é um signo “substantivo”. Um quadro, uma pintura, sem legenda ou rótulo, é um *hipoícone*. Estes se dividem em *imagens*, *diagramas* e *metáforas*. As *imagens* são os mais simples e participam da “Primeira Primeiridade”, os *diagramas* “representam as relações, principalmente as diádicas, (...) das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes”, em um nível de secundidade dentro da primeiridade. Uma receita de bolo é um diagrama, pois a ordem dos enunciados reproduz a seqüência das ações prescritas. As *metáforas* são os mais complexos, e constituem a terceira primeiridade, representando o objeto pelo paralelismo com alguma outra coisa. Vê-se que a metaforização também leva à iconicidade da linguagem, embora em um nível mais elaborado. Fonte: Peirce, 2010, p. 64.

Entretanto, diferentemente do que refere Nöth, a propósito da teoria semiótica peirceana, Caeiro despreza as rimas, a métrica, as aliterações e condena qualquer forma de simetria como meio de fornecer iconicidade à poesia, porque tais traços não têm, a seu ver, correspondentes na Natureza. Isto é, apesar de também adotar um recurso de iconicidade intratexto, através da chamada referência endofórica, aparentemente a maior preocupação de Caeiro está fora do texto, na realidade. Isto é, ele privilegiaria, ou ao menos buscaria privilegiar a referência exofórica (o que se relaciona diretamente a uma motivação externa e sistêmica do signo, na relação signo×real). A própria tautologia presente em toda a sua obra pode ser entendida como uma manifestação icônica, tanto no nível do texto, diretamente e, indiretamente, em sua relação com seu objeto extratexto. A tautologia mais recorrente na obra de Caeiro é aquela usada para assinalar a aparência das coisas e a ausência de um sentido oculto ou mistério, como no poema transcrito abaixo, em que a referência endofórica também aparece, acrescentando-lhe outro traço de iconicidade:

(15)

O luar através dos altos ramos,
Dizem os poetas todos que ele é mais
Que o luar através dos altos ramos.
Mas para mim, que não sei o que penso,
O que o luar através dos altos ramos
É, além de ser
O luar através dos altos ramos,
É não ser mais
Que o luar através dos altos ramos.
(Pessoa, 1980, p. 76)

Mas a realidade também é tautológica na medida em que os fenômenos, acontecimentos e coisas da Natureza são relativamente conhecidos, isto é, significados²², através de conceitos pré-internalizados, *signos*, que Peirce denomina *interpretantes*. Isso leva ao olhar distraído de quem está “doente dos olhos” e passa pelas coisas sem notá-las, porque se contenta com o signo que carrega dentro de si, como um habitante de uma cidade que passa por um monumento sem olhá-lo, enquanto os turistas admiram-no maravilhados. Essa tautologia pode não ser exclusivamente fruto de uma certa mediação sógnica, mas de qualquer uma, sendo um traço encontrado invariavelmente no real o fato de apresentar-se como constituído majoritariamente de situações comuns, de coisas simples e não especiais. O tédio e a angústia com a realidade viriam de esperarmos dela sempre o extraordinário, o incomum,

²² Aqui, trata-se de um adjetivo formado de um particípio: os fenômenos são *significados*, porque algo ou alguém os *significa*.

o muito interessante que estaria além de nossas possibilidades, em nossas representações do real. A lição de Caeiro é “saber ver”, abrir-se, aceitar, e ver com aquele olhar de criança, inaugural, de modo a perceber a novidade na particularidade das coisas.

A Natureza, como referido anteriormente, é desigual e não afeita à simetria e à regularidade, só encontrada onde imposta pela mão do homem. Este pequeno e delicado poema de *O Guardador de Rebanhos* demonstra muito bem esse sentimento. As flores sofrem aprisionadas na regularidade dos jardins, mas conservam a sua essência original, de coisas “aparecidas”, isto é, que têm aparência, materialidade, que resiste, reage aos sentidos. O fato de terem um “sorriso” é uma concessão à retórica, para que os “homens falsos”, na sua “estupidez de sentidos”, possam sentir a sua existência “verdadeiramente real”, como o poeta absolve-se em outro poema (XXXI):

(16)

Pobres das flores nos canteiros dos jardins regulares.

Parecem ter medo da polícia...

Mas tão boas que florescem do mesmo modo

E têm o mesmo sorriso antigo

Que tiveram para o primeiro olhar do primeiro homem

Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente

Para ver se elas falavam...

(Pessoa, 1980, p. 74)

A iconicidade é tão presente na poesia de Caeiro, em sua realização peculiar, em razão de que a mediação icônica está na base de todo o processo semiótico. O mestre heterônimo empreende um amplo questionamento do papel do símbolo, buscando subvertê-lo, enquanto faz uma clara opção pelo índice – as sensações estão inseridas no campo da secundidade, de acordo com a definição de Peirce –, ou melhor, ele propriamente não *escolhe* o índice, mas é forçoso que o faça, pois o contato com o real em primeiridade só pode se dar em breves momentos. O poeta, reiteradamente, refuta o valor simbólico das coisas, aquela busca de seu “sentido íntimo” que considera “acrescentado, como pensar²³ na saúde”, reforçando sua simples existência, isto é, sua materialidade e, como todo objeto existente, seu papel de índice (secundidade). A qualidade (como primeiridade), presentificada na já referida iconicidade da linguagem, aparece na base dessa opção pelo signo indexical, pois, segundo Peirce, a

²³ “Pensar no sentido íntimo das cousas / É acrescentado, como pensar na saúde / Ou levar um copo à água das fontes.” (Pessoa, 1980, p. 40) O verbo “pensar” é aqui empregado no sentido em desuso de tratar um ferimento, aplicando-lhe um “penso” ou curativo. É acrescentado, portanto, “pensar” na saúde, isto é, quando não existe um ferimento a que tratar, assim como é acrescentado levar um copo de água à uma fonte.

terceiridade pressupõe a secundidade e, antes desta, a primeiridade, embora o caminho inverso não seja exatamente o mesmo²⁴.

As pedras são escolhidas por Caetano como um dos exemplos típicos das “coisas” da Natureza e vários dos seus poemas referem-se a elas. Normalmente associadas na literatura e principalmente na poesia a uma variada simbologia, elas assumem na obra do mestre a sua simples materialidade. Entretanto, o olhar que refuta o simbólico “acrescentado” ainda atribui às pedras diferentes significados. São símbolos enquanto palavras comuns, como o são as palavras por excelência. Em alguns momentos, são simples qualidade, noutros, são índices, em outros ainda, símbolos. São simples qualidade quando contempladas pelo Menino Jesus, que em seguida as descreve como “engraçadas”: a qualidade, o ícone puro, é um raro momento, não mais do que um breve instante, como seria a rara visão da beleza de Goethe. Após esse breve instante, a pedra nas mãos do Menino adquire particularidade, materialidade, e, portanto, passa a ser secundidade, pois é um objeto existente que “reage”, resiste ao olhar. No jogo das “cinco pedrinhas”, elas adquirem um valor simbólico, em virtude da regra do jogo (as regras, leis, caracterizam o uso dos símbolos), que faz com que seja “um grande perigo para ela / Deixá-la cair no chão” (Esta mesma situação, por outro lado, revela uma tal vivência do momento, uma tal integração com a realidade imediata, que o signo assume a dimensão de primeiridade, aliada e ao mesmo tempo que originada pelo valor simbólico). Ora é objeto de grande interesse, como quando sujeita ao olhar “primeiro” (para ser em seguida “segundo”, quando entra em cena o “eu”) do Menino Jesus do sonho do poeta, ora é um objeto ordinário, quando as atira aos burros. A pedra, quando manipulada como brinquedo (de atirar aos burros), é um signo indexical, isto é, um índice (nesse caso, tanto os burros como as pedras parecem funcionar como índices uns dos outros). Como todo objeto existente, não tem, aparentemente, outro valor além desse, mas essa mesma simplicidade é toda a sua maravilha. Os diferentes significados atribuídos às pedras, nos versos de Caetano, exemplificam muito bem o que Nöth denomina o “perspectivismo” da tipologia peirceana dos signos: o que o filósofo americano “descreve não são classes aristotélicas de signos, mas aspectos de signos” (Nöth, 1995, p. 83). Um mesmo signo pode ser considerado em diversos aspectos e significado de diferentes maneiras.

²⁴ Contudo, um signo de primeiridade, como a metáfora, por exemplo (que é um tipo de ícone, segundo Peirce), contém elementos de terceiridade, isto é, de pensamento. Isso ocorre porque os signos não somente são classificados nas categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade, externamente, como também internamente apresentam aspectos de cada uma dessas categorias, em diferentes combinações. Esse fato levou a uma classificação mais complexa dos signos por Peirce, em dez outras categorias.

Na poesia do mestre Caeiro, a qualidade primeira, a iconicidade, bem como os traços indexicais das coisas, sua materialidade, são superiores ao simbólico. Todavia, no caso do jogo das “cinco pedrinhas” o símbolo é subvertido, pois a importância simbólica atribuída às pedrinhas do jogo, ao contrário de torná-las uma abstração, embaçando a sua realidade, reforça a sua simples existência, pois faz com que os dois jogadores prestem mais atenção naquelas pedras específicas, reais:

(17)
E como se cada pedra
Fosse todo um universo
(Pessoa, 1980, p. 47)

Também assim quando o Menino as usa para simplesmente as atirar aos burros, o aparente corriqueiro do ato revela o sublime encoberto aos olhos de quem não sabe ver, a partir da inesperada conjugação do divino com o humano, na aparente trivialidade da atitude de uma criança.

Dessa forma, o que Caeiro postula não é que as coisas sejam planas, sem relevância, por não conterem nenhum sentido oculto ou mistério. Ao contrário, o que ele propõe é um retorno à essência perdida das coisas pelo efeito da mediação simbólica, atentando para a sua aparência e particularidade, o que as torna, ao final, mais dignas de atenção do que antes.

É também no papel indexical exercido pelas coisas (aqui entendidas como signos) na poesia de Caeiro – aquele que aparece na própria definição dada por Peirce ao índice, isto é, o de indicar o “todo” de que fazem parte, como a pegada deixada por um animal indica a sua existência – que se percebe a extensão desse olhar à particularidade das coisas. O “todo” indicado pelas coisas é a própria Natureza, embora essa não possa ser confundida com uma abstração, uma “idéia” ou “noção” de um todo ou conjunto, mas algo palpável, que se possa “sentir”, isto é, apreender pelos sentidos: uma “verdadeira Natureza” revelada pelos sentidos, um Universo trazido a “ele-próprio”. Nestes versos dos Poemas Inconjuntos ele extrapola a afirmação anterior, segundo a qual a Natureza era “partes sem um todo”, admitindo que ela talvez não seja “nem todo nem partes”:

(18)
(...)
Devia haver adquirido um sentido do ‘conjunto’;
Um sentido como ver e ouvir do ‘total’ das cousas.
E não, como temos, um pensamento do ‘conjunto’;
E não, como temos, uma idéia, do ‘total’ das cousas.
E assim – veríamos – não teríamos noção do ‘conjunto’ ou
[do ‘total’,
Porque o sentido do ‘total’ ou do ‘conjunto’ não vem de um

[total ou de um conjunto
Mas da verdadeira Natureza talvez nem todo nem partes.
(Pessoa, 1980, p. 115)

A Natureza a que Caeiro professa todo o seu culto não é uma abstração, nem uma idéia de todo, mas as próprias coisas sensíveis: árvores, flores, montes, sol e luar, como exemplifica em um dos principais poemas de *O Guardador de Rebanhos*, o de número V. Se elas formam um todo, esse todo só pode ser um todo sensível. Além disso, apesar de nunca descrever uma pedra ou uma flor em particular, o poeta foge a toda generalização que as torne símbolos ou idéias, tirando-lhes sua realidade. Como afirma Martins, não é “às coisas em abstrato que Caeiro deve lealdade, mas às coisas que (...) que estão a sua volta e que pode sentir. Às coisas vistas e ouvidas” (Martins, 2001, p. 305).

CONCLUSÃO DA 1ª PARTE

À quase amarga constatação do caráter irremediavelmente indireto de todo contato com a realidade, Caeiro coloca-se diante de duas alternativas semióticas para uma maior aproximação do real: o ícone e o índice. Sua recusa ao pensamento racional afasta de antemão o símbolo. O caminho aberto pelo recurso ao icônico da linguagem, pelo uso das imagens sensoriais, é vasto e promissor. Não chega a ser uma novidade em poesia, já que muitos poetas utilizam-no. O que é original em Caeiro é o seu emprego em uma linguagem poética aparentemente discursiva, que concomitantemente aplica e explica o processo semiótico. O *ícone* é o modo de estar mais próximo da realidade. Contudo, ainda é um signo. Seu modo de aproximação com o real é de uma evocação por semelhança; esse caráter de similaridade está no próprio signo; é uma qualidade do ícone. Já o *índice* tem a diferença de não depender de uma operação mental: a ligação do signo com seu objeto é direta, sem a intermediação do pensamento. Ao ler os versos do poema do Menino Jesus, pensamos num mundo perfeito, em que mesmo a linguagem teria essa perfeição. Nesse mundo perfeito, cada coisa, cada pedra, teria como que seu nome próprio, e falaríamos com elas como “irmãs”. O mundo da secundidade prescinde das características de qualidade do signo e, se não chega a afastar o *eu*, não passa tampouco pelo pensamento racional.

Entretanto, o recurso ao signo imediato (o ícone) e ao signo exterior ao pensamento (o índice) não gera um simples retrato do real. Tampouco a tentativa de superação da mediação sígnica consiste em um objetivo em si. Ao contrário, ao primeiro avanço em direção do

imediatamente sucede um novo recuo ao mediato. Percebemos, por fim, que nem mesmo era a intenção de Caeiro simplesmente aproximar-se do real para permanecer nele. A semelhança operada pela imagem icônica não se dá exclusivamente em relação ao real, mas à emoção poética²⁵ a veicular. Como vimos, não se trata de retratar uma árvore ou uma montanha em particular, mas de *evocar* a sensação respectiva, que representa, ou melhor, *significa* a ideia poética²⁶ do poema. Esta “ideia poética” nem sempre é facilmente identificável, ou mesmo verbalizável em linguagem corrente. Todo o esforço semiótico de Caeiro é, paradoxalmente, também um *meio*, um mecanismo posto em funcionamento.

O papel do *real* nesse processo é igualmente de ser meio e, duplo paradoxo, de certo modo explicado por Peirce, de ser signo-metáfora de uma ideia poética, um signo substantivo, em que a *substância* representa a *forma* (mas, ao cabo, descobre-se que não havia substância, mas apenas forma). O discurso de Caeiro supõe e estabelece um real linguístico: uma cena poética, da qual o contexto pragmático peirceano serve de interpretação e de imagem. Num sentido amplo, o contexto pragmático da Semiótica é a imagem-metáfora da cena poética em Alberto Caeiro.

²⁵ Ver Nota 26.

²⁶ Sobre a ideia poética em Fernando Pessoa, ver pág. 195.

2ª PARTE: A POESIA DE ALBERTO CAEIRO À LUZ DE SAUSSURE E BENVENISTE

INTRODUÇÃO DA 2ª PARTE

Com a passagem para a segunda parte, faço um *corte* intencional na abordagem pela semiótica peirceana, que ora ponho de lado²⁷, partindo para o campo da linguística saussuriana, que contempla em seu interior a obra de Émile Benveniste. Vêm complementar essa base teórica essencial outros autores, como Simon Bouquet e Jonathan Culler (este em menor grau), estudiosos da obra de Saussure, além de Gérard Dessons e Henri Meschonnic, cujos trabalhos são baseados na obra de Benveniste. Suplementarmente, também utilizarei algumas reflexões de Roman Jakobson. De Saussure, tomarei o fundamento principal de seu conceito de signo, entendido como a união de um significante e de um significado, e a ideia de arbitrário a ele associada. Além disso, o seu enunciado principal de que *a língua é forma e não substância* norteará a reflexão por inteiro. De Bouquet, interessará principalmente sua visão crítica do arbitrário do signo linguístico, pela qual diferencia um arbitrário interno e um arbitrário sistêmico (ou externo) do signo, por meio da comparação entre o texto do *Curso de Lingüística Geral* e manuscritos do próprio autor. De Benveniste, inicialmente interessará sua crítica do conceito saussuriano de arbitrário do signo e, a partir de seu postulado essencial, segundo o qual *a subjetividade está na língua*, em seguida, buscarei me aprofundar na série de questões levantadas pelo resgate da língua em uso e a conseqüente quebra da dicotomia *língua e fala*, atitude por que o autor estabeleceu categorias novas, como a *enunciação* e o *discurso*. Já Dessons e Meschonnic fazem uma instigante aplicação da reflexão de Benveniste ao estudo da linguagem poética, com destaque para a noção de ritmo, sendo que Meschonnic leva ao extremo as considerações de Benveniste a respeito da singularidade da linguagem artística, estendendo-as à poesia, conclusões que, sendo ou não acatadas inteiramente, deverão impulsionar a reflexão. Primeiramente, no Capítulo II, com Saussure, estudarei os fundamentos do signo linguístico, para tentar com isso entender qual é o embate principal que se estabelece no interior da obra poética do mestre Caieiro, à luz da crítica de Benveniste e com o apoio e contraponto em Bouquet. Em seguida, passarei para a análise do *corpus*, em

²⁷ Se o nome de Peirce é citado, aqui e alhures, nesta segunda parte, é apenas a título exemplificativo, sem que haja o emprego sistemático das categorias da Semiótica na interpretação do *corpus*. A razão é epistemológica. A única exceção é a Sessão V.i, *Sobre o método de análise do texto poético com a teoria da enunciação*, que inicia na página 126 deste trabalho, em que a contribuição teórica de Peirce é pertinente e não conflitante, pois se mantém exterior tanto ao conteúdo do objeto de estudo quanto ao do contexto epistemológico.

que tentarei explicar o fenômeno poético em Caeiro como um esforço de limitação do arbitrário. Os capítulos seguintes, III, IV e V, procuram interpretar a poesia de Alberto Caeiro com a base teórica de Benveniste, tratando, sucessivamente, de três aspectos: a enunciação poética; a questão do *eu* e; a natureza da linguagem poética, com base nos conceitos de semiótico e semântico do linguista francês e seus estudos sobre poesia, publicados recentemente. O propósito dessa análise é tentar identificar, primeiramente, os mecanismos de funcionamento da linguagem poética de Caeiro, bem como a viabilidade de interpretação dessa poesia utilizando esse referencial teórico. Num segundo momento, tentarei demonstrar a incidência de uma subjetividade nessa poesia, determinando as suas características, para com isso tentar explicar a contradição que se estabelece entre a presença da subjetividade nesse discurso e seu caráter objetivo. Já a seção V.i, que começa na página 126, apresenta uma breve tentativa de estabelecer um método de interpretação enunciativa da linguagem poética²⁸. Trata-se de um apêndice à discussão, em boa medida independente dos capítulos anteriores, pois sua finalidade é específica.

²⁸ No decorrer deste trabalho, sempre que eu me referir a “linguagem poética”, no contexto teórico saussuriano, estarei usando o termo “linguagem” no sentido de “língua”, como faz Benveniste. A escolha por “linguagem” deve-se primeiramente a razões de estilo. Essa “linguagem poética” pode ser abordada ainda como a linguagem de um poeta, assim como a “linguagem poética de Alberto Caeiro”, ou a “linguagem poética em geral”, não restrita a um só poeta, no sentido referido. As conclusões deste estudo, porém, justificarão de forma mais consistente essa escolha, como veremos adiante.

II – O olhar de Caeiro e a linguística saussuriana:

Fernando Pessoa foi contemporâneo de uma série de transformações no campo do conhecimento, da ciência e da filosofia que marcaram o final do século XIX e o início do século XX. Autores como Perrone-Moisés apontam as afinidades do heterônimo Caeiro com a fenomenologia de Husserl, de Heidegger e de Merleau-Ponty e, ainda com o atomismo lógico de Wittgenstein. Este último, juntamente com Heidegger e Dewey, de acordo com Rorty, forma o trio de “filósofos mais importantes de nosso século” (ele se refere ao século XX), por terem empreendido a tentativa de “encontrar um novo modo de tornar a filosofia ‘fundamental’ – um novo modo de formular um contexto último para o pensamento” (Rorty, 1994, p. 21), num tempo em que a filosofia perdera o antigo caráter “fundacional” e era desdenhada pela intelectualidade, mais ligada à literatura. Esses três autores voltaram-se especialmente contra a imagem da “mente como um grande espelho”, que conduz à “noção de conhecimento como exatidão de representação” (idem, p. 27). Wittgenstein, por seu turno, também criticou a idéia de linguagem como espelho da realidade, vendo-a antes como um instrumento para o seu conhecimento.

É nesse contexto que se situa o suíço Ferdinand de Saussure, pai da Linguística moderna, cuja obra ficou registrada principalmente no *Curso de Linguística Geral*, composto por dois de seus discípulos²⁹, a partir de anotações de alguns dos participantes dos três cursos promovidos na Universidade de Genebra entre os anos de 1907 e 1911. Culler situa Saussure ao lado de dois grandes nomes contemporâneos: “Sigmund Freud, o fundador da psicologia moderna e Emile Durkheim, o fundador da sociologia moderna” (Culler, 1986, p. 85)³⁰. A grande contribuição desses três autores foi a de dar ao fato social um “status” de um fenômeno primário e não apenas “o resultado dos sentimentos e ações dos indivíduos”. A constatação de que as leis e convenções sociais determinam comportamentos e atitudes dos indivíduos, foi fundamental para o surgimento da Psicanálise e da Sociologia modernas, bem como da Linguística saussuriana. Em seu campo de estudos, Saussure definiu a língua como um fenômeno social, um sistema de signos cujas leis são convencionadas coletivamente, o que determinou uma de suas maiores contribuições ao estudo da língua: a mudança de uma perspectiva histórica para a sincrônica, em que o que interessa é um certo estado de língua, não as causas históricas que levaram àquele estado. O ponto de vista sincrônico determina a

²⁹ Charles Bally e Albert Sechehaye, editores do *Curso de Linguística Geral de Saussure*, com a colaboração de Albert Riedlinger, um dos participantes dos cursos (cf. Salum. In: Saussure, 2006, p. XVII).

³⁰ Tradução minha.

“análise subjetiva”, isto é, os fatos da língua são vistos do modo como o falante os percebe, em oposição à “análise objetiva” – correspondente à gramática histórica, que dispõe os fatos do ponto de vista do pesquisador (cf. Salum. In: Saussure, 2006, p. XVI).

Esse é o momento histórico da assim chamada “virada lingüística”, quando o “erro da filosofia” é desnudado: a filosofia que abstraía do mundo sensível e se detinha em um debate verbal que, não raro, levava a falsas inquietações e problemas teóricos, originados na ilusão de que a linguagem é um espelho da realidade, que só precisa ser “polido” para refletir certo. Saussure irá demonstrar, com propriedade, que a língua não é espelho; sua natural opacidade e, ao comparar diferentes línguas, baseado em um extraordinário conhecimento lingüístico dado pela formação de filólogo, que tampouco ela pode ser encarada como uma simples nomenclatura:

(19)

Tal concepção é criticável em numerosos aspectos. Supõe ideias completamente feitas, preexistentes às palavras (...); ela não nos diz se a palavra é de natureza vocal ou psíquica, pois *arbor* pode ser considerada sob um ou outro aspecto; por fim, ela faz supor que o vínculo que une um nome a uma coisa constitui uma operação muito simples, o que está bem longe da verdade. Entretanto, essa visão simplista pode aproximar-nos da verdade, mostrando-nos que a unidade lingüística é uma coisa dupla, constituída da união de dois termos (Saussure, 2012, p. 105-106 – grifo do autor).

Diferentemente do modelo peirceano, o signo lingüístico em Saussure é *diádico*, ou seja, é composto de duas partes, o *significante* e o *significado*. Grosso modo, a primeira dessas partes relaciona-se à forma tida correntemente como a que significa³¹, a *palavra*, enquanto a segunda corresponde a uma idéia ou conceito do objeto representado. O signo lingüístico é definido no Curso³² como “uma entidade psíquica de duas faces”: um “conceito” e uma “imagem acústica”, elementos psíquicos mas não abstrações (cf. Saussure, 2012, p. 46), “intimamente unidos”, de modo que “um reclama o outro” (cf. idem, ibidem, p. 107), e cujo traço de arbitrariedade está na razão oposta da necessidade de seu vínculo (cf. Bouquet, 2004, p. 234)³³:

³¹ Interessante transcrever trecho do livro de Culler: “The sign is the union of a form which signifies, which Saussure calls the *signifiant* (signifier), and an idea signified, the *signifié* (signified)” (Culler, 1986, p. 28). Note-se que o autor não utiliza o termo “meaning” para “significado”, mas a forma do particípio passado do verbo “signify”, detalhe que se perde na tradução de “signifié” (particípio passado do infinitivo “signifier”, em francês) diretamente para o português. Isso implica dizer que uma idéia ou coisa é *significada* pelo significante, mas não está *contida* nele, conforme observa Juliene Simões.

³² Doravante, o termo “Curso”, com maiúscula, sempre se referirá ao *Curso de Linguística Geral*, de Saussure.

³³ Comentário de Bouquet sobre o arbitrário interno: “Esses três pontos de vista – ou seja, o fato do arbitrário interno do próprio signo – são entendidos *in abstracto*, independentemente de toda consideração sobre a natureza do vínculo semiológico. Em outras palavras, eles supõem uma posição *a priori* (...) segundo a qual o significado dado do significante dado ou o significante dado do significado dado poderiam ser outros, o que só se sustenta, evidentemente, quando se deixa de lado a necessidade de seu vínculo” (Bouquet, 2004, p. 234).

(20)

O signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (Saussure, 2012, p. 106 – grifo do autor).

Essa “ideia” ou “conceito” não é o objeto, mas um “sentido geral”, como explica Saussure:

(21)

Desde o primeiro momento, a palavra só aborda o objeto material segundo uma ideia que é, ao mesmo tempo, totalmente insuficiente, se for considerada com relação a esse objeto, e infinitamente ampla, se for considerada fora do objeto (ela é sempre muito extensa e pouco abrangente para empregar...): ideia desde o começo negativa; o que faz com que o sentido “próprio” não passe de uma das múltiplas manifestações do sentido geral; esse sentido geral, por sua vez, é apenas uma delimitação qualquer que resulta da presença de outros termos no mesmo momento (Saussure, 2004, p. 70).

Dado que, como postula Saussure, o significado, ideia ou conceito do signo lingüístico é um “geral”, ele igualmente não corresponde de nenhum modo aos respectivos objetos da realidade:

(22)

Enfim, nem há necessidade de dizer que a diferença dos termos, que faz o sistema de uma língua, não corresponde em parte alguma, mesmo na língua mais perfeita, às relações verdadeiras entre as coisas; e que, por conseguinte, não há nenhuma razão para esperar que os termos se apliquem completamente, ou mesmo incompletamente, a objetos definidos, materiais ou não (Saussure, 2004, p. 70).

À ideia de valor puramente diferencial do significado corresponde o equivalente do lado do significante. A palavra (aqui considerada como significante) não é, em essência, fônica; o significante “é incorpóreo, constituído não por sua substância material, mas unicamente pelas diferenças que separam sua imagem acústica de todas as outras” (cf. Saussure, 2012, p. 166). Assim como o significado não guarda nenhuma relação motivada com o real, tampouco o significante é motivado em qualquer grau em relação à realidade (neste caso, uma realidade sonora).

(23)

Quer se considere o significado, quer o significante, a língua não comporta ideias nem sons preexistentes ao sistema lingüístico, mas somente diferenças conceituais e diferenças fônicas resultantes desse sistema (Saussure, 2012, p. 167-168).

O signo lingüístico, na acepção adotada pelo Curso, é a união do significante e do significado. Como refere Culler, embora se possa “falar de significante e significado como se

eles fossem entidades separadas, eles existem somente como componentes do signo” (Culler, 1986, p. 28)³⁴, o que reconduz à ideia de “unidade linguística” mencionada em (19).

(24)

Esses dois elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro. Quer busquemos o sentido da palavra latina *arbor*, quer a palavra com a qual o latim designa o conceito “árvore”, está claro que somente as vinculações consagradas pela língua nos parecem conformes com a realidade, e abandonamos toda e qualquer outra que se possa imaginar (Saussure, 2012, p. 107 – grifo do autor).

Contudo, como também refere Saussure, é próprio do sistema de valores que é a língua manter um “paralelismo” entre as duas ordens de diferenças, vindo assim a constituir o vínculo entre os elementos fônicos e psíquicos no interior de cada signo. Significante e significado são sempre negativos ou diferenciais; porém o signo linguístico em sua totalidade é um fato positivo, e como tal não admite diferenças, mas somente *oposições* (cf. Saussure, 2012, p. 168).

(25)

Mas dizer que na língua tudo é negativo só é verdade em relação ao significante e ao significado tomados separadamente: desde que consideremos o signo em sua totalidade, achamo-nos perante uma coisa positiva em sua ordem. (...) Conquanto o significado e o significante sejam considerados, cada qual à parte, puramente diferenciais e negativos, sua combinação é um fato positivo (...) (Saussure, 2012, p. 168).

São dois os princípios fundamentais da linguística saussuriana: a arbitrariedade do signo linguístico e o caráter linear do significante. O segundo princípio provém da natureza auditiva do significante, o que o leva a desenvolver-se no tempo. O significante representa uma extensão e essa extensão é uma linha. Na escrita ocorre algo muito semelhante, com “a sucessão do tempo” sendo substituída “pela linha espacial dos signos gráficos”. À diferença dos significantes visuais (sinais marítimos, etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, o significante linguístico é linear (cf. Saussure, 2012, p. 110). Já a arbitrariedade do signo linguístico é exposta por Saussure, principalmente, em termos da relação entre significante e significado. Não há nenhum grau de motivação entre esses dois termos.

(26)

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: *o signo linguístico é arbitrário*. (Saussure, 2012, p. 108 – grifo do autor)

À primeira vista, pode-se pensar que a expressão grifada em (26) designaria uma noção de arbitrário diversa daquela que aparece repetidamente no Curso, e que é limitada à

³⁴ Tradução minha.

relação entre significante e significado. Esse outro sentido de arbitrário diz respeito à relação entre o signo como um todo e o real e, posto seja dedutível da leitura da obra de Saussure, não é ali referido de forma explícita. É o que apontam alguns autores, entre eles Bouquet e Benveniste.

Segundo Bouquet, uma confusão terminológica no Curso teria tornado opaco o conceito de “arbitrário” em Saussure. Essa confusão viria do fato de que Saussure inicialmente usara o termo “signo” para referir-se somente ao significante – quando formulou pela primeira vez o conceito de arbitrário –, mas os editores do Curso o adotariam no sentido que o lingüista lhe deu somente mais tarde, abrangendo o conjunto formado pelo conceito e pela imagem acústica. Dessa forma, ainda segundo Bouquet, o que no Curso é chamado de “*arbitrário do signo*” deveria ser denominado, na terminologia que (os editores do curso) preferiram adotar, *arbitrário do significante*” (Bouquet, 2004, p. 232). Como referido acima, o que é arbitrário, no Curso, é o laço entre significante e significado.

(27)

Assim, a idéia de ‘mar’ não está ligada por relação alguma interior à seqüência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante” (...). “Queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” (Saussure, 2012, p. 108).

Segundo o autor, contudo, a arbitrariedade do signo não se limitaria ao nível do significante. Bouquet recupera dois “graus de arbitrário” em Saussure: o primeiro, o *arbitrário interno do signo*, “o que se aplica ao fato de que um significante dado corresponde a um significado dado, e inversamente” (Bouquet, 2004, p. 234) – o que aparece no Curso – e o segundo, o *arbitrário sistêmico do signo*, que encerra dois fatos: o *arbitrário do sistema fonológico* e o *arbitrário do sistema semântico*. “O segundo grau do arbitrário da língua é relativo ao ‘corte’ por um signo na substância à qual ele dá forma” (idem, p. 235), ou seja, o “corte” feito no *continuum* da “matéria sonora” a representar e no *continuum* da “matéria a significar”. Isso quer dizer que é específico de cada língua o número de significantes e as características distintivas desses, do mesmo modo que ocorre com os significados. Em outras palavras, não só é arbitrário o vínculo entre significante e significado, mas também a existência de cada um desses elementos, separadamente, é arbitrária. Não há nada de essencial nos conceitos e sons ligados aos signos, nas diferentes línguas, isto é, cada língua faz o seu próprio “corte” na substância. É o que Saussure chamou de “generalidade do específico” das línguas e que faz com que não sejam simples nomenclaturas.

Por sua vez, Benveniste também empreende uma crítica da noção de arbitrário do signo linguístico saussuriano, em que aborda os mesmos aspectos examinados por Bouquet.

Suas conclusões, entretanto, são bastante diversas e seu questionamento, penso, de muito maior alcance. Enquanto Bouquet corrobora o “arbitrário interno” do signo e seu caráter de contingência (indeterminação) às diferentes línguas, salientando ainda o chamado arbitrário sistêmico, que procura justificar a arbitrariedade da existência de cada um dos elementos em separado, Benveniste primeiramente sustenta que entre o significante e o significado não há nada de arbitrário; ao contrário, o vínculo entre os dois é, sim, *necessário*:

(28)

O conceito (“significado”) “boi” é forçosamente idêntico na minha consciência ao conjunto fônico (“significante”) *boi*. Como poderia ser diferente? Juntos os dois foram impressos no meu espírito; juntos evocam-se mutuamente em qualquer circunstância. (...) O espírito não contém formas vazias, conceitos não nomeados. (...) o significante e o significado (...) são, pois, na realidade, as duas faces de uma mesma noção (...). O significante é a tradução fônica de um conceito; o significado é a contrapartida mental do significante. Essa consubstancialidade (...) garante a unidade estrutural do signo linguístico (Benveniste, 2005, p. 55-56).

Isso implica dizer que o signo tomado em si mesmo, na relação de seus elementos internos, não é arbitrário, não havendo que se falar em contingência, mas em *necessidade* do seu vínculo. Nisso, Benveniste confronta Saussure diretamente, além de contradizer ao próprio Bouquet, na questão do arbitrário interno como “contingente”. Conforme Benveniste, ao sustentar que o signo linguístico é arbitrário porque o significado “boi” tem como significantes b-ö-f (“boëf”) em francês e o-k-s (“Ochs”) em alemão, por exemplo, Saussure “refere-se, contra a vontade, ao fato de que esses dois termos se aplicam à mesma *realidade*”³⁵. Com isso, Saussure inclui na sua explicação de arbitrário o objeto real, a “coisa”, que a princípio havia excluído inteiramente da definição de signo linguístico (cf. Benveniste, 2005, p. 53ss)³⁶. De fato, embora se referindo explicitamente ao arbitrário do vínculo entre significante e significado, enquanto aborda a noção de arbitrário, Saussure frequentemente alude ao caráter imotivado do signo em relação *ao real*. Assim, no caso das onomatopéias e exclamações, ele posiciona-se dizendo que aquelas “não passam de imitação aproximativa e já meio convencional *de certos ruídos*”. Quanto às outras, contesta o seu caráter motivado, a despeito de parecerem “expressões espontâneas *da realidade*, como que ditadas *pela natureza*” (cf. Saussure, 2012, p. 109-110 – grifos meus).

Como sublinha Benveniste, Saussure sustenta que “*a língua é uma forma, e não uma substância*”, não havendo mesmo uma substância no fenômeno linguístico (cf. Saussure, 2012, p. 170). Portanto, a relação com a realidade (*substância*) não pertence ao campo da

³⁵ A passagem em Saussure é a seguinte: “(...) queremos dizer que o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na *realidade*” (cf. Saussure, 2012, p. 109 – o segundo grifo é de Benveniste; o primeiro do autor).

³⁶ Em *Natureza do signo linguístico*, ensaio de Benveniste publicado em 1939.

língua (*forma*), tampouco dizendo respeito ao signo linguístico, e mesmo antes de qualquer coisa, pois para o mesmo “se afirmam os caracteres primeiros da língua” (cf. Benveniste, 2005, p. 56).

(29)

De fato, se se estabelece em princípio – e com razão – que a língua é *forma* (...) é preciso admitir – e Saussure o afirmou claramente – que a linguística é ciência das formas exclusivamente. Tanto mais imperiosa é então a necessidade de deixar a “substância” irmã ou boi fora da compreensão do signo (Benveniste, 2005, p. 54).

No dizer de Benveniste, o que é verdadeiramente arbitrário não é o vínculo entre significante e significado, mas a relação entre o signo, dado como a união desses dois elementos, e a realidade objetiva. A questão de que o signo “representa” a realidade, mas não é a realidade, na forma que é própria ao sentimento do falante.

(30)

O que é arbitrário é que um signo, mas não outro, se aplica a determinado elemento da realidade, mas não a outro (Benveniste, 2005, p. 56).

Contudo, como argumenta Benveniste, se a língua é, por definição, *forma* e não *substância*, a relação com o real não pertence ao campo da língua, não devendo mesmo entrar na definição de signo linguístico feita por Saussure, que não considera outra coisa que não a relação do significante com o significado, cuja ligação é *necessária* (cf. Benveniste, 2005, p. 57). Mesmo sendo verdadeiro que a segmentação feita pelo signo na substância do real é arbitrária, não havendo qualquer traço de motivação na escolha feita por tal significante sobre a matéria psicológica sonora e por tal significado sobre a matéria psicológica do real, sendo essa a parte de contingência inerente à língua, também é verdade que se trata aqui de uma relação da língua com algo que está fora dela. O que é propriamente da língua é somente o resultado dessa escolha, desprezado tudo o que lhe precede e que lhe sobra, pois a língua se constitui em essência como *formalização da substância* e em sistema de valores que se opõem. ‘O caráter absoluto do signo linguístico comanda a necessidade dialética dos valores em oposição e constitui o princípio estrutural da língua’ (cf. *idem*). O valor não depende do arbitrário; é atributo da forma e interno à língua. Em suma, Benveniste aponta o arbitrário da relação signo – real, mas não considera essa uma questão da língua.

(31)

Embora o arbitrário interno do signo seja *em si* um puro arbitrário sem limitação alguma, o arbitrário sistêmico do signo, semântico ou fonológico, é a **formalização de uma substância**: é também um arbitrário absoluto do ponto de vista da forma e, do ponto de vista da substância, um arbitrário relativo – sendo a relação entre a forma e a substância uma limitação do arbitrário. (Bouquet, 2004, p. 237) – grifo meu em negrito.

Apesar da referência que faço no parágrafo acima à expressão utilizada por Bouquet em (31), as conclusões de Benveniste contradizem-no. Esse autor, ao contrário de Benveniste, inclui o “arbitrário sistêmico” – um outro modo de denominar o arbitrário da relação signo-real, que poderíamos muito bem denominar de *arbitrário externo*, em oposição ao *arbitrário interno* – na caracterização do signo linguístico. Para Benveniste, ao contrário, o fato de cada língua designar com palavras diferentes a mesma realidade é muito verdadeiro, mas “pouco instrutivo” (cf. Benveniste, 2005, p. 55). Desse modo, a ideia de arbitrário como “contingente a uma língua”³⁷, mesmo nesse caso, só se sustentaria num olhar exterior à língua. Seguindo Benveniste, é preciso se ater ao fenômeno linguístico, que, se examinado de dentro, não tem nada de indeterminado ou arbitrário, porque é *forma* e só se relaciona com o que está no interior da língua. O que importa para Benveniste não é a aparência exterior (observada nas diferenças entre as línguas e no *arbitrário externo*), mas “a estrutura íntima do fenômeno” e “sua relação com o conjunto das manifestações de que depende” (cf. idem).

Cumprido observar o que sustenta Bouquet em (31), a respeito da limitação do arbitrário, quando esse autor descreve o “arbitrário sistêmico do signo”, fonológico e semântico – que nos permitimos chamar aqui, acolhendo a posição de Benveniste, de *arbitrário externo* –, integralmente como a “formalização de uma substância”, para em seguida dizer que, do ponto de vista da substância, trata-se de um *arbitrário relativo*, constituindo-se a relação entre a forma e a substância em uma *limitação do arbitrário*.

A ideia de limitação do arbitrário já aparece no Curso. Na segunda parte do livro, Saussure define as relações sintagmáticas e associativas, para, em seguida, esboçar o que denominou o “mecanismo da língua”: uma visão prévia do discurso, da língua em uso, que seria depois desenvolvida por Benveniste. Esse mecanismo é explicado a partir do funcionamento simultâneo das duas formas de agrupamento (eixo sintagmático e eixo associativo) e das “solidariedades” respectivas, sintagmáticas e associativas, culminando na ideia de arbitrário relativo.

Saussure define assim as relações sintagmáticas:

(32)

De um lado, no discurso, os termos estabelecem entre si, em virtude de seu encadeamento, relações baseadas no caráter linear da língua, que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo (...). Tais combinações, que se apoiam na extensão, podem ser chamadas de *sintagmas* (Saussure, 2012, p. 171).

³⁷ Ver a esse respeito Bouquet, Simon, *Introdução à leitura de Saussure*, 2004, p. 234ss.

Quanto às relações associativas (que mais tarde a tradição dos estudos linguísticos designará *relações paradigmáticas*), dão-se fora do discurso, desencadeando-se a partir das palavras que, tendo algo de comum entre si, são associadas na memória:

(33)

Vê-se que essas coordenações são de uma espécie bem diferente das primeiras. Elas não têm por base a extensão; sua sede está no cérebro; elas fazem parte desse tesouro interior que constitui a língua de cada indivíduo. Chamá-las-emos *relações associativas* (Saussure, 2012, p. 172).

O caráter diverso dessas tipologias é ainda melhor descrito na passagem seguinte:

(34)

A relação sintagmática existe *in praesentia*; repousa em dois ou mais termos igualmente presentes numa série efetiva. Ao contrário, a relação associativa une termos *in absentia* numa série mnemônica virtual (Saussure, 2012, p. 172).

No tocante ao mecanismo da língua, Saussure descreve-o a partir de solidariedades e do funcionamento simultâneo das duas formas de agrupamentos, sintagmáticos e associativos. A ideia genérica de “agrupamento” veicula a descrição de um princípio geral da língua, segundo o qual “não falamos por signos isolados, mas por grupos de signos, por massas organizadas, que são elas próprias signos”³⁸ (Saussure, 2012, p. 177). A solidariedade entre termos que se seguem na cadeia da fala determina sua interdependência, de modo que cada elemento não tem valor por si só, mas somente em conjunto com o que lhe segue e precede. Assim também, sendo parte de um sistema de valores, os elementos não existem isoladamente, mas somente pela oposição com outros termos da cadeia associativa, de onde obtêm o seu lugar na língua³⁹. Como salienta Saussure, as unidades do discurso mantêm entre si uma relação de solidariedade recíproca, em que o “todo vale pelas suas partes” e “as partes valem também em virtude de seu lugar no todo” (cf. *idem*).

(35)

Entre os agrupamentos sintáticos assim constituídos, existe um vínculo de interdependência; eles se condicionam reciprocamente. Com efeito, a coordenação no espaço contribui para criar coordenações associativas, e estas, por sua vez, são necessárias para a análise das partes do sintagma (Saussure, 2012, p. 177).

³⁸ Nota-se nessa passagem uma noção diversa de *signo* em Saussure, que abrange também o sintagma. Como afirma o próprio Saussure, a unidade sintagma pode ser constituída de uma palavra ou de um agrupamento de palavras (cf. Saussure, 2012, p. 178). A extensão da noção de signo a uma unidade maior que a palavra exige, contudo, sair do conceito de signo linguístico clássico, conforme citado aqui em (20), rumo a uma noção mais ampla.

³⁹ A esse respeito, Saussure dá um exemplo tirado da formação de palavras: “Uma unidade como *desejoso* se decompõe em duas subunidades (*desej-oso*), mas não se trata de duas partes independentes simplesmente juntadas uma à outra (*desej + oso*). Trata-se de um produto, uma combinação de dois elementos solidários, que só têm valor pela sua ação recíproca numa unidade superior” (Saussure, 2012, p. 176). Essa ideia será desenvolvida por Benveniste em relação ao discurso, cujo sentido global não corresponde simplesmente à soma dos sentidos das frases e das palavras; o discurso é também um produto, e o sentido do seu todo igualmente determina a escolha dos termos que o compõem.

A interdependência entre as duas formas de agrupamentos sintáticos constitui o duplo funcionamento da língua, através do qual o eixo da sucessividade (das relações sintagmáticas) e o da virtualidade (relações associativas) condicionam-se reciprocamente. Segundo Saussure, o ato de emissão do discurso é muito mais que uma simples escolha de um termo positivo, é colocar em funcionamento um sistema de valores, que, além de oposições entre seus termos, é também interdependência, pois um termo da língua só se constitui efetivamente na coexistência com os demais termos, no ato do discurso⁴⁰:

(36)

(...) não basta dizer, colocando-se num ponto de vista positivo, que se toma *vamos!* porque significa o que se quer exprimir. Na realidade, a ideia invoca não uma forma, mas todo um sistema latente, graças ao qual se obtêm as oposições necessárias à constituição do signo (Saussure, 2012, p. 179).

Segundo Saussure, esse é o mecanismo através do qual um termo qualquer se presta à expressão de uma ideia, funcionando concomitantemente por oposições e por dependências recíprocas. Na direção contrária do que é ditado pelo arbitrário do signo, as duas ordens de solidariedades que vinculam as unidades do sistema de valores limitam o arbitrário da língua, tornando possível a comunicação. É o que Saussure chama a limitação do arbitrário⁴¹.

(37)

Tudo que se refira à língua enquanto sistema exige, a nosso ver, que a abordemos desse ponto de vista, de que pouco cuidam os lingüistas: a limitação do arbitrário (Saussure, 2012, p. 181).

O olhar de Caetano pode ser compreendido, no seio da presente reflexão, como uma problematização sobre a linguagem, veiculada na poesia e como poesia. Trata-se, pois, de uma poesia que se desenvolve no limite entre a linguagem poética e a discursiva, em que o *fazer* poético e o dizer *sobre* o fazer poético convivem, vão juntos, de mãos dadas. Há uma busca incansável pela Natureza verdadeira, e nessa busca em grande parte se ocupa Caetano, fazendo dela assunto. Contudo, seu objetivo com isso não é descrever a Natureza; é sim veicular a emoção poética⁴² por imagens novas, que encontra nessa nova Natureza que vai descobrindo. Mas na medida em que empreende essa busca, e dela se ocupa e a comenta, faz a

⁴⁰ Saussure emprega, alhures, o termo *discurso*, quase sempre com o sentido geral de *fala*. Em algumas passagens, porém, principalmente em seus Escritos, ele demonstra uma reflexão mais profunda sobre o tema. Apesar de sua opção pelo estudo exclusivo da língua, é conhecida a posição de Saussure sobre a precedência histórica da fala, pois é no ato da fala que se surpreende o fenômeno linguístico (cf. Saussure, 2012, p. 51).

⁴¹ Além da limitação do arbitrário que ocorre no discurso, Saussure menciona também a existência de signos relativamente motivados, como o exemplo que dá de *dezenove*, que “evoca os termos dos quais se compõe e outros que lhe estão associados, por exemplo, dez, nove, vinte e nove, (...), etc.” (Saussure, 2012, p. 180) Trata-se, porém, no caso de *dezenove*, de uma motivação de um derivado com seus termos primitivos *dez* e *nove* e com seus pares sistêmicos *vinte e nove*, *dezoito*, etc., e não com um objeto do real.

⁴² Sobre a emoção ou a “ideia” poética em Fernando Pessoa, ver pág. 195.

poesia. Isto é, a busca semiótica, a reflexão e o fazer poético não estão separados. Sua linguagem é um todo. Não há tampouco separação possível entre o *fazer* e o *dizer* sobre esse fazer poético. Sua linguagem é a um tempo discursiva e poética.

Caeiro mostra-se consciente de que todo processo de conhecimento da realidade é mediado por signos, entre os quais se destaca o signo linguístico. Sua poesia é então um esforço de ultrapassagem, debatendo-se com as limitações do olhar e da linguagem humana, buscando o imediato, isto é, *tocar* o real que o signo evoca, aponta ou simboliza, mas esconde ao mesmo tempo; fazendo isso como quem restaura uma fabulosa obra-prima, removendo camadas e mais camadas de sujeira e tinta, a fim de revelar a sua beleza original⁴³. Esse esforço de olhar primeiro revive o sentido da atitude de *descobridor*, inscrito no mais fundo da alma portuguesa. Olhar “primeiro” que encontra paralelo no olhar da criança, mas que, não obstante, exige um aprendizado: uma aprendizagem que consiste em “desaprender” o modo errado de ver, isto é, de dentro para fora, para ver certo, ou seja, de fora para dentro. A descoberta não é mais a da terra distante, mas daquele mundo que sempre esteve ali perto, mas encoberto.

(108)

Sou o Descobridor da Natureza.

Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.

Trago ao Universo um novo Universo

Porque trago ao Universo ele-próprio.

(Pessoa, 1980, p. 88)

A um certo momento, no poema do Menino Jesus, identifica-se ainda mais claramente como essa procura repousa numa recusa radical de tudo que é convencional e arbitrário. A vinda do Menino Jesus para perto do poeta, e seu simultâneo afastamento de todos os símbolos cristãos: a cruz, a pomba do Espírito Santo, a Virgem, a Santíssima Trindade, etc.,

⁴³ A revelação em uma pintura de imagens que estavam escondidas pela obra principal, é designada pelo termo “PENTIMENTO” e é o que costuma ocorrer durante o trabalho de restauração de obras de arte antigas, em que se objetiva remover camadas de sujeira ou tinta devidas a intervenções impróprias de outros artistas e à ação do tempo, com o emprego de técnicas avançadas. A definição do Dicionário Caldas Aulete para a palavra é a seguinte:

PEN.TI.MEN.TO: sm. 1 Art.pl. Aparecimento, em telas, de pinturas ou desenhos feitos anteriormente. “É comum que os restauradores de obras de arte encontrem, por debaixo de uma famosa pintura, uma outra pintura ou desenho feito pelo próprio artista. O pentimento denuncia o arrependimento, o erro inicial, a mudança de ideia do artista” (Tabajara L. de Almeida, “Um pentimento” in www.riograndevirtual.com.br 26.12.2005). FONTE: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa Caldas Aulete. CALDAS AULETE, Francisco J. & VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. VERSÃO DIGITAL.

Já o termo limítrofe “PALIMPSESTO” refere-se ao pergaminho ou papiro cujo manuscrito foi raspado para ser substituído por um novo texto, debaixo do qual, às vezes consegue-se fazer reaparecer os caracteres anteriores, mediante técnicas especiais. FONTE: idem.

A palavra “PENTIMENTO” vem do italiano, língua em que significa originalmente “arrependimento” e por extensão “mudança de opinião”, originada no latim da forma do acusativo de PAENITENTIAE e forma verbal correspondente. FONTE: Dicionário Latino-Português. FARIA, Ernesto. Belo Horizonte, Livraria Garnier, 2003 (p. 693).

tornando-se um Menino Jesus imediato e familiar, constituem a contrapartida dessa atitude de recusa. Essa atitude é, porém, também um símbolo, e é como símbolo que ela pode ser estendida ao próprio signo linguístico, como na formulação sobre as pedras, por exemplo. Ali, aparece claramente a crítica ao corte arbitrário do signo linguístico e do caráter geral do conceito *pedra* expressado pela palavra “pedra”. Há algo de abstrato nesta constatação, tendo em vista que nunca o signo está isolado no discurso, mas sempre ligado a um contexto. Entretanto, a interpretação não é aqui literal, assim como nada na poesia é literal, mas simbólica. A recusa do signo arbitrário e convencional é um gesto poético de “retorno” ao real, antes de se tê-lo perdido. A resposta de Caeiro vem com o resgate da particularidade das coisas, como tentativa de ultrapassar os limites do arbitrário e do convencional. Parece também que o heterônimo mestre tem consciência da ação conservadora do sistema, que mantém esses limites inalterados; que há algo, talvez muito, do real que sobra para além e aquém do signo. Caeiro “deseja” apreender uma substância do real, mas não alcança esse objetivo totalmente, apenas aproximando-se dele. Toca-a, mas em grande parte a partir de uma intelectualização: “o real existe”. Essa afirmação tem muito de uma ideia que é asseverada sobre o real, mas que não é baseada num contato direto com essa realidade.

A relação entre forma e substância, em Saussure, limita o arbitrário, como refere Bouquet (2004, p. 237). Segundo Saussure, existe um *continuum* (substância) sobre cuja superfície é feito um “corte” arbitrário pelo signo linguístico (essa é a descrição do arbitrário *sistêmico* ou *externo* do signo de Bouquet), o que pode ser relacionado com a razão do esforço de olhar de Caeiro. Podemos fazer um paralelo entre esse “*continuum*” (em Saussure um *continuum* psicológico) com o real em Caeiro, o qual ele busca alcançar através dos sentidos. O que fazemos ao ler um poema de Caeiro é colocar-nos imperceptivelmente do ponto de vista da substância, integrando-nos no mundo natural de que ele faz parte. A *limitação do arbitrário* ocorre-nos como por um “encantamento” poético.

De maneira geral, diferentemente de outros signos, o signo linguístico possui um alto grau de convencionalidade. Além disso, a linguagem verbal é de todos os sistemas o de menor iconicidade⁴⁴. A iconicidade de uma língua corresponde ao grau de motivação de seus signos⁴⁵, limitadas na língua, além de poucos outros casos, às exceções mencionadas por

⁴⁴ A “iconicidade” aqui não tem o sentido advindo de Peirce, mas de *motivação*, como em Saussure, e neste sentido há uma recorrência à mediação, que é de resto inevitável.

⁴⁵ Segundo Saussure, há línguas mais e menos motivadas que outras (cf. Saussure, 2012, p. 182).

Saussure, das onomatopéias e exclamações⁴⁶. Porém, o grau de arbitrário tende a diminuir na frase e no texto: o contexto limita o arbitrário e atenua a ambiguidade resultante dele. Isto é, em razão de meu interlocutor, do contexto do diálogo, da situação empírica, etc., eu sei com mais clareza de que “pedra” ou “flor” estamos falando. É verdade que entram aí muitos elementos de relação com o mundo, como marcas de pessoa, tempo e lugar, que, se servem para especificar o discurso, referenciando-o, não o deixam mais *motivado*, pelo menos não no sentido estrito de *motivado* como *semelhança*.

Se a limitação do arbitrário já acontece na linguagem corrente, isso é ainda mais verdadeiro na poesia, só que de um modo diverso. Na poesia, é menos importante o valor referencial do que o valor icônico ou de semelhança, como limitação do arbitrário. Na poesia, se busca o *motivado*, isto é, o semelhante. E, como no interior da língua o arbitrário da relação *significante* e *significado* é absoluto e nada relativo, o único modo de torná-lo motivado é criando um outro signo: a imagem poética (*significante*), que terá uma relação de semelhança com a emoção poética⁴⁷ a veicular (*significado*). E Caeiro faz chegar esse processo ao limite. Certos recursos de natureza icônica são empregados corriqueiramente nos textos, como a ordem dos fatos na narrativa e, na poesia, a exploração das aproximações entre sons e significados, ou entre sons e sensações, ou ainda algo como a poética do Sensacionismo propõe: a aproximação entre uma imagem e uma emoção poética. Como no exemplo abaixo:

(38)

Pensar incomoda como andar à chuva
Quando o vento cresce e parece que chove mais.
(Pessoa, 1980, p. 33)

Em **(38)**, acima, a afirmação “pensar incomoda” corresponde à emoção poética a ser veiculada, função desempenhada pela imagem “andar à chuva”, à qual se acrescentam ainda os elementos do verso seguinte, que fazem exacerbar a sensação de chuva em uma chuva forte. São notáveis os elementos sensoriais: frio, desconforto físico, desejo de cessação, etc., que especificam e caracterizam a imagem principal. Trata-se, porém, de uma imagem intelectualizada, pois é elaborada. Não é uma cena totalmente empírica, casual, prosaica. O poético é singular, e o singular não está tão à mão; exige um olhar agudo. O olhar para as coisas é um *meio*, não um fim em si, pois é preciso ver um mundo novo para fazer uma poesia

⁴⁶ Ver pág. 42 deste trabalho. Trata-se, aqui do arbitrário externo, da relação signo-real. Porém, na língua, a motivação que limita o arbitrário só pode ser um outro meio indireto, pois o signo linguístico está aprisionado no universo da língua.

⁴⁷ Sobre a emoção ou a “ideia” poética em Fernando Pessoa, ver pág. 195.

também nova. Mas essa poesia não é as coisas. Apenas pode ser veiculada pelas imagens que se encontram latentes nessas mesmas coisas.

III – A Poesia de Alberto Caeiro e a lingüística da enunciação de Émile Benveniste:

... E que as suas casas tenham
Ao pé duma janela aberta
Uma cadeira predilecta
Onde se sentem, lendo os meus versos.
E ao lerem os meus versos pensem
Que sou qualquer coisa natural –
Por exemplo, a árvore antiga
À sombra da qual quando crianças
Se sentavam com um baque, cansados de brincar...
(Pessoa, 1980, p. 33)

Neste capítulo vamos examinar a poesia de Alberto Caeiro, o heterônimo-mestre de Fernando Pessoa, sob o ponto de vista da Teoria da Enunciação, conforme formulada pelo linguista francês Émile Benveniste, valendo-nos de algumas de suas ideias mais fecundas, como a noção de *enunciação* vista como ato de discurso singular e irrepetível, o conceito de *subjetividade* e de *intersubjetividade*, de *referência*, a noção de *instância de discurso* e de *tempo lingüístico*. O objetivo, inicialmente, será analisar a poesia, valendo-nos da teoria, e também, a partir dessa reflexão, buscar elementos que contribuam na reflexão sobre a própria teoria.

Benveniste procura, em suas palavras, partir do ponto onde Saussure parou (cf. Benveniste, 2006, p. 50), buscando uma abordagem que dê conta não só da língua enquanto “sistema”, domínio da virtualidade, o que dispõe no campo do *semiótico*, mas também da língua em funcionamento ou *discurso*, o que dispõe no campo do *semântico*. A lingüística saussuriana reconhecidamente considera secundário o exame da língua no seu uso concreto, relegando-a à fala, domínio do fortuito, privilegiando o estudo do sistema em sua sincronia, com destaque para a ideia da *arbitrariedade do signo lingüístico* e para o conceito de *valor*. A língua é concebida por Saussure como sistema de signos, em que o valor de um elemento é dado pelas relações de oposição que estabelece com os demais elementos e com o conjunto do sistema. Benveniste, na medida em que atribui ao enfoque saussuriano da *língua enquanto sistema* um papel central no estabelecimento de uma semiologia geral, nos termos em que essa discussão aparece no Curso (Saussure, 2012, p. 47-49), colocando-o, inclusive, a esse respeito, acima de Peirce, mantém o enfoque sincrônico, mas aprofunda essa concepção ao resgatar a fala, a *língua em uso*, abrindo um novo e vasto campo de possibilidades para o estudo da linguagem. Embora a palavra “discurso” surja aqui e ali, geralmente com o sentido

de *fala*, a ideia de *discurso* como realização da língua, do modo como é formulada por Benveniste, não aparece (ao menos de forma explícita) no Curso⁴⁸, constituindo-se num desenvolvimento das ideias de Saussure. O papel das relações *associativas* e *sintagmáticas* no mecanismo da língua, seu duplo funcionamento e as considerações sobre o arbitrário relativo e a limitação do arbitrário do signo no discurso, talvez seja o que de mais próximo do pensamento de Benveniste podemos encontrar no Curso. Contudo, não é admissível uma simples transposição de conceitos. Se a ideia de *paradigma* pode ser relacionada mais facilmente com o *semiótico*, o mesmo não se dá entre a ideia de *sintagma* e o *semântico*, no sentido que Benveniste empresta a este termo. É preciso compreender as formulações de Saussure no seu conjunto. Em que pese Saussure já tenha traçado, a certa altura, o que seria o esboço da língua em funcionamento, conforme se pode observar na segunda parte do Curso, ele nunca deixa de lado a ideia de *sistema*. A visão saussuriana ressurte-se de sua opção inicial em favor da língua, enquanto objeto de natureza *social, homogênea, concreta*, o que demanda a necessidade de sua reelaboração, desafio que é enfrentado por Benveniste:

(39)

Em conclusão, é necessário ultrapassar a noção saussuriana do signo como princípio único, do qual dependeria simultaneamente a estrutura e o funcionamento da língua (Benveniste, 2006, p. 67).

Benveniste continua a obra de Saussure ao considerar os aspectos da enunciação e do discurso, contemplando no estudo da linguagem, além da língua como virtualidade, também a língua *em processo*. Além disso, no âmbito da discussão de uma semiologia geral, ele apresenta a ideia da existência de diversos sistemas semióticos, entre os quais a língua é o mais importante, pois somente ela é capaz de interpretar a si própria e a todos os demais⁴⁹. De fato, a língua é o sistema por excelência adequado à análise racional, sistemática e categorizadora, tendo a vantagem de ser capaz de formular, a propósito de qualquer objeto, um padrão de discurso mais ou menos geral, e por isso comparável com outros discursos similares que ela mesma formule a propósito de outros objetos, característica que certamente

⁴⁸ Entretanto, nos *Escritos de Linguística Geral*, aparece uma *Nota sobre o discurso*, em que Saussure aborda explicitamente o problema do discurso, embora de forma bastante inicial (cf. Saussure, 2004, p. 235s). Podemos admitir que Saussure chega a abordar no Curso alguns aspectos do discurso, nos capítulos referentes às relações sintagmáticas e associativas e ao mecanismo da língua (cf. Saussure, 2012, p. 171-182).

⁴⁹ Dos três tipos de relações possíveis entre os diferentes *sistemas semióticos*, postuladas por Benveniste, a saber, relação de ENGENDRAMENTO, de HOMOLOGIA e de INTERPRETÂNCIA, esta última, do ponto de vista da língua, é a mais importante, de acordo com Benveniste.

“É aquela relação que divide os sistemas em sistemas que articulam (...) e sistemas que são articulados. Nenhum outro sistema dispõe de uma “língua” na qual possa se categorizar e se interpretar segundo suas distinções semióticas, enquanto que a língua pode, em princípio, tudo categorizar e interpretar, inclusive ela mesma” (Benveniste, 2006, p. 62).

é responsável por sua fecundidade lógica e dialética⁵⁰. Na parte final de sua obra, Benveniste discute com profundidade a relação entre *forma* e *sentido* na linguagem e elabora a teoria do *aparelho formal da enunciação*⁵¹, um aperfeiçoamento da solução inicial que se baseava na dicotomia entre o *semiótico* e o *semântico*, quando não deixa dúvidas sobre sua filiação saussuriana, ao precisar os elementos formais de um sistema também para a língua *em processo*.

De fato, na medida em que o central em Benveniste é a enunciação, pode-se dizer que ele abandona a noção de signo linguístico. Se, em Saussure, a opção pela língua foi um acerto metodológico, tanto como o papel central que ele atribui ao signo, em Benveniste, a quem interessa principalmente a língua em uso, esse papel é do discurso. Poderíamos, talvez, afirmar com Saussure que o discurso é também uma espécie de signo mais amplo⁵².

A ultrapassagem proposta por Benveniste se daria, segundo ele, “por duas vias”. A primeira, na análise intralingüística:

(40)

– na análise intralingüística, pela abertura de uma nova dimensão de significância, a do discurso, que denominamos semântica, de hoje em diante distinta da que está ligada ao signo, e que será semiótica (Benveniste, 2006, p. 67).

A parte ligada ao signo corresponde à língua conforme é conceituada por Saussure, isto é, um sistema de signos, cujos valores constituem-se mediante oposições. Já a parte ligada ao discurso corresponde à língua *em processo*, cuja unidade é o discurso, lugar do sujeito e da enunciação. Cada uma dessas unidades, *signo* e *discurso*, correspondem a uma das dimensões em que se articula a significação na língua: respectivamente, o *semiótico* e o *semântico*. Em ambos os casos, a língua é uma *forma*, e não uma *substância*.

A outra via de ultrapassagem ocorreria na análise translingüística. Aqui, Benveniste desenvolve a questão da propriedade interpretativa da língua.

⁵⁰ Porém, não se trata de dizer que não é possível, por exemplo, que uma obra musical tenha como assunto uma obra literária (o que é, sem dúvida, uma forma de interpretação). No que os demais sistemas são impotentes, segundo Benveniste, é em categorizar e interpretar a estrutura e o funcionamento semiótico uns dos outros e de si próprios (“interpretação” não teria, no caso, o sentido de compreensão da significação de uma música ou de um quadro, por exemplo, pois o autor não está falando de *discursos*, mas de *sistemas*). Uma exceção seria talvez o caso de uma obra de arte que, através de suas formas ou cores, por exemplo, significasse, a seu modo particular, secundária e indiretamente, o seu modo de criação e representação. Seria talvez o caso de uma obra de arte experimental, que, por sua própria natureza, refletisse o próprio modo de representação. É difícil imaginar, contudo, um produto de descrição sistemática das categorias de um sistema em termos que possam mesmo de longe perfilar-se aos da língua. Por outro lado, se uma obra de arte é muitas vezes indescritível em linguagem verbal, seria a língua capaz de descrever sua semiótica? Uma resposta possível a tal objeção seria que a língua é o único sistema capaz de formalizar, em seus termos, uma interpretação a *qualquer* modelo de sistema semiótico, porém abstraindo de sua correção.

⁵¹ Esta parte da obra de Benveniste relaciona-se a sua reflexão mais estritamente linguística.

⁵² A respeito do *discurso enquanto signo*, ver Nota 38, pág. 45 deste trabalho.

(41)

– na análise translinguística dos textos, das obras, pela elaboração de uma metassemântica que se construirá sobre a semântica da enunciação (Benveniste, 2006, p. 67).

Essas duas vias de análise constituem a *semiologia da língua*, a que Benveniste qualifica de uma semiologia de “segunda geração”, como parte de uma semiologia geral. A necessidade dessa nova semiologia adveio da insuficiência conceitual do signo para dar conta das duas dimensões em que se articula a significação na língua. Quando Saussure lidou com as dificuldades que a frase lhe apresentava atribuindo-a à fala⁵³, nada foi resolvido, segundo Benveniste, pois se trata de saber justamente “se e como do signo se pode passar à ‘fala’”. O “mundo do signo é fechado”. “Um hiato os separa”, sendo necessário admitir que a língua comporta dois domínios, cada um deles demandando seu próprio aparelho conceitual (cf. Benveniste, 2006, p. 66-67).

(42)

O privilégio da língua é de comportar simultaneamente a significância dos signos e a significância da enunciação. Daí provém seu poder maior, o de criar um segundo nível de enunciação, em que se torna possível sustentar propósitos significantes sobre a significância. É nesta faculdade metalinguística que encontramos a origem da relação de interpretância pela qual a língua engloba os outros sistemas (Benveniste, 2006, p. 66).

No estudo da pessoa verbal e dos pronomes pessoais, o linguista francês começa por questionar a definição tradicional dos pronomes pessoais como contendo os três termos “eu”, “tu” e “ele”, dizendo que essa definição abole a noção de “pessoa”, porque, conforme sustenta Benveniste, esta é própria apenas de “eu” e “tu”, e falta em “ele” (cf. Benveniste, 2005, p. 277-278), a que define como a “não-pessoa” (cf. idem, ibidem, p. 282s). “Eu” e “tu”, à diferença de “ele” e de outros termos da língua, pronomes ou não, pertencem àquela classe de signos que caracterizam as ‘instâncias do discurso, atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é atualizada em palavra por um locutor’ (cf. idem, ibidem, p. 277), sendo uma espécie de signos “vazios”, preenchidos sempre no ato do discurso. No dizer de Benveniste, “eu” é ‘o indivíduo que enuncia a presente instância de discurso contendo *eu*’, enquanto “tu” é o ‘indivíduo alocutado na presente instância de discurso contendo *tu*’ (cf. idem, ibidem, p. 279). Não há uma ideia de *eu* na língua, assim como há uma ideia de *árvore*.

(43)

Cada instância de emprego de um nome refere-se a uma noção constante e “objetiva”, apta a permanecer virtual ou a atualizar-se num objeto singular, e que permanece sempre idêntica na representação que desperta. No entanto, as instâncias de emprego de *eu* não constituem uma classe de referência, uma vez que não há “objeto” definível como *eu* ao qual se possam remeter identicamente essas

⁵³ A respeito do que refere Benveniste sobre a frase em Saussure, ver Curso de linguística geral, 2012 p. 151.

instâncias. Cada *eu* tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal (Benveniste, 2005, p. 278).

A definição dada por Benveniste para “eu” e “tu” desconsidera as suas formas específicas nas diferentes línguas (elas podem inclusive não figurar explicitamente no discurso), pois ele as considera enquanto “categorias de linguagem”, definindo-as em relação “com a sua posição na linguagem”⁵⁴ (cf. Benveniste, 2005, p. 279). Como signos “vazios”, “eu” e “tu” “não podem existir como signos virtuais, não existem a não ser na medida em que são atualizados na instância de discurso” (cf. idem, ibidem, p. 281) que os contém, e só adquirem valor no momento em que são proferidos por um locutor. Essa característica fundamental de “eu” e “tu” é o traço que os une a outros termos da língua, chamados por Benveniste “indicadores”. São termos como “aqui”, “agora”, “isto”, “isso”, etc., que igualmente só ganham sentido quando são utilizados na instância de discurso. O autor define-os como “indicadores de ostensão”, que se associam, no discurso, com os indicadores de pessoa “eu” e “tu”, delimitando, a partir de um centro axial, o “eu”, “a instância espacial e temporal coextensiva e contemporânea da presente instância de discurso” (cf. idem, ibidem, p. 279), isto é, o *espaço* e o *tempo* na linguagem. O indivíduo que enuncia *eu* ingressa na língua – “apropria-se”, segundo Benveniste (cf. idem, 2006, p. 84), exercendo uma certa experiência da realidade. Não se trata, porém, da realidade objetiva, a exemplo do contexto pragmático de Peirce⁵⁵, porque, conforme assinala Benveniste, “a língua é uma forma, e não uma substância”⁵⁶:

(44)

Qual é, portanto, a “realidade” à qual se refere *eu* ou *tu*? Unicamente uma “realidade de discurso”, que é coisa muito singular. *Eu* só pode definir-se em termos de “locução”, não em termos de objetos, como um signo nominal (Benveniste, 2005, p. 278).

Os signos “vazios”, como a forma de “eu” e “tu”, não têm uma referência material na realidade, nem se referem a posições objetivas no espaço ou no tempo, mas têm, sim, uma *referência linguística*, ligada à enunciação que as contém, refletindo o seu próprio emprego. Quando se trata da enunciação, não há que se falar em *referente*, mas sim em *referência*. A referência da enunciação, enquanto *língua em funcionamento*, não é um objeto da realidade, mas uma *situação de discurso*. Tampouco essa situação de discurso corresponde a um

⁵⁴ Não se trata, pois, de uma reflexão linguística, mas de linguagem. A respeito do conceito de linguagem de Benveniste, ver pág. 13 deste trabalho.

⁵⁵ Ver pág. 25 deste trabalho.

⁵⁶ Ver pág. 42 deste trabalho.

contexto pragmático: a referência da enunciação, conforme já mencionado, não é material, mas é linguística.

Esse “eu”, ao “apropriar-se” da língua, projeta o *outro*, representado por “tu” (cf. Benveniste, 2006, p. 84), instituindo o que Benveniste denomina a *comunicação intersubjetiva* na língua (cf. idem, 2005, p. 280s). A partir do acréscimo desses elementos, Benveniste descreve o que denomina “o duplo funcionamento subjetivo e referencial do discurso”, em que se distingue o “eu” do “não-eu”, formas “que realizam uma dupla oposição, a oposição do ‘eu’ ao ‘tu’ e a oposição do sistema ‘eu/tu’ a ‘ele’” (cf. idem, 2006, p. 101).

(45)

A primeira, a oposição “eu-tu”, é uma estrutura de alocação pessoal que é exclusivamente inter-humana. (...)

A segunda oposição, a do “eu-tu”/“ele”, opondo a pessoa à não-pessoa, efetua a operação da referência e fundamenta a possibilidade do discurso sobre alguma coisa, sobre o mundo, sobre o que não é a alocação. Temos aí o fundamento sobre o qual repousa o duplo sistema relacional da língua (Benveniste, 2006, p. 101).

Num primeiro momento, esta reflexão se servirá da análise de um breve poema de Alberto Caeiro, procurando encontrar nele as marcas de singularidade, nos moldes da Teoria da Enunciação de Benveniste. Em seguida, tentaremos dizer que relação pode ser estabelecida entre a noção de enunciação de Benveniste e a busca de Caeiro por uma poesia capaz de ver mais e com mais clareza, o que lhe permite descobrir aquilo que ele chama um “novo Universo”, como meio e motivo de uma nova poesia. Nesse passo, a pergunta a responder será em que medida sua poesia pode ser vista como uma enunciação e como, sendo enunciação, explicita a busca poética, semiótica e *semântica* (no sentido que o termo tem em Benveniste) de Alberto Caeiro. Finalmente, num terceiro momento, o objetivo será relacionar a reflexão linguística com a natureza artística do objeto analisado, buscando determinar, a partir de um fato linguístico, também um fato estético. Em que medida essa análise pode contribuir para a compreensão da obra de Caeiro? Pensamos ser possível relacionar a noção de enunciação em Benveniste com o postulado de uma poesia de “qualquer coisa natural” de Alberto Caeiro, ou quando nos diz como quer ser lido: num momento determinado e concreto: um “aqui-agora” *único e irrepetível*.

Os versos de Caeiro, em grande parte, parecem veicular a defesa de uma posição, colocando-se o poeta, aqui relacionado à figura do *locutor*, na acepção que o termo aparece em Benveniste, dentro de um debate poético. O *interlocutor* aparece às vezes como um “tu”, marcado pelo pronome pessoal respectivo, às vezes parece ser o próprio “eu” que se divide em dois, locutor e interlocutor. Outras vezes, é a uma terceira pessoa, no singular ou no plural, que ele se dirige. Veremos, no decorrer deste capítulo, exemplos de cada um desses casos.

(46)

X

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

«Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz?»

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

«Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.»
(Pessoa, 1998, p. 221-222)

O poema transcrito em (46) está composto na forma de um diálogo entre um “eu”, que é o poeta (Alberto Caeiro) e um interlocutor casual, um passante, a quem ele trata por “tu” e que, por sua vez, trata também por “tu” ao próprio poeta, que é designado como “guardador de rebanhos”. “Eu” e “tu” se enunciam no poema diálogo, alternando-se no papel de locutor e alocutor, posições em que, se a personalidade se mantém constante, a subjetividade alterna-se, sempre correspondendo à posição de “eu”. Um guardador de rebanhos, um passante, uma estrada, o vento que passa e que é o tema da conversa, a linguagem neles, a língua como virtualidade, aliados a uma necessidade de expressar uma certa experiência da realidade, são os elementos que constituem essa situação particular, onde e quando a língua se realiza em discurso.

Numa situação “natural” de diálogo, as presenças do locutor e do interlocutor são indispensáveis. Nessas condições, se locutor e interlocutor existem, decorre que existem no espaço e no tempo (linguísticos). A ocorrência do texto escrito, fictício ou não, relativiza essas afirmações, mas não as invalida, pois, de acordo com Benveniste, a intersubjetividade instaura-se na língua. Em vista disso, para que seja aceita como uma situação “natural” de discurso, é suficiente e necessário que essa situação seja construída linguisticamente, por um locutor, no impulso de expressar uma certa relação com o mundo. A poesia de Alberto Caeiro, além disso, tem como uma de suas características marcantes apresentar-se como uma situação natural de diálogo, explícito ou não, que se dá num “aqui” determinado: o sujeito lírico “está

no mundo”, junto à Natureza, que compõe o quadro concreto – de uma concretude linguística, em que enuncia seus versos. Um outro elemento que compõe a situação de discurso, o tempo, assim como o lugar, é também particular e único. Um momento singular, que, uma vez vivido, nunca mais se repetirá para nenhum outro ser vivo. O que a poesia de Caetano busca é justamente uma forma poética que seja capaz de apreender o momento único e fugaz que escapa ao olhar, a fim de eternizá-lo em linguagem poética. Num trabalho anterior, dissemos que Caetano despreza o tempo; que o tempo não faz parte de seu universo. De fato, essa posição aparece em alguns versos dos *Poemas Inconjuntos*, em relação ao próprio tempo presente, que ele define por algo que só existe como em relação “ao passado e ao futuro”:

(47)

O que é o presente?

É uma cousa relativa ao passado e ao futuro.

É uma cousa que existe em virtude de outras cousas existirem.

Eu quero só a realidade, as cousas sem presente.

(Pessoa, 1980, p. 127)

Parece-nos que o que Caetano desacredita nesses versos não é o presente ligado à experiência (todo o restante de sua poesia faz supor o contrário), mas a consciência desse presente; a experiência plena do real exige não pensar sobre ela (o que o poeta almeja sem nunca conseguir). Ele despreza o tempo que “mede as cousas”, tempo cronológico, crônico, marcado pelo relógio e pelo calendário, ou por fatos e acontecimentos da história. Nos termos de Benveniste, o tempo da experiência de estar no mundo, o presente que se instaura na enunciação, demarca, do ponto onde se está, um centro “gerador e axial”, do qual se projetam um *antes* e um *depois*. É justamente o contrário do que é expressado por Caetano, para quem o presente é que é uma projeção do passado e do futuro. A experiência de vivência linguística do presente que se opera na enunciação, conforme descrita por Benveniste, constitui o mais perto que a experiência humana pode chegar do indefinível que é o tempo físico: o próprio pulsar do Universo, de um modo ao mesmo tempo direto e mediado⁵⁷. O tempo da enunciação é sempre um presente, que se desloca junto com o fio do sintagma, sendo a única expressão temporal na linguagem, e é implícito. Este presente não pode ser localizado no tempo crônico⁵⁸; “é reinventado a cada vez que um homem fala porque é, literalmente, um momento novo, ainda não vivido” (Benveniste, 2006, p. 75). Para o autor, o passado e o futuro são

⁵⁷ A experiência corporificada na enunciação é direta, imediata, mas sendo sua natureza formal (*pois a língua é uma forma, e não uma substância*), a relação, em última análise, é sempre mediada. Porém, a ideia de que a enunciação permite tocar a realidade do tempo físico é uma metáfora.

⁵⁸ Ver nota 57.

pontos para trás ou para frente, a partir da referência do presente, e que se opõem a este; não se relacionam ao tempo, são visões sobre ele. Essa ideia de presente, que nada tem a ver com o tempo do relógio e do calendário, presente ligado a uma certa relação do sujeito com a realidade e instaurado na enunciação, é o que entendemos se relacionar com a poesia de Alberto Caeiro⁵⁹.

De outro modo, porém, podemos dizer que o presente da enunciação não é somente o instante único, o “átimo”, mas tem uma certa *extensão*, dada pela situação de discurso, pela própria enunciação e, principalmente, pela significação. Assim, no exemplo dos versos acima (46), há um tema que perpassa todo o poema: se há ou não um sentido oculto no vento, se ele diz ou não alguma coisa ao poeta, como base do debate poético-filosófico que ele empreende com seu interlocutor. Segundo Benveniste, “o sentido de uma palavra é seu emprego” na frase, enquanto o sentido da frase “é sua ideia” de conjunto, que é “diferente do sentido das palavras que a compõem” (Benveniste, 2006, p. 231). O autor afirma ainda que o sentido da frase traduz “um certo presente de um certo locutor” (idem, ibidem, p. 230), quando apresenta a noção de *referência* da frase⁶⁰. A frase “não existe senão no instante em que é proferida e se apaga neste instante; é um acontecimento que desaparece” (idem, ibidem, p. 231). Contudo, se, numa certa situação de discurso, o sentido de uma frase só pode ser apreendido em bloco, ao menos para o interlocutor, é forçoso que ouça todo o fio do discurso antes que possa compreendê-la. Podemos admitir que a apreensão do sentido de um enunciado se dá parcialmente *durante* e integralmente *após* sua enunciação. Disso se conclui o seguinte: o “instante” mencionado por Benveniste não é apenas um ponto; ele pode se estender na medida em que se dá a apreensão do sentido da frase. Mais além, se o presente de que fala Benveniste é constituído linguisticamente e a enunciação é por ele também definida como o encontro entre a forma e o sentido – a realização do semiótico num “semântico” particular – podemos concluir que esse presente se trata de um tempo semântico, no sentido que o termo assume em Benveniste. Nesse sentido, a duração do presente instaurado pelo discurso é relativa ao sentido e transcorre, de ordinário, como um contínuo.

⁵⁹ Talvez seja elucidativo transcrever aqui a diferença entre a noção de presente em Reis e em Caeiro, do modo como é exposta por Squeff: o presente em Reis é um presente congelado, parado, um “esquecimento no instante”, como ‘evasão a um tempo que corre para a morte’; já Caeiro tenta “a unidade com a natureza”, através da “aniquilação do pensamento” e do gozo do momento presente (cf. Squeff, 1980, p. 64).

⁶⁰ Sobre a referência em Benveniste, ver pág. 55 deste trabalho. Em *A forma e o sentido na linguagem*, texto de 1966, Benveniste apresenta a noção de *referência* em termos semelhantes aos antes mencionados, mas não como referência da enunciação, mas da “frase”. A interpretação que faço aqui é extensiva, quando aplico o que vale para a frase ao discurso poético.

Nos versos transcritos em (46), o tema do debate poético perdura em todo o poema, mantendo suspenso no discurso o sentido, que de certo modo arrasta consigo o presente do início ao fim do poema. Podemos contrapor a isso que o que ocorre é que o sentido da primeira estrofe é apenas retomado na segunda estrofe e nas seguintes, modificado, e que se trata de enunciações sucessivas. De qualquer modo, isso apenas atenua a conclusão acima; a ideia de um presente contínuo se mantém, embora limitada à intervenção de cada interlocutor interno ao diálogo. Contudo, a noção de um sentido global que emana do poema como um todo me parece mais coerente com o caso presente, estruturado como um diálogo de perguntas e respostas. As estrofes não valem separadas o que valem juntas. Ao falar da enunciação escrita, Benveniste afirma que ela pode ser encarada de duas maneiras: “o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem” (Benveniste, 2006, p. 90). O primeiro caso parece se aplicar melhor ao exemplo tirado de Caeiro (46). O presente instaurado pela enunciação constitui uma experiência linguística particular e irrepitível de relação do sujeito com o mundo, no caso o poeta Caeiro, que aparece desdobrado em duas vozes; mas esse presente tem extensão variável, em função do sentido que, em última análise, é o modo como se realiza essa relação.

Podemos entrar agora no segundo momento da presente reflexão. A poesia de Alberto Caeiro pode ser analisada como *enunciação*? E, em caso positivo, como a ideia de enunciação de Benveniste, aliada aos outros conceitos que lhe são adjacentes, pode ajudar a compreender melhor a busca poética de Caeiro por uma poesia capaz de ver mais e com mais clareza? Antes, porém, de respondermos a essas questões, reexaminemos uma das preocupações fundamentais de Caeiro: os limites do homem na sua relação com a realidade, que lhe escapa ao seu olhar indireto, sempre mediado, e a saída que oferece. Caeiro sustenta que devemos ver nas coisas o que elas são, isto é, o que aparentam ser aos nossos *sentidos*, evitando a ideia preconcebida. Toda tentativa de atribuir ao *vento*, por exemplo, sentidos simbólicos, metafóricos, místicos, de idealizá-lo ou racionalizá-lo, afastam-nos desse límpido propósito. Só a atitude de abertura diante do objeto, confiando nos sentidos, permite vê-lo como ele é, e assim ver mais e melhor. De acordo com Caeiro, o objeto deve ser visto na sua particularidade, como “evento” único e irrepitível. Nesse sentido, requer um instrumento que funcione nos mesmos moldes. Esse instrumento é a poesia, mas não qualquer poesia; é preciso que ela se desenvolva como uma atividade natural de linguagem: como num ato de *enunciação*. Assim como não se trata aqui de qualquer poesia, também não se trata de qualquer enunciação, mas de um certo tipo de enunciação, límpida, livre de tudo o que é

acessório e exterior ao objeto. Renegam-se a simbologia, a tradição, as idéias preconcebidas; a própria língua é despida de atavios: as metáforas e rimas desaparecem, ou quase; a métrica é desprezada. Resta a musicalidade quase prosaica de uma conversa ao entardecer, feita de sons desiguais, como o bater de corações que se avizinham por acaso.

Nos termos de Benveniste, *enunciação* é o ato de dizer o discurso, “é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (Benveniste, 2006, p. 82), com a finalidade de expressar uma certa relação com a realidade. É parte integrante da enunciação a referência à situação particular, que é constituída pelo discurso (cf. idem, ibidem, p. 84). A poesia que flui como enunciação é o mais perto que se pode chegar daquele evento único e irrepetível, do vento que passa:

(48)
Leve, leve, muito leve
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
E eu não sei o que penso
Nem preciso sabê-lo.
(Pessoa, 1998, p. 222)

O “eu” desse poema responde a uma objeção que não lhe é feita, mas que está em seu discurso, como uma voz interior, ou um “tu” que lhe fala à consciência questionando-o sobre o sentido do evento, cobrando-lhe uma interpretação que ele se recusa a fazer. O sujeito Alberto Caeiro, linguisticamente constituído, dialoga com um interlocutor implícito, que o interpela. Ele responde a seu modo, pois é preciso deixar claro para quem o ouve ou lê o modo como sua poesia deve ser apreendida: como realização particular e perfeitamente natural da língua, a instituir uma certa relação com o mundo, tendo como referência a situação concreta em que se dá o evento, situação não apenas marcada, mas também constituída no discurso. Ou seja, como enunciação.

A poesia que se dá como enunciação é capaz de perpetuar um evento único e irrepetível, sem, porém, descrevê-lo em detalhes. Propositalmente, Caeiro é econômico no uso de adjetivos e predicados, restringindo-se aos essenciais. O vento referido é “leve” e “passa”, mas somente essas características não são suficientes para particularizá-lo. O que torna então essa cena particular? Segundo Benveniste, a noção de referência é essencial para a apreensão do sentido que um enunciado detém numa circunstância particular. Não se trata aqui de saber sobre a ocorrência empírica desse evento, o que é impossível verificar, mas da configuração

linguística dessa circunstância. Mais uma vez é o sentido⁶¹, dado pelo todo do enunciado, que ilumina a questão. O “sentido”, no caso presente, designa algo amplo, extrapolando o campo do racional, é uma “ideia” da sensação de uma experiência única do sujeito, num “aqui-agora” que, a não ser descrito em detalhes, precisa ser “vivido” na enunciação do discurso e por quem lê o poema. Esse sentido é dado pela constituição de um momento, na enunciação, um presente breve e de certa duração, que recria um momento particular, a passagem do vento, e uma certa relação com o mundo. De modo que, ao ler o poema, o leitor revive não aquele momento específico, mas a ideia dele, a sua sensação.

Chego ao terceiro ponto desta reflexão, quando tentarei responder à questão colocada no início, sobre qual a contribuição desta análise para a compreensão da obra de Caetano. Dizia ser possível relacionar a noção de enunciação em Benveniste com a poesia “natural” de Alberto Caetano, nos aspectos da escrita e da leitura que, penso, ele espera ter de seus poemas. É visível o esforço de Alberto Caetano de retirar-se de sua poesia, tornando-a o mais objetiva possível. Todavia, neste (48) e em quase todos os seus poemas o sujeito aparece, muitas vezes marcado pelo pronome “eu”, em virtude da necessidade que ele tem de dizer como deve ser lido. Caetano, como poeta e guardador de um rebanho de pensamentos, apresenta-se também como um guia. Nesse sentido, os dois versos finais são parte integrante do poema, e não um apêndice dispensável, pois o debate poético é também tema de sua poesia. A presença do “eu”, por outro lado, ancora a experiência linguística na realidade, pois sem o homem não há linguagem, nem discurso e, em última análise, ao menos como experiência humana, não há realidade. A afirmação reiterada em sua poesia da necessidade de ablação do pensamento com o propósito de uma plena integração com o real marca o conflito interior do sujeito, que, por mais que se esforce, não pode se livrar de sua natureza simbólica, ao mesmo tempo em que percebe que o alcance pleno desse objetivo frustraria o propósito final, pois o nivelaria aos seres brutos, como o pastor de um de seus poemas, que não tem a felicidade e a paz que parece ter, porque não sabe que a tem, diante do poeta, a quem saber causa-lhe igual efeito.

(49)

Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas –
Que felicidade é essa que pareces ter – a tua ou a minha?
A paz que sinto quando te vejo, pertence-me, ou pertence-te?
Não, nem a ti nem a mim, pastor.
Pertence só à felicidade e à paz.
Nem tu a tens, porque não sabes que a tens.
Nem eu a tenho, porque sei que a tenho.

⁶¹ “Sentido”, aqui e alhures, ao longo deste capítulo, tem a mesma acepção dada por Benveniste ao termo “significação”.

Ela é ela só, e cai sobre nós como o sol,
Que te bate nas costas e te aquece, e tu pensas noutra cousa indiferentemente,
E me bate na cara e me ofusca, e eu só penso no sol.
(Pessoa, 1980, p. 107)

Como resultado de seu esforço, Caeiro coloca-se no limite entre a objetividade e a subjetividade, entre o imediato e o mediato, entre o que é do homem e o que é do mundo, confiando nos sentidos, mas ainda agarrando-se à linguagem. Por momentos, como o “animal humano” com que se define, ao lamentar a sua condição de animal “doente” e “indirecto”⁶², referindo-se a sua natureza simbólica, ele se vale da língua, mas ri-se da pretensa capacidade desta de funcionar como espelho da realidade. Ao mesmo tempo, ele se debate contra a dependência que o homem tem da linguagem para relacionar-se com o mundo, porque, enquanto lhe dá acesso ao mundo, também lhe ergue uma trave diante do olhar ávido de realidade.

A ideia de enunciação ajuda a compreender essa poesia que é escrita por quem se anuncia como “qualquer coisa natural”, um ser integrado à Natureza e que faz parte dela. Nessa linha, nos versos que se seguem, esse ato de escrever versos é deslocado de seu espaço usual – uma cadeira, uma mesa e uma folha de papel, para o mundo natural onde o poeta vive e anda:

(50)
Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos e atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
(...)
(Pessoa, 1998, p. 216)

Desse modo, não só os quadros e eventos da realidade retratados poeticamente, mas também a própria enunciação da poesia, considerada como escrita, acontecem num mesmo “aqui-agora”, como vivência, ao ser posto em funcionamento um mecanismo em que realidade e sua expressão poética coincidem na enunciação, num tempo e num espaço constituídos pelo discurso, e unidas pelo sentido.

O ato de enunciar a poesia se dá como uma “coisa natural” e é essa condição que aproxima o poeta e a Natureza, fazendo de seus pensamentos o seu rebanho. Nos versos seguintes (51), o sujeito revela o desejo de se despersonalizar, de espalhar-se, num processo de integração à Natureza que implica a extinção do indivíduo.

⁶² Ver poema transcrito em (4).

(51)

E se desejo às vezes,
Por imaginar, ser cordeirinho
(Ou ser o rebanho todo
Para andar espalhado por toda a encosta
A ser muita cousa feliz ao mesmo tempo),
É só por que sinto o que escrevo ao pôr do sol,
(Pessoa, 1980, p. 34)

A mesma atitude natural é esperada do leitor de sua poesia; uma janela aberta, uma cadeira predileta, a árvore antiga; lugares de escrita e de leitura. Segundo o mestre pessoano, para ver a realidade como ela é, é preciso também voltar a ser criança, esquecer de tudo o que se aprendeu antes, “raspar a tinta” com que lhe foram pintados os sentidos, para “desencaixotar” as emoções verdadeiras e tornar-se o “animal humano que a Natureza produziu” (cf. Pessoa, 1998, p. 233). Entrando nessa mesma atmosfera, também o leitor deve passar por uma aprendizagem semelhante. Ler Caeiro é difícil, porque ser simples é ser complexo.

No poema seguinte (52), o poeta refere-se a Deus, em terceira pessoa, enquanto empreende um debate com um *outro* implícito, com quem argumenta sobre a existência ou não de Deus. A relação que Caeiro estabelece com a divindade assemelha-se a uma espécie de *panteísmo cósmico*, na medida em que seu ponto de partida é a realidade material. Entretanto, Caeiro não entende que Deus *está* na Natureza, isto é, não há algo divino *dentro* das coisas, pois, para ele, dentro das coisas não há nada. O que ele admite é que a Natureza pode *ser* Deus, mas de um modo a estar sempre em mudança e movimento, como a própria Natureza. Nos versos que se seguem, essa sensação é dada por um conjunto de elementos, entre os quais tem papel importante a ordem das coisas da Natureza, que muda a cada vez que é enunciada.

(52)

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

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

É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.

E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?),
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.
(Pessoa, 1980, p. 40-41)

Nos primeiros dois versos do trecho transcrito em (52), as palavras “flores”, “árvores”, “montes”, “sol”, “luar”, são enunciadas nessa ordem, que só se reproduz uma única vez em todo o restante do poema (no décimo verso do trecho transcrito), mas já sem o artigo que acompanha cada palavra nos versos 7 e 8. A indeterminação causada pela ausência de artigo acompanha a indeterminação que sofre a ideia de Deus na mente do poeta, quando percebe que não precisa chamá-lo “Deus”, mas somente de “flores”, “árvores”, etc. A partir daí, a ordem das palavras continua mudando a cada vez em que essas são enunciadas, assim como a Natureza que elas expressam é também mudança e movimento. A noção de enunciação, como evento singular e irrepitível, parece fornecer uma nova luz à interpretação do poema. Segundo Benveniste, uma enunciação nunca é igual à outra, mesmo que os enunciados sejam idênticos ou contenham as mesmas palavras. Isso acontece porque muda a situação e, por conseguinte, mudam também a referência e o sentido do discurso. O recurso da mudança da ordem das palavras, usado por Caetano no poema, só salienta essa propriedade da enunciação, que lhe é inerente. Ao ler o poema, tendo em mente a mudança de referência e de sentido que vai se operando no par Natureza-Deus enquanto avança a leitura, verificamos que o sentido global se enriquece: se Deus é a Natureza, acredito nele; mas se Deus é a Natureza, então o chamo apenas de Natureza, apenas vejo-o; a Natureza é indeterminada, então Deus é indeterminado; a Natureza muda e se movimenta, então Deus muda e se movimenta. Discurso e “realidade”⁶³ coincidem na enunciação, e nela se encontram. O sentido da enunciação é a sensação daquele presente singular e irrepitível, neste exemplo dado como uma ideia do conjunto: as coisas da Natureza são sempre diferentes umas das outras, e o sentido dos versos do poema também.

⁶³ Trata-se de uma “realidade” de discurso, linguística.

Ao longo deste capítulo, passamos por sucessivas etapas, conforme descritas no início do texto. Num primeiro momento, ao analisar o poema (46), verificamos que a singularidade da poesia de Caetano está ligada à subjetividade, isto é, à presença do sujeito no discurso, em que as marcas de “eu” e “tu” fundam a intersubjetividade. O poema transcorre como uma situação natural de diálogo, estando presentes as circunstâncias de tempo e lugar em que se trava um debate entre o “eu” e o outro. O tempo da enunciação é o presente configurado linguisticamente e é descrito não como um ponto, mas como um contínuo de sentido, isto é, como tendo uma certa duração. Locutor e interlocutor encontram-se em plena situação de discurso, integrados nela. Há dois níveis de enunciação: um é o que revela as vozes internas ao poema e o outro o da voz de quem escreve. Já a partir da análise do poema em (48), à luz da ideia de enunciação, a poesia de Caetano é vista como uma atividade natural de linguagem, uma enunciação, mas um certo tipo de enunciação, límpida, livre de tudo que é exterior a ela mesma. A ideia de “apropriação” da língua pelo sujeito, de Benveniste, explica o caráter particular e único que assume o poema, fundando-se na subjetividade e no estabelecimento de uma situação concreta de discurso, que é referência da enunciação. A enunciação dessa poesia recria um evento particular, através do sentido, ao provocar a sensação desse evento, e não o descrevendo em detalhes. O *outro* aqui está oculto e é colocado de fora da enunciação, como uma presença muda e perturbadora, a quem, não obstante, o sujeito parece responder. Na análise dos poemas em (50) e em (51) vemos a poesia de Alberto Caetano sendo enunciada enquanto transcorre uma situação concreta. Enunciação e evento coincidem; sua poesia é ancorada no presente da enunciação. A presença da subjetividade, como elo entre signo e realidade, demonstra que a língua, em lugar de ser espelho da realidade, recria uma certa experiência subjetiva dessa realidade. A enunciação aparente na poesia de Caetano é de um tipo especial, como é essa mesma poesia: o *outro*, exterior ao mundo natural, é mantido de fora da cena o mais possível. Sua presença, implícita ou não, é elemento de perturbação da solidão do “eu”, que tenta eliminá-lo sem, porém, consegui-lo plenamente. A eliminação total do *outro* levaria à impossibilidade da enunciação e, conseqüentemente, ao esvaziamento do próprio “eu”. Na análise do poema em (52) chegamos à aplicação da reflexão anterior: assim como uma enunciação nunca é igual à outra, também a Natureza apresenta-se sempre diferente. A Natureza é mudança e movimento, como a enunciação, e seus eventos são efêmeros. Por essa razão, o olhar de Caetano, assim como a experiência do real que é revelada na enunciação, se dá por um *lampejo*, por um breve momento de clareza, de aproximação com o real. Ao ser

convertida em linguagem, porém, essa experiência recebe da natureza linear da língua o caráter de um contínuo.

O mais importante ponto de contato entre a poesia de Caeiro e a Linguística de Benveniste situa-se certamente na atenção que é dedicada pelo mestre pessoano à *particularidade* das coisas, em relação com a ideia de enunciação como manifestação singular e irrepetível da língua. Benveniste sustenta que, na enunciação, o sujeito “apropria-se” da língua ao inserir nela a sua subjetividade, atualizando-a na forma de discurso⁶⁴. Esse processo caracteriza-se pela passagem da língua enquanto sistema de signos, do domínio da virtualidade – situada por Benveniste no espaço do *semiótico*, à sua realização numa linha de discurso, o que ele situa no espaço do *semântico*. Essa *apropriação* da língua por esse sujeito⁶⁵ acontece num presente – um tempo linguístico, por meio da *enunciação*. Sendo a enunciação um evento efêmero e intimamente ligado ao presente de seu acontecimento, ela se perde, sendo por isso quase inapreensível. As marcas da subjetividade que caracterizam a língua em emprego são visíveis no *enunciado*, que é, por assim dizer, sendo sua transcrição ou registro, aquilo que podemos denominar a *crystalização* da enunciação. O enunciado é tudo o que temos quando nos deparamos com a tarefa de estudar o fenômeno da enunciação, pois esta em si mesma não se pode apreender. A poesia de Caeiro, que se dá enquanto ele está na Natureza, a andar, ou mesmo, como diz em um de seus poemas, “deitado na realidade”, exercendo ao limite o ofício de ver, é também (e assim se define e quer ser lida) manifestação particular e única. Em suma, é *enunciação*, contendo os mesmos traços de singularidade e efemeridade, *enunciação* da qual seus poemas escritos são os *enunciados*. Contudo, a cada vez que são lidos, de novo enunciam-se. Mais exato é dizer que sua leitura, e cada nova leitura, é uma nova enunciação do mesmo poema. E sendo uma nova enunciação, não é o mesmo poema, mas outro.

Desse ponto de vista, o debate de Caeiro assume uma outra perspectiva. Não se trata mais de somente discutir os limites do signo em relação ao real, na perspectiva do sistema a que pertence o primeiro, isto é, do seu caráter *semiótico* em relação ao *semântico*, na acepção que esses dois termos ganham de Benveniste. Parece bastante claro que há uma distância considerável entre um signo e seu objeto, assim como entre o conceito “pedra” e uma pedra particular. Porém, há nisso também um afastamento de uma experiência efetiva do real, no

⁶⁴ O que liga a questão da particularidade ao papel preponderante da subjetividade, que é, em última análise, o verdadeiro ponto de contato entre a poesia de Caeiro e a linguística de Benveniste.

⁶⁵ Aqui se trata não de um sujeito empírico – indivíduo real e determinado – ou psicológico, mas de um sujeito *linguisticamente constituído*, com todas as implicações teóricas que a definição estabelece, entre elas sua inserção numa comunidade linguística e social, bem como numa história e numa cultura.

modo em que ela ocorre empírica e fenomenologicamente. Nesse sentido, a ideia de uma linguística que focalize a língua *em processo*, como postula Benveniste, torna essa discussão muito mais produtiva. Saussure já afirmava (cf. Saussure, 2012, p. 176ss), e Benveniste também o demonstra, que na situação de uso a distância entre língua e realidade não é assim tão grande. A língua em emprego se faz *discurso*, a partir da intervenção nela de um sujeito de linguagem, que a utiliza em uma circunstância particular, num tempo e num espaço (linguísticos), a fim de manifestar uma certa experiência subjetiva da realidade, em relação a um outro sujeito, que sempre está presente, explícita ou implicitamente. Esse conjunto de características faz do discurso um evento mais específico do que sua correspondente, a língua, e, portanto, menos ambíguo, mais próximo da realidade. O locutor não tem maiores dúvidas, diante de uma situação particular, sobre a escolha que fez recair sobre o paradigma. Por exemplo, diante de uma árvore que teve um de seus ramos arrancado, ressaltado o propósito da ironia, não confundirá a expressão “quebrar o galho” em seu sentido corriqueiro, com a expressão “quebrar o galho” no sentido de “resolver um problema”. Com relação aos nomes das coisas, a passagem do semiótico ao semântico é mais limitada. Ao falar de uma “pedra” em particular, por exemplo, por mais que nos esforcemos, não passamos das ideias conceituais. Mesmo que especifiquemos, digamos, tratar-se de uma pedra preciosa, estaremos apenas incluindo-a em uma categoria em relação a outras. Se a reconhecermos tratar-se, por exemplo, de uma esmeralda, ou de um diamante, aí estaremos lhe dando um outro nome, que por mais específico que seja, não assume *realidade* no sentido em que Caeiro problematiza. À primeira vista, parece-nos que dar ao objeto um nome próprio poderia, em última análise, particularizá-lo, algo assim como no jogo infantil das cinco pedrinhas. Há, então, alguns aspectos da linguagem que, mesmo no uso da língua, ainda mantêm um alto grau de arbitrariedade, como é o caso dos nomes e verbos; pois, em que pese a limitação do arbitrário no discurso, o produto da língua é sempre uma forma. A grande utilidade das noções de discurso e de enunciação para a interpretação da linguagem poética de Caeiro está em iluminar os mecanismos de que ele se vale para reduzir o arbitrário e aproximar-se mais do real. A enunciação poética realiza a limitação do arbitrário do simbólico da linguagem em Caeiro. Como toda enunciação consiste no ingresso de uma subjetividade na língua, podemos dizer que a subjetividade limita o arbitrário.

Podemos compreender Caeiro como se empenhando em desvendar o que se coloca fora do alcance do uso comum da linguagem, assim como de outros sistemas semióticos, como, por exemplo, a simbologia das escolas poéticas, os dogmas da religião e as categorias

filosóficas, devido aos pontos de vista que assumem esses sistemas, deslocados da situação concreta e particular. Aqui é preciso diferenciar língua enquanto virtualidade, de discurso, que é a realização daquela numa situação particular. Foi em relação à língua, separada da fala, num primeiro momento, e não ao discurso, que situei o questionamento de Caeiro⁶⁶. A teoria benvenistiana de certo modo reconciliou a língua com a fala, redefinindo essa como discurso. Porém, o discurso não é o território do fortuito, como era a fala no Curso, mas faz parte da língua. Nesse sentido, na sua busca incessante, Caeiro se vale da própria língua, enquanto o principal e mais completo dos sistemas semióticos, mas faz isso de tal maneira a torná-la viva, como que fluindo num “aqui-agora”. Caeiro esforça-se por um olhar próximo ao objeto, que se concretiza numa poesia contextualizada na situação real de discurso. Sendo a enunciação o mais próximo que a linguagem pode chegar do real, o que Caeiro parece fazer é estender ainda mais esses limites, por intermédio de uma linguagem poética de tipo especial. Suas características essenciais são a referência a uma situação particular (um quadro ou imagem do real), a um tempo (o presente da enunciação, ligado ao sentido⁶⁷) e a presença indispensável do sujeito⁶⁸, que, ao se constituir no discurso, implanta diante de si inevitavelmente, mesmo que de forma implícita, o outro.

Uma última questão, já alinhavada anteriormente⁶⁹, surge como desdobramento da noção de enunciação. Essa é normalmente concebida do lado do locutor, como sendo concretizada numa produção vocal ou escrita, e numa dada situação de discurso. Por outro lado, na medida em que um texto poético moderno é feito para ser lido, tendo em vista ainda a diferenciação estabelecida por Benveniste entre *enunciação* e *enunciado*, podemos entender que a enunciação em poesia, assim como sempre ocorreu com outros textos escritos, pode se dar não no ato de um locutor determinado, mas num ato de leitura, que, por sua vez, “reproduz” a enunciação primeira (do locutor). Este é, de fato, o único modo de conhecer a realidade da locução, ou seja, no momento em que é “revivida” ou “re-produzida” no ato da leitura de seu enunciado. Entretanto, ela é “revivida” de modo diverso, porque toma como

⁶⁶ Ver capítulo II.

⁶⁷ Ver Nota 61.

⁶⁸ A respeito do desdobramento da noção de sujeito em Caeiro, ver capítulo IV.

⁶⁹ Ver pág. 67.

referência uma situação fundada em outra subjetividade (a do leitor) ⁷⁰. Um outro modo de compreender leitura, como corporificada em uma escrita, é, por exemplo, este trabalho, na medida em que seja visto como uma outra enunciação que brota da leitura da poesia do heterônimo-mestre de Fernando Pessoa. No meu entendimento, porém, este se constituiria já num *segundo nível* de leitura, ou melhor, um desdobramento da leitura propriamente dita, só admitindo o nome “leitura” em um sentido figurado, pois se trata, com efeito, de um ato de locução. Ademais, o fato de constituir-se a partir da leitura de elementos dos discursos que de algum modo o antecederam não o distingue de qualquer outro ato de locução. Todo ato de enunciação se constitui de elementos dos outros discursos. Esse ato de locução é praticamente inacessível enquanto substância, tornando-se acessível somente pelo ato de leitura, que o “re-produz” na base de uma nova referência discursiva. Uma enunciação, vista como desdobramento de outras que a antecederam, é apreendida como leitura, gerando assim novos desdobramentos e outras enunciações, que, por sua vez, também serão apreendidas na leitura, e assim por diante. Essa ordem de coisas poderia fazer supor haver base para afirmar que a enunciação é somente leitura, mas isso só é verdadeiro na aparência, pois tal afirmativa levaria à negação da realidade do fenômeno da enunciação, confirmada na sua própria singularidade. Por outro lado, podemos, sim, afirmar que toda enunciação é *também* uma leitura. A linguística da enunciação fornece assim outro suporte teórico para mostrar porque não é possível falar de “o” sentido de um enunciado, mas, sim, de “sentidos” possíveis. O termo “significação”, em oposição a “sentido”, é mais adequado justamente por permitir a relação com o fenômeno e o caráter de resultado desse processo. Diante do exposto,

⁷⁰ A presente distinção remete, em certa medida, à que é feita por Jakobson, em *Linguística e poética*, em que este autor diferencia *modelo de verso* de *exemplo de verso*, de um lado, e *modelo de execução* de *exemplo de execução*, de outro. *Modelo* de verso é uma forma de verso consagrada, cujas realizações variadas num poema dado de um poeta dado constituem-se em seus *exemplos*. A *execução* está ligada à recitação do verso: o *modelo* de execução pode ser escandido, prosaico, ou oscilar entre os dois polos; o *exemplo* de execução é a realização particular por alguém que recita o verso (cf. Jakobson, p. 140s). A descrição da execução do verso (conforme é declamado), segundo Jakobson, “é de menor utilidade para a análise sincrônica e histórica da poesia do que para o estudo de sua recitação no presente e no passado”. Neste trabalho, a enunciação de um poema como *ato de locução* ou como *ato de leitura* é entendida no sentido que Jakobson dá a *exemplo de verso*. Isso porque o *modelo* de verso, como uma espécie de forma arquetípica, é puro paradigma, e só tem seu ser quando “se encarna nos exemplos de verso” (cf. idem, p. 141). A *execução* como declamação não vai me interessar, pelo menos a princípio. Assim, a *enunciação-locução* é aqui entendida como o modo de linguagem poética de certo poema e de certo poeta, que, a despeito de constituir-se como realização de um arquétipo, nos termos de Jakobson, guarda as características gerais e o caráter de modelo. Já a *enunciação-leitura* é o modo de reenunciação e “re-produção” particular do poema, em que se increvem o ponto de vista histórico e individual do leitor. Entretanto, a enunciação-leitura apresenta um duplo funcionamento: nela se manifestam tanto a significação advinda do ponto de vista do poeta, como a correspondente à posição do leitor. A *enunciação-locução* constitui-se de tal modo que se concretiza em dois momentos muito distintos: no ato da criação e na leitura, através da enunciação-leitura. A leitura “re-produz” a enunciação primeira, do locutor, que é como uma enunciação em potencial, “esperada”, e a reenuncia como nova enunciação, do leitor.

ressalvada a hipótese de que a referência seja compreendida como parte do texto (“texto” teria, nesse caso, um sentido diferente de “enunciado” – e mais amplo), em que pese a realidade de sua *enunciação-locução*, não há nele as características de “imanência” que às vezes lhe atribuem. Uma análise do que é exclusivamente “imane” ao enunciado não permitiria perceber-lhe um sentido. De resto, tal análise é impraticável, pois a referência discursiva integra a leitura, na medida em que esta se manifesta como *enunciação-leitura*. É assim que, através das nossas próprias dificuldades de percebê-lo, o sujeito Alberto Caeiro, constituído na língua, aparece-nos *inteiro em partes*. Nunca saberemos o quanto de nós e dele mesmo há nessa imagem do mestre heterônimo, mas sabemos que o que há nela de nós não estaria ali sem o que é só dele nela.

IV – As tensões constitutivas do *eu* em Caetano, sob a ótica da teoria da enunciação de Benveniste:

Parece evidente, e é o que tem sido confirmado por vários autores, como, por exemplo, Perrone-Moisés e Squeff, na medida em que trataram do tema, a incidência de uma “questão do *eu*” na poesia de Alberto Caetano. A aceitar a evidência, deveríamos então simplesmente avançar a discussão a partir desse ponto, buscando caracterizar esse *eu*, refletindo sobre os modos por que se manifesta na poesia do heterônimo mestre de Fernando Pessoa, procurando daí tirar conclusões que acrescentem algum elemento novo, ou ao menos de interesse, nesse tema já abordado por tantas pessoas. Contudo, parafraseando Émile Benveniste, às vezes é preciso pedir à evidência a oportunidade para demonstrá-la (cf. Benveniste, 2005, p. 284), trabalho que pode até, em alguns casos, possibilitar que enxerguemos novos aspectos do problema. De certo modo, é essa a recomendação do próprio Caetano, que pode ser enunciada mais ou menos assim: “*não devemos nos deixar levar pela ideia de evidência gerada por tudo o que se pensa previamente sobre o objeto, e que faz com que este pareça sob todos os ângulos determinado*”. Surpreendentemente, o olhar é sob este aspecto um ponto de contato entre o poeta e o linguista. Observar um objeto com essa perspectiva possibilita vê-lo de maneiras diferentes; Caetano nos mostra, sem o dizer, que, no extremo, assim se pode perceber mesmo um outro objeto. É o que tentaremos fazer neste capítulo, valendo-nos principalmente das noções de *enunciado* e *enunciação* de Benveniste, por meio das quais buscaremos apreciar algumas das afirmações feitas a respeito do tema por alguns autores e que permeiam a poesia do mestre pessoano, daí tentando formular novas proposições, iluminar aspectos que antes foram menos destacados, ou simplesmente corroborá-las.

Passaremos em seguida a expor algumas apreciações sobre o assunto (a questão do *eu* em Caetano), feitas por autores diferentes, a partir das quais procuraremos fazer um breve sumário do tema como vem sendo tratado, além de demais considerações pertinentes. Nesse ponto, vamos suspender provisoriamente o questionamento à evidência de um *eu* em Caetano, formulado no primeiro parágrafo, a fim de evitar constantes paradas e digressões, usando a expressão como é aceita correntemente. Após esse ponto, retomaremos a linha de raciocínio proposta de início. Do ponto de vista teórico, são essenciais as definições de *enunciado* e *enunciação* em Benveniste, expostas no capítulo III, bem como as noções de discurso, de subjetividade e intersubjetividade, manifestadas pelo comportamento das marcas de pessoa “eu” e “tu” no interior do discurso, além da noção do sujeito linguístico. Além disso, buscando evitar ambiguidades, faremos de início alguns esclarecimentos sobre a terminologia

empregada. Em conjunto ao *eu* poético-filosófico de Caeiro – algo como a personalidade que vê, referida por *eu*, em itálico, a mesma expressão *eu* ainda servirá para referir a presença não marcada da subjetividade no discurso, fenômeno observável na *enunciação*. Paralelamente, há ainda outro aspecto dessa subjetividade, no plano linguístico, correspondente à marca de *eu* no discurso, a que nos referiremos por “eu”, assim entre aspas, referindo-nos ao pronome pessoal, e por extensão a outras marcas de primeira pessoa, como formas verbais e pronomes oblíquos ou possessivos (me, meu, mim, etc.), que têm em comum o fato de exercerem a mesma função no discurso que o pronome pessoal “eu”, a saber, a de assinalar a presença da primeira pessoa.

Dentre os autores que se dedicaram ao assunto, é Leyla Perrone-Moisés quem afirma que a poesia do mestre pessoano constitui uma saída à busca do “eu profundo” que aniquilou Fernando Pessoa “ele mesmo” (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 147). A maneira como a questão do *eu* é tratada em Caeiro é bastante diferente da maneira com que o ortônimo e os outros heterônimos abordam o mesmo tema. Se nos outros é veiculada toda a angústia e o sofrimento causados pelo fato de o homem ter consciência, condição que o distingue dos seres brutos e dos animais, mas que lhe acarreta uma ruptura, ao torná-lo estranho no mundo e diante de si mesmo, ferido pelo “*espinho essencial* do ser humano, que o faz ser *demais*, exceder em face de si mesmo e do mundo, pois bastaria para sua realidade ser simplesmente *exterioridade*” – sendo, porém, ainda insuficiente para libertá-lo da “heteronomia” de seu viver, já em Caeiro há uma recusa à interioridade e ao pensamento enquanto consciência do *eu* (cf. Squeff, 1980, p. 40ss).

(53)

E é na obra de Caeiro que é poetizada a tentativa da volta a uma inocência primitiva, onde a consciência espontânea das coisas não acarretasse a consciência de si mesmo. Através de Caeiro, o poeta fala do esforço para reencontrar os laços originais com a natureza, em que pensar as coisas não seja refletido e em que mesmo o pensamento ceda lugar a um só ver e perceber, onde nenhuma atividade mental esteja misturada com a dos sentidos (Squeff, 1980, p. 43).

Para o heterônimo-mestre, não importam os mistérios ocultos do *eu*, nem ele se ocupa em sondar o interior da alma humana. Ao enunciar-se, a voz da personalidade a que denominamos o *eu* de Caeiro se declara ocupando um lugar secundário em sua poesia, por dar muito mais importância ao mundo objetivo das coisas da Natureza. Por conseguinte, quando aparece como tema ou assunto de poesia, esse *eu* é apresentado a partir do mesmo ponto de vista, isto é, como parte da Natureza, e não a partir de sua interioridade complexa. Nesses casos, podemos dizer que se trata de um *eu* “objetivado”, e a maneira como é abordado está ligada à questão do olhar em Caeiro. É o que afirma Perrone-Moisés: o “olhar nítido é o

próprio fundamento da proposta de Caeiro. Para ele, não é o modo de ser que precede e determina o modo de olhar, mas é o modo de olhar que define o ser” (Perrone-Moisés, 1988, p. 335). Parece-nos que as expressões “ser” e “modo de ser” são neste caso utilizadas pela autora em sentido estrito, mais próximo de uma espécie de *eu* que vê, na sua relação com o mundo e com os outros, em meio a uma reflexão poético-filosófica. Trata-se de um sujeito que se constitui no próprio ato de “ver”, ou, em outros termos, de *dizer* sua poesia.

Seguindo na breve descrição da poesia do heterônimo mestre de Fernando Pessoa, que nos propomos a fazer em relação ao tema em análise, continuamos dizendo que Caeiro transporta-se para um mundo primitivo e natural, propositalmente afastado da civilização urbana e moderna.

(54)

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
(Pessoa, 1998, p. 215)

Nesse “pequeno” mundo (um mundo constituído no discurso), ele admite, no máximo, a proximidade com uma pequena comunidade pastoril. Mais além, mesmo em relação a esta comunidade, ele também persiste buscando o afastamento do *outro* que ainda pode encontrar aí. O poeta Caeiro prefere a solidão junto à Natureza; a experiência poética do real que empreende é a de um ser solitário. Fazer poesia para ele equivale a viver essa solidão junto à Natureza.

(55)

Não tenho ambições nem desejos
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho.
(Pessoa, 1998, p. 215)

O próprio eu – o homem, o poeta – é um ser constituído na linguagem, traço, de resto, comum a todos os heterônimos, como escreve Seabra, para quem os heterônimos são criados “por e para a criação: o sujeito poético decorre da poesia que ao mesmo tempo o subentende”. Quanto a Caeiro, o mesmo autor refere que ele é, “de todos os heterônimos, aquele cuja biografia mais se apaga perante a obra” (cf. Seabra, 1974, p. 90), o que implica dizer que é o menos biográfico e o mais linguístico.

(56)

Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,
Não há nada de mais simples.
Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte.
Entre uma e outra cousa todos os dias são meus.
(Pessoa, 1998, p. 248)

Mais ao extremo ainda, esse *eu* é discreto, no sentido de que procura afastar-se ele mesmo da experiência do real, de modo a não interferir, ou a fazê-lo o menos possível, no resultado dessa experiência, tentando dela retirar a subjetividade, a fim de torná-la totalmente objetiva.

(57)

Sou alheio ao espetáculo que vejo: vejo-o.
É exterior a mim. Nenhum sentimento me liga a ele.
E é esse sentimento que me liga à manhã que aparece.
(...)
Última estrela a desaparecer antes do dia,
Pouso no teu trêmulo azular branco os meus olhos calmos,
E vejo-te independentemente de mim;
(Pessoa, 1980, p. 124-125)

Não obstante, esse *eu*, durante essa “experiência”, que aqui tem o sentido poético e filosófico de *olhar*, de apreensão do real – numa acepção mais geral, mas que incorpora muitas vezes, mesmo que simbolicamente, no nível do discurso, atitudes como a manipulação dos objetos e o gesto de apontar – elementos desse mesmo olhar que o aproximam de um “estar no mundo”, constitui uma subjetividade que “vive” pelo discurso. Dessa experiência complexa, esse *eu* continua tentando retirar-se, como exemplifica o poema já citado em (13), e retranscrito abaixo:

(13)

E quando digo ‘isto é real’, mesmo de um sentimento,
Vejo-o sem querer em um espaço qualquer exterior,
Vejo-o com uma visão qualquer *fora e alheio a mim*.
(Pessoa, 2001, p. 135 – grifos meus).

Ao procurar afastar-se do *outro*, o *eu* em Caieiro afasta-se do *outro* social, isto é, da sociedade urbana e mesmo das pessoas que compõem a pequena sociedade rural contida no mundo primitivo em que vive. Não obstante, mesmo quando inclui o *outro* em seu discurso, na forma linguística de um “tu” com quem dialoga, o *eu*, materializado no “eu” linguístico, o faz de modo a demarcar uma distância. Distância essa que está no modo de olhar a realidade e na relação que estabelece com a Natureza. Esse *eu* assume a exclusividade na relação com o mundo natural, o que expressa nestes versos dos Poemas Inconjuntos, uma espécie de

testamento deixado diante da morte iminente, em que apresenta uma definição de si próprio como o “único poeta da Natureza”:

(58)

Sou fácil de definir.
Vi como um danado.
Amei as cousas sem sentimentalidade nenhuma.
Nunca tive um desejo que não pudesse realizar, porque nunca ceguei.
Mesmo ouvir nunca foi para mim senão um acompanhamento de ver.
Compreendi que as cousas são reais e todas diferentes umas das outras;
Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.
Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais.
Um dia deu-me o sono como a qualquer criança.
Fechei os olhos e dormi.
Além disso, fui *o único poeta da Natureza*.
(Pessoa, 1998, p. 248 – grifo meu)

Já o *outro* entendido como *objeto*, isto é, relativo às coisas da Natureza, seres animados ou inanimados, pedras, plantas, animais e mesmo o homem – visto em seu aspecto mais primitivo, animalesco e exterior – é conservado em seu mundo de discurso. Os versos abaixo demonstram isso claramente. Não há dúvida sobre a existência das coisas da Natureza, e mesmo do “homem-corpo”, mas a dúvida persiste em relação ao *eu*, como projeção de uma interioridade.

(59)

Sei que a pedra é a real, e que a planta existe.
Sei isto porque elas existem.
Sei isto porque os meus sentidos mo mostram.
Sei que sou real também.
Sei isto porque os meus sentidos mo mostram,
Embora com menos clareza que me mostram a pedra e a planta.
Não sei mais nada.
(Pessoa, 1998, p. 243)

Quanto ao *eu* tomado como indivíduo, subjetividade, complexo de sentimentos, opiniões, desejos, etc., Caeiro tenta pô-lo de lado, na direção daquilo que o heterônimo Ricardo Reis chama de o *objetivismo absoluto* de Caeiro (cf. Seabra, 1974, p. 91). Grande parte do *eu* que Caeiro tenta retirar do olhar é, não coincidentemente, a que vem do *outro*: a tradição poética, o conhecimento filosófico acumulado, o olhar romântico-idealista, o ocultismo, o misticismo, a religião cristã; tudo o que se opõe ao olhar objetivo, aberto à novidade das coisas, porque se coloca diante do objeto armado de preconceitos. Somente um

olhar objetivo, “nítido” ⁷¹, é capaz de revelar a novidade do Universo tido por velho e conhecido e essa objetividade não se alcança por um racionalismo, mas por uma atitude desarmada diante do objeto, que no extremo é ver sem pensar.

(60)

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.
(Pessoa, 1998, p. 223)

Conforme vimos no capítulo III, a poesia do heterônimo-mestre pode ser interpretada como uma enunciação. Segundo Benveniste, ao enunciar-se no diálogo natural, o sujeito, a quem chamamos provisoriamente de *eu*, marcado no discurso pelo pronome “eu”, *apropria-se* da língua e constitui-se linguisticamente no discurso e pelo discurso, ao passo em que instaura diante de si um interlocutor, marcado por “tu”; ambos constituindo o que autor define como *intersubjetividade*. Desse ponto de vista, é o *eu*, ao instituir a subjetividade na enunciação, num *aqui-agora* que se constitui a partir desse ponto central que é a sua posição (de “eu”) no discurso, pelo propósito de exercer uma certa experiência do real, quem se coloca na origem da enunciação, e, por conseguinte, do olhar na poesia. Um exemplo dessa configuração em forma de diálogo, em que são aparentes as marcas lingüísticas de “eu” e “tu”, é o poema em (46), transcrito acima, na página 57. Contudo, a marca lingüística de pessoa – e aqui está o ponto essencial, não é o que define a enunciação nem o que assinala a presença ou a ausência da subjetividade. Por vezes ainda, a individualidade que se manifesta com a marca do “eu” lingüístico em Caeiro expressa o desejo de retirar-se completamente da cena, como exemplificado no poema em (57) e seguinte; desejo cuja realização plena é, porém, impossível, porque a enunciação é o fenômeno da subjetividade na língua. A subjetividade pode desaparecer enquanto marca lingüística e mesmo efetivamente mitigar a sua presença na enunciação, na medida em que se descobre enquanto lugar vazio, mas não pode anular-se. Em

⁷¹ A única referência explícita ao “olhar nítido” da obra de Caeiro encontra-se neste poema de *O Guardador de Rebanhos*, que vai transcrito apenas em parte:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
(Pessoa, 1980, p. 35)

outras vezes, esse *eu* lamenta os limites a que está sujeito diante do objetivo de exercer um olhar sem mediação para o real.

(4)

Se o homem fosse, como deveria ser,
Não um animal doente, mas o mais perfeito dos animais,
Animal directo e não indirecto,
Devia ser outra a sua forma de encontrar um sentido às cousas,
Outra e verdadeira.
(Pessoa, 1980, p. 115)

Em certas passagens, ele parece atingir esse propósito, se não inteiramente, ao menos em parte. Geralmente são poemas curtos, como em (61), ou partes de poemas mais longos, que apresentam pequenos quadros desse mundo natural, conforme observado por Leyla Perrone-Moisés, que relaciona essas passagens de Alberto Caeiro com o *haikai* japonês. Todavia, o que pensamos ter demonstrado no capítulo III é que, aparentemente a despeito dos esforços do heterônimo-mestre para retirar-se da cena poética, e de seu embate contra os obstáculos que se opõem no caminho de seu olhar, devidos à interferência da subjetividade, todo o seu êxito reside exatamente na presença, e não na ausência da subjetividade. A subjetividade que se manifesta em sua poesia, através da enunciação – um certo tipo de enunciação, consubstanciada no discurso poético, como referido no mesmo capítulo – é também um certo tipo de subjetividade: aquela que permanece, depois de todo o embate travado, e é a chave de seu olhar⁷². Desse ponto de vista, os exemplos citados por Perrone-Moisés, entre eles os poemas em (48) e em (61), caracterizam-se não por um grau menor, mas, ao contrário, por uma presença maior de subjetividade. Não sendo assim, ao menos a subjetividade que se manifesta nessas passagens é de um tipo especial, em contraste com o corpo do poema, o que aponta para um *eu* que se constitui, durante o poema, de diferentes aspectos. Dessa constatação deriva o questionamento da evidência do *eu* na poesia do mestre pessoano, formulada logo no início deste capítulo.

Leyla Perrone-Moisés observa uma “tensão” entre teoria e prática na poesia do mestre pessoano, aqui assinalada pela alternância entre ausência e presença das marcas lingüísticas do *eu*⁷³. Verifica-se que há momentos, em sua poesia, em que um quadro do real é exposto

⁷² A esse respeito, ver na página 84, neste capítulo.

⁷³ A esse respeito, ver capítulo XI, na página 227 deste trabalho. A autora não relaciona a tensão referida somente às marcas explícitas de primeira pessoa, mas, de modo geral, à aparição da argumentação racional, mesmo quando feita em terceira pessoa. Sintomaticamente, o traço de subjetividade que Caeiro aponta como indesejável na poesia é o da racionalidade. Assim, a presença do pensamento racional pode ser compreendida também como marca dessa subjetividade, embora dirija a discussão, nos termos de Benveniste, para outra direção, o que pode ser interessante.

como uma imagem ou sensação nítida (no sentido de algo que é visto pela primeira vez), sem a sobrecarga de ideias e sentimentos, que coincidem com a retirada das marcas de *eu* (pronome “eu” e outros) do enunciado, enquanto há momentos de questionamento, dúvida, indagação, racionalização, que equivalem ao aparecimento dessas marcas, a exemplo do que ocorre, respectivamente, nos três primeiros e nos dois versos finais deste pequeno poema:

(48)
Leve, leve, muito leve
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
E eu não sei o que penso
Nem preciso sabê-lo.
(Pessoa, 1998, p. 222)

A diferença entre o comportamento do *eu* (não como marca linguística, mas como personalidade que “vê” ou *eu* subjacente) na primeira parte do poema em (48), que corresponde aos primeiros três versos, e na segunda parte, que se refere aos versos finais, é que na primeira ele procura assumir uma atitude de “abertura” diante de seu objeto, atitude em que suas opiniões, gostos e ideias não devem contar, e que, no limite, levariam quase à anulação do *eu*, enquanto que, na segunda parte, suas ideias e indagações se manifestam com mais clareza, levando inclusive ao aparecimento da marca “eu”. A autora assinala uma “tensão” entre teoria e prática na obra do mestre pessoano, isto é, entre o que Caeiro “teoriza” e o que de fato ele põe em prática na sua poesia, exemplificando em situações como o poema em (48), já citado no capítulo III e transcrito acima. Alternam-se, assim, momentos que são coerentes com uma certa teoria (na primeira parte do poema) e momentos que a contrariam (na segunda parte).

A abordagem de Perrone-Moisés, apesar de sua fecundidade, como quando relaciona a poesia de Caeiro com o Zen-Budismo, neste aspecto coloca a questão de modo a parecer quase um defeito. De um ângulo diferente, podemos entender a *tensão* referida como um elemento que compõe o sentido de conjunto do poema, que foi produzido para ser lido como um todo. Assim, a referida tensão entre teoria e prática ocorreria pela razão simples de que a teoria não está fora, mas dentro do próprio poema. É verdade também que Perrone-Moisés de modo algum afirma o contrário disso; apenas usou destacar partes dos poemas para melhor demonstrar a semelhança com o *haikai*, que é bastante elucidativa dos mecanismos do olhar de Caeiro, a partir de uma visão estético-filosófica. Nesse sentido, ela afirma que os versos de Caeiro “podem ser lidos como haicais que se auto-explicam” (Perrone-Moisés, 2001, p. 196), também colocando a tensão como integrando a poesia do mestre. Contudo, o sentido de

afirmar a prevalência de uma visão de conjunto do poema vem a propósito de uma abordagem enunciativa.

O contraste entre o *dito* (aquilo que está comunicado ou expressado), correspondente ao *enunciado*, e o *dizer* (o ato mesmo de dizer), que corresponde à própria *enunciação*, esclarece que, em nenhum dos casos, há verdadeiramente a retirada do *eu*, tendo em vista que a enunciação supõe a subjetividade, sem a qual simplesmente não poderia ocorrer enquanto uma experiência humana. O que a abordagem da enunciação permite entrever com mais clareza é a presença *necessária* do *eu*, mesmo que, nos primeiros versos, não haja marcas de primeira pessoa. Caeiro reconhece a necessidade dessa subjetividade, fazendo aparecer na segunda parte do poema a marca de “eu”, o que tem por efeito realçar a tensão entre os dois trechos do enunciado e entre *enunciado* e *enunciação*. A mudança observada no comportamento de *eu* em relação a sua marca linguística “eu”, no poema em (48), em termos de ausência-presença, está no nível do *enunciado*, mas não no da *enunciação*. No primeiro caso, há um contraste entre os três versos iniciais e os dois finais, conforme observado por Perrone-Moisés. Nesta última, não há que falar em retirada da subjetividade, pois a enunciação supõe sempre a subjetividade (a tensão apontada entre enunciado e enunciação é, pois, de outra ordem). Em outras palavras, há uma análise possível ao nível do *dito* e outra ao nível do *dizer*.

O poema abaixo, apesar de possuir uma estrutura semelhante ao anterior, não é classificado pela mesma autora entre os exemplos claros de *tensão entre teoria e prática*. Ela o apresenta como um exemplo de poema “bastante próximo do estado poético propício ao haicai”, ao manter-se “num espírito mais coerente com sua teoria” (de Caeiro) de “constatação pura”, embora mais longo que um haicai, tratando-se de um registro “da sensação e da emoção sem grandes interferências abstratas, e com uma moral apenas latente” (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 195-196). Para a autora, então, o poema que segue é um exemplo de razoável aplicação prática da teoria de Caeiro. Não obstante, entendemos que, mesmo neste poema, persiste a tensão referida, embora menos intensa que no poema em (48), o que tentaremos demonstrar através da análise.

(61)

A neve pôs uma toalha calada sobre tudo.

Não se sente senão o que se passa dentro de casa.

Embrulho-me num cobertor e não penso sequer em pensar.

Sinto um gozo de animal e vagamente penso,

E adormeço sem menos utilidade que todas as ações do mundo.

(Pessoa, 1980, p. 129)

A ideia da neve que cobre tudo (exercendo inclusive a função de sujeito gramatical), criada a partir da impressão que esse objeto exerce sobre os sentidos, é apresentada em palavras (“toalha calada”) que juntas formam um signo imediato, ou seja, uma imagem ou sensação nítida (no sentido mencionado acima), a qual, porém, só pode ser o que é diante de um certo *eu*, marcado ou não linguisticamente. A ausência de marcas de primeira pessoa na parte inicial do poema em (61) coincide com um discurso em terceira pessoa: “A neve pôs...”; “Não se sente...”; “o que se passa...”. Além disso, é essa ausência de marcas na primeira parte que reforça o efeito de contraste com os versos finais, em que se manifestam as marcas de primeira pessoa (como no poema anterior): “Embrulho-me ...”; “não penso ...”; “Sinto ...”; “...penso”; “adormeço”. O primeiro verso dá a *sensação* de uma realidade singular, única: “A neve pôs uma toalha calada sobre tudo”, que é complementada pelo segundo verso, que apresenta o interior da casa, cujo caráter de singularidade é determinado pelo silêncio e imobilidade do exterior. Os três versos finais, a partir da presença das marcas lingüísticas de primeira pessoa, assinalam um ponto de vista do indivíduo que sente e pensa, inclusive, embora afirme que nem sequer “pensa em pensar”, condição que chega ao ápice no verso final, em que emite um comentário ou juízo intelectual, ao mencionar que adormece “sem menos utilidade que todas as ações do mundo”. De um extremo ao outro dos dois poemas, em (48) e em (61), o que convencionamos chamar de *eu* passa por mudanças sucessivas, de uma objetividade, caracterizada pela sensação de realidade singular, a uma subjetividade, caracterizada pelo pensamento. Isso ao nível do *dito*, ou do enunciado. Ao nível da enunciação, a subjetividade está posta, subjacente, em todo o poema. Como já referido em outros termos, as duas partes de cada poema formam um conjunto, uma só enunciação. Mas há diferenças. A primeira parte do poema em (61) (os dois versos iniciais), que, ao nível do enunciado, se caracteriza pela voz neutra de terceira pessoa e pelo caráter imagético, estático, ao nível da enunciação revela-se carregada de subjetividade. Emoção, sentimento, ideias, enfim, tudo o que pretensamente tinha sido retirado do enunciado, ressurgiu com força quando o examinamos sob o ponto de vista da enunciação. A par disso, a característica de singularidade é reforçada, em razão de que a enunciação, como “ato de dizer o discurso”, no caso discurso poético, é língua *em processo*, em transcurso num *aqui-agora* determinado, fazendo com que a *sensação de realidade* surja ainda mais verdadeira, não estática, mas como algo que muda no tempo, podendo ser vista, em certa medida, como “extática”, no sentido de “êxtase”⁷⁴. Em suma, o efeito de realidade singular baseia-se justamente numa perfeita

⁷⁴ O sentido de “extático” difere de “estático” (“parado”); “extático” ou “extática” vem de “êxtase”, um quadro

integração da subjetividade com o mundo, o que só pode ser compreendido como um processo de *ser* que se opera na enunciação, e um *estar* num presente que, nos termos de Benveniste, é a forma axial de tempo, instaurada na enunciação, cujo centro é “EGO”. Como referido no capítulo III, Benveniste concebe o tempo em sentido linguístico e discursivo, com destaque para o presente da enunciação:

(62)

Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o “agora” e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo (Benveniste, 2006, p. 85).

Nessa plena integração do *eu* com o mundo, através da linguagem poética, há uma sensação de “esquecimento” de si mesmo, experimentada em parte quando, na linguagem cotidiana, enunciamos qualquer discurso, e que é aumentada na poesia. Na segunda parte do poema (os três versos finais), as marcas linguísticas de primeira pessoa coincidem, não por acaso, com uma maior racionalidade do discurso. Retomando a ideia de “tensão”, formulada por Leyla Perrone-Moisés, o tom racional da segunda parte do poema pode ser atribuído à necessidade que tem Caeiro de explicar sua teoria, em contraste com a prática da primeira parte, em que a individualidade “se esconde”. Pode-se perguntar ainda se é o mesmo ente que enuncia a cada momento, ou se são vozes diferentes que dialogam, manifestando-se na primeira e na segunda parte do poema. A questão toma um outro rumo, porém, se deixamos de pensar num indivíduo particular e passamos a considerar o *eu* como sujeito de linguagem. Desse ponto de vista, não é o caso de nomear os possíveis interlocutores referentes, mas de identificar os diferentes *aspectos* por que a subjetividade se manifesta. Observa-se que, ao nível do *dito*, um discurso impessoal e objetivo (primeira parte de cada poema) antecede um discurso subjetivo marcado na língua (segunda parte dos poemas), enquanto que, ao nível do *dizer*, do contrário, a mesma primeira parte revela um discurso de intensa subjetividade, mesmo e porque integrado na situação de discurso, e a segunda parte um discurso que, embora marcado na língua, caracteriza-se pela racionalidade e pela menor integração à situação.

Tabela 1 – Análise do poema *A neve* em (61):

	Enunciado (<i>dito</i>)			Enunção (<i>dizer</i>)	
1ª parte	Contraste (ausência de marcas na 1ª parte salienta presença na 2ª)	Ausência de marcas de 1ª pessoa; Discurso em 3ª pessoa, impessoal; Olhar objetivo corresponde à sensação do objeto; É estático.	objetividade sensação	+ integração sensação	Discurso carregado de subjetividade, embora sem marcas; Caráter de singularidade é aumentado por tratar-se de “língua em processo”; Sensação de um objeto <i>não estático</i> , mas <i>extático</i> ⁷⁵ . Sensação de <i>esquecimento</i> do eu, ancoramento num presente.
2ª parte		Marcas de 1ª pessoa são visíveis; Olhar subjetivo, carregado das impressões, ideias, sentimentos do indivíduo;	subjetividade pensamento	- integração pensamento	Marcas de 1ª pessoa são visíveis; Discurso racional procura explicar a atitude do eu; Caráter de singularidade subsiste, porque também é “língua em processo”, mas a sensação do objeto sofre o acréscimo do pensamento.
					Subjetividade (encontra o <i>ser</i> na enunção)

Como se observa na tabela 1, acima, ao nível do *enunciado*, ou do *dito*, entre a primeira e a segunda parte do poema há um contraste, ou *tensão*, para usar o termo empregado por Perrone-Moisés. Essa relação que incide no enunciado, e que optamos por denominar de *disjunção*, se caracteriza, de modo mais imediato, respectivamente, pela ausência de marcas linguísticas de “eu” na primeira parte do poema, e pela presença dessas na segunda. A ausência de marcas coincide com um olhar objetivo e com a sensação, enquanto o aparecimento das marcas coincide com um olhar subjetivo e com o pensamento. Nesses casos, podemos dizer que o que se efetua é uma *conjunção* entre *enunciado* e *sentido*: a um enunciado sem marcas de subjetividade, corresponde um sentido objetivo; a um enunciado com essas marcas, corresponde um sentido subjetivo. Note-se que a objetividade está para a sensação assim como a subjetividade está para o pensamento. Com subjetividade não se quer significar somente emoção, mas tudo que define o sujeito na sua relação com o mundo: pensamento, ideias, opiniões, sentimentos, emoções, valores, posição social, compromissos, etc. Tampouco a objetividade significa, no contexto da poesia de Caetano, racionalidade, mas sensação ou emoção. Já no nível da *enunção*, ou do *dizer*, verificamos, de modo diverso, não uma *disjunção*, mas uma *conjunção* entre a primeira e a segunda parte do poema, porque a presença da subjetividade é o traço que perdura entre os dois momentos, embora

⁷⁵ Ver nota 74.

intervenham mudanças. Desse ponto de vista (do *dizer*) são irrelevantes as diferenças formais verificadas no enunciado para fins de determinar se há ou não subjetividade. Contudo, observa-se na primeira parte uma maior integração do *eu* com a situação, enquanto, na segunda parte, observa-se uma menor integração, até com um certo afastamento do locutor da situação, envolvendo-se em seus próprios pensamentos, os quais acrescenta à enunciação. Nesse aspecto, há também, respectivamente, **conjunção** e **disjunção** (do eu com a situação de discurso, concebida como o todo “exterior-neve” *versus* “interior-silêncio”). Trata-se de situação de discurso, pois é *feita realidade* pelo discurso. Observando atentamente a tabela 1, acima, no sentido das linhas, verifica-se, a par da **disjunção** essencial que assinala a diferença entre os pontos de vista do enunciado e da enunciação, também algumas conjunções. A *sensação* aparece tanto do lado do enunciado como da enunciação, assim como o pensamento. Já a *objetividade* do enunciado é sucedida pela *subjetividade* na enunciação, na linha da primeira parte do poema. A respeito do caráter da subjetividade, observa-se que a análise enunciativa do poema de Caeiro revela dois tipos: uma está ligada à emoção e à sensação, próprias da poesia, e revela-se na primeira parte do poema; a outra liga-se ao pensamento racional, próprio da linguagem cotidiana, prosaica, e é revelada na segunda parte. Cada um desses diferentes tipos (melhor é dizer “aspectos”) de subjetividade corresponde, por sua vez, a um tipo de discurso. Ao aspecto da emoção e sensação corresponde um discurso conotativo e ao aspecto do pensamento e ideias corresponde um discurso denotativo. O discurso denotativo é, sabidamente, próprio do diálogo cotidiano, prosaico, e da prosa escrita, cuja característica principal é a cognição. Por seu turno, o discurso conotativo é próprio da poesia, embora também possa se manifestar na linguagem cotidiana, tendo como traço principal a emoção. O poema em análise revela-se assim como uma tensão entre conotação e denotação, e entre emoção e pensamento, traços, respectivamente, da poesia e da prosa. De fato, a poesia de Caeiro situa-se no limite entre esses dois domínios, da prosa e da poesia.

Voltando à questão levantada no início deste capítulo, a saber, se é evidente uma questão do *eu* em Caeiro, podemos agora chegar a algumas conclusões. Primeiramente, a reflexão feita permitiu uma aproximação entre a ideia de *eu* em Caeiro com a noção de subjetividade em Benveniste, na direção de uma abordagem de *sujeito*. A noção de sujeito não é explícita em Benveniste, mas há uma tendência geral, entre seus intérpretes, no sentido de encarar o sujeito da enunciação de que trata como um sujeito de linguagem, no sentido em que é um sujeito constituído linguisticamente, pelo discurso. Desse modo, não haveria um *eu* em Caeiro, mas um conjunto de aspectos ou manifestações discursivas que juntos formam

esse ente que podemos chamar de *eu*, mas cujo recorte não é tão nítido como a si mesmo descreve. Explica-se essa afirmação pela aproximação há pouco referida. Tratando-se de um sujeito de linguagem, esse *eu* não pré-existe, mas se manifesta no discurso de diferentes maneiras, conforme o ponto de vista do analista (se do enunciado ou da enunciação) ou o tipo de discurso (ou ponto de vista do sujeito), transmudando-se continuamente. O sujeito na poesia de Caetano é complexo e é constituído no discurso de diferentes aspectos, correspondendo ao conjunto de manifestações linguísticas e discursivas sintetizadas na tabela 1, acima. A ideia de *eu* como algo transitório e em constante mudança corresponde em certa medida ao *eu* ligado à enunciação. O dizer poético, desse modo, não é apenas um *ícone*, um fenômeno de *primeiridade*, nos termos de Peirce, um *êxtase* que só corresponde a um ponto, um instante de suspensão no tempo. O caráter de certa duração ou continuidade, próprio da enunciação, denuncia o seu caráter também simbólico. A coexistência de elementos imagéticos e intelectuais é o que define, em última análise, o mecanismo metafórico, assim como é encontrado em toda poesia, seja qual for o processo adotado.

Neste ponto, cabe uma breve reflexão sobre a terceira pessoa. Como visto, Benveniste define “ele” como a “não-pessoa” (cf. Benveniste, 2005, p. 282s), distinguindo-a das formas de “eu” e “tu”, entre outras características, por “não ser jamais reflexiva da instância de discurso” (idem, ibidem, p. 283). A análise do poema citado em (61), acima, apresentou algumas dificuldades para quem deseja seguir essa compreensão à risca. Não há como sustentar a posição de Benveniste, a menos que ela seja restringida ao aspecto puramente formal, e a certos tipos de discurso, como os textos científicos. Nestes casos, a terceira pessoa “efetua a operação da referência” e possibilita o “discurso sobre alguma coisa, sobre o mundo, sobre o que não é a alocação” (cf. idem, 2006, p. 101). Não é, contudo, o caso da primeira parte do poema analisado na Tabela 1. Ali, não obstante a ocorrência de um discurso em terceira pessoa – do ponto de vista do *dito* –, que se consubstanciaria num discurso objetivo, de um tipo de *objetivismo absoluto*, em uma exacerbação do postulado de Reis⁷⁶, a sua significação – revelada no *dizer* –, desvela um discurso carregado de subjetividade, embora vertido em um modo objetivo (e não só formalmente objetivo, pois a própria subjetividade está ali modificada).

⁷⁶ Ricardo Reis identifica no objetivismo absoluto a característica da poesia de Alberto Caetano que a torna capaz de reviver o paganismo greco-romano, naquilo que lhe é essencial. A esse respeito, ver páginas 76, 159, 160, 171, citações, além da Nota 168, neste trabalho.

IV.I – OUTRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE EM CAEIRO E BENVENISTE:

A partir do questionamento da “evidência” que considera a linguagem mero instrumento de comunicação, Benveniste chega à constatação essencial em sua obra, segundo a qual a linguagem é, muito antes disso, aquilo que funda a subjetividade, sendo a função de comunicação “apenas uma consequência totalmente pragmática” da condição fundamental da linguagem, que é a intersubjetividade, baseada numa polaridade muito singular entre “eu” e “tu”, em que em lugar de uma *simetria* há uma transcendência do *eu* em relação ao *outro*. Conforme o autor, é na “e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego” (Benveniste, 2005, p. 286). Essa subjetividade difere, porém, do sentimento de uma consciência ou individualidade:

(63)

A subjetividade de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa subjetividade, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É “ego” que *diz ego*. Encontramos aí o fundamento da subjetividade que se determina pelo *status* linguístico da “pessoa” (Benveniste, 2005, p. 286).

A subjetividade que se manifesta em Caetano e na poesia em geral é dessa ordem: é um *eu* que se configura linguisticamente, com referência à situação de discurso, e não um *eu* particular, cuja referência seria um indivíduo com biografia.

O homem, aqui encarado como elemento de subjetividade, é caracterizado na poesia de Caetano como uma exterioridade, o que deriva de seu olhar ao exterior dos objetos e à realidade sensível. Desse ponto de vista, o que constitui o seu ser é o corpo, mais do que sua interioridade, não lhe interessando o “eu profundo”. Quem vê ou ouve o homem de fora nada pode saber de sua interioridade. Do mesmo modo, a simples enunciação de “eu” não pode dar a dimensão da interioridade do indivíduo particular que enuncia. O “eu” que se ouve ou lê é, como o *eu* de Caetano, de caráter exterior, embora de uma exterioridade linguística. É subjetividade, mas não psicológica; é subjetividade que vive no discurso. Essa constatação aproxima o *eu* de Caetano com o conceito de subjetividade de Benveniste. A ideia, em Caetano, de *eu como um corpo*, se baseia na sua convicção da impossibilidade e mesmo inutilidade de alcançar o interior mais profundo do *eu* e funda-se na perspectiva de seu tipo de olhar. Desse ponto de vista, o poeta vê o homem como um “animal humano”, externando sua preferência pela observação direta das coisas, das ações e dos fatos às conjecturas da razão.

(64)

Entre o que vejo de um campo e o que vejo de outro campo
Passa um momento uma figura de homem.
Os seus passos vão com "ele" na mesma realidade,
Mas eu reparo para ele e para eles, e são duas cousas:
O "homem" vai andando com as suas idéias, falso e estrangeiro,
E os passos vão com o sistema antigo que faz pernas andar.
Olho-o de longe sem opinião nenhuma.
Que perfeito que é nele o que ele é — o seu corpo,
A sua verdadeira realidade que não tem desejos nem esperanças,
Mas músculos e a maneira certa e impessoal de os usar.
(Pessoa, 1998, p. 238)

A natureza s gnica especial da marca “eu”, sem designar um conceito ou ideia bem circunscrita nem representar um existente, no dizer de Benveniste – de forma semelhante ao *eu exterior* de Caeiro, também não tem “profundidade”. Não interessa a Caeiro a profundidade psicológica de um *eu* individual e empírico, nem a considera o filosófica sobre o mesmo tema. O  nico *eu* que interessa a Caeiro é o que se manifesta na língua: aquele que se constrói em seu *dizer*.

(65)

(...) digo da pedra, "  uma pedra",
Digo da planta, "  uma planta",
Digo de mim, "sou eu".
E não digo mais nada. Que mais há a dizer?
(Pessoa, 1998, p. 243)

De fato, do ponto de vista da enuncia o, não há mais nada a dizer sobre o *eu* que já não esteja contido nesse ato de *dizer* que o instaura, ao mesmo tempo em que instaura o *outro*, isto é, o mundo que o rodeia. O mundo de Caeiro   também constituído por esse ato de dizer; não se trata de um mundo real, mas de um mundo de poesia, ou de discurso: um mundo que adquire todas as características de realidade, como se de fato existisse. E, em última análise, existe mesmo por isso, pois tudo que existe, do ponto de vista enunciativo,   constituído pelo discurso.

Se o “eu” faz referência a um indivíduo particular, o faz de modo peculiar, pois o ser concreto não se evidencia no discurso (ao menos não através do signo “eu”). Assim, para que “eu” funcione, não   *necessário* que corresponda a um ser vivente na realidade. Alberto Caeiro, por exemplo, só existe poeticamente. Sua biografia e seu nome quase não importam, e mesmo não contam, a não ser para complementar-lhe os traços. O que é fundamental   seu dizer, que se pode denominar, com ressalvas, de *estilo*. Não   à toa que, segundo o próprio Fernando Pessoa, é justamente o fato de possuir um *estilo próprio* o que diferencia um

verdadeiro heterônimo de um falso. O estilo faz o *eu* existir linguisticamente. O “eu” da enunciação em Caeiro revela um *eu* de um modo assaz particular: trata-se de um sujeito de discurso e, portanto, de estilo. Um signo que “emana” um sentido se apresenta ao interlocutor como uma imagem ou sensação. Assim é o “eu” da enunciação: num primeiro e breve momento, apresenta-se como signo imediato, para em seguida referenciar e simbolizar. Indo mais além, a enunciação como um todo se apresenta de início como signo imediato, definindo-se em contornos mais nítidos somente num momento posterior, quando sentido e referência são preenchidos. O olhar de Caeiro se vale dessa singularidade própria da enunciação para dar a sensação de objetividade. Os dois momentos estão demonstrados na tabela 1, acima, respectivamente, nas linhas referentes à 1ª e à 2ª parte do poema.

Desse modo, se a poesia pode ser vista como enunciação, e se a enunciação é, em certas condições, signo imediato de uma subjetividade linguística e sua vivência do real, então a poesia, sob certas condições, também é um signo imediato de uma subjetividade, de um olhar subjetivo para o mundo. O que aparece na poesia de Caeiro aparece com nitidez e clareza, embora por um breve momento, e por não corresponder a um indivíduo particular, revela mais da humanidade como um todo que de um certo Alberto Caeiro. Se a propriedade de referir fornece à enunciação a ligação com uma situação real, é o caráter de signo de uma vivência subjetiva, através da linguagem, que lhe dá a capacidade de expressar a *sensação* autêntica de realidade, objetivo primeiro do olhar do mestre heterônimo.

IV.II – O PARADOXO DO EU EM BENVENISTE:

Benveniste observa que, num sentido, o *eu*, marcado na língua pela forma de “eu”, é ponto de partida de uma certa relação de um indivíduo com o *outro* e com o mundo. Ele afirma que a língua desse ponto de vista é a “emanação irreduzível do eu mais profundo de cada indivíduo” (Benveniste, 2006, p. 101). De outro modo, a língua é também uma “realidade supra-individual e coextensiva a toda a coletividade” (idem). O que Benveniste assinala como paradoxo é que a língua é uma realidade coletiva, socialmente constituída, mas que só pode ser realizada por um ato individual de enunciação. Para o linguista francês, o *eu* se “apropria” da língua no discurso, como “eu” e, a partir dessa posição, “instaura” o outro. É, portanto, *origem* da enunciação, no sentido em que constitui no discurso um ponto de vista em relação ao outro e ao mundo, e também na medida em que é o portador da subjetividade. De acordo com essa definição, porém, se a língua é uma realidade social, sua origem está no *outro* (aqui entendido como metonímia de *coletividade*) e não no *eu*, o que nos traz

problemas, porque pode levar a teoria de Benveniste a um beco sem saída: se é “eu” que instaura “tu”, como pode “tu” instaurar “eu”?

Para responder ao questionamento acima, é preciso inicialmente esclarecer que a ideia de subjetividade que existe em Benveniste não se restringe ao indivíduo existente. Em que pese afirmar em alguns textos que *ego* é origem do discurso, identificando esse mesmo *ego* com um indivíduo particular, não é este o sentido que emana do conjunto de seus trabalhos. O *eu* em Benveniste, isto é, a subjetividade referida pela marca “eu”, é também uma realidade linguística, que se configura no exato momento em que a língua se põe em circulação entre os interlocutores, materializando-se em discurso. É nesse *espaço* comum da enunciação, da língua *em processo*, em que se institui a troca linguística, que “eu” é preenchido e em cuja posição se constitui a subjetividade, como intersubjetividade. A “apropriação” da língua-sistema em discurso-processo não consiste, então, na simples ocupação no discurso do lugar de primeira pessoa por um indivíduo existente, mas desencadeia um processo bem mais complexo. Ao ingressar na língua, o locutor se submete ao sistema e às regras de seu funcionamento interno, pertencentes à comunidade linguística, em que não há margem de discricionariedade. A posição que assume é uma posição no discurso, a de “eu”, que imediatamente instaura outra, o “tu”, ou o *outro*. O paradoxo observado por Benveniste e ressaltado acima é assim apenas aparente, dado que ao “apropriar-se” da posição de “eu” no discurso, o locutor já não o faz enquanto indivíduo particular, mas como sujeito de linguagem (a identificação com um indivíduo particular se dará através dos elementos do contexto pragmático, como a situação real, as pessoas reais, o conhecimento de mundo que compartilham, etc.). A partir daí, passa a valer como *signo* de subjetividade, ou como *palavra*, para seguir mais de perto a terminologia de Benveniste. Como *palavra* (que é o signo em emprego ou em processo), “eu” instaura outra, o “tu”. Ambas posições no discurso, “eu” e “tu”, são reversíveis, na medida em que se alternam os pontos de vista, sem que, por isso, se estabeleça qualquer confusão no diálogo, o que deixa claro a natureza de signos especiais de “eu” e “tu”, ao não referirem um indivíduo particular. Essa distinção é amplamente estabelecida por Benveniste. Estamos em condições de responder à pergunta formulada anteriormente. O “nó” teórico observado é apenas aparente, em função da reversibilidade de “eu” e “tu”. O “eu” (marca de *eu*) é sempre enxergado na posição de “tu”, mas a partir de “eu”, como um signo em processo que se oferece a interpretação de um “tu”, e que se posiciona como “eu”. O “eu” (ou *eu*) tem a capacidade (e só pode ser assim) de enxergar-se como em espelho, no outro, isto é, no “tu”. “Eu” vê “eu” no “tu” (no outro). Quando “eu” é

“eu” em processo, isto é, durante a própria enunciação, ele não se ocupa em se ver, mas em enunciar, em “ser”. Isso se aplica igualmente quando não aparece a marca “eu”, como no poema analisado na tabela 1, acima (61). Nesse poema, em sua primeira parte (correspondente aos primeiros dois versos), apesar da ausência de marcas linguísticas, é possível reconhecer a presença de uma subjetividade, do mesmo modo, a partir de uma posição de fora desse *eu*.

A partir do que foi exposto, devemos supor que há um estágio por assim dizer *logicamente anterior*, em que as posições de “eu” e “tu” se constituem, independentemente de qualquer ação que transcorra na realidade, além daquela que é descrita por Benveniste como “apropriação” da língua por um *sujeito de linguagem*, e não por um indivíduo particular. Isso nos leva a concluir que a faculdade de reconhecer “eu” como signo não está no “tu”, no interpretante, mas já se encontra no “eu”, ou mais exatamente, no fenômeno linguístico que é desencadeado quando um indivíduo utiliza a língua como um “eu” que enuncia, e que consiste na instalação da subjetividade no discurso. Atesta-nos isso a possibilidade do diálogo interior, onde não existe um “tu” marcado, e ainda o discurso monológico, característica da poesia em geral (mas não tanto em Alberto Caeiro). No diálogo interior o “tu” está no interior do “eu”, isto é, em seu discurso. Em Caeiro, muitas passagens demonstram a presença do *outro* no discurso de “eu”, marcadamente ou não. Quanto ao discurso monológico, próprio do lirismo, a falta de uma ação interpretativa de um “tu” não impossibilita a manifestação do “eu” – entenda-se quando enunciado por esse “eu”, já que o fenômeno da leitura pode levar a questões mais complexas – o que confirma a conclusão feita acima. O eu instaura o outro e as próprias leis da comunidade linguística que o reconhecem, num ato de língua em processo. O “eu”, desse modo, antes de ser índice, signo próprio da *dêixis*, é um signo de subjetividade que se coloca sem mediação⁷⁷ diante do interlocutor ou leitor, e é neste sentido que apresenta maior complexidade e interesse ao estudo.

⁷⁷ A classificação que é feita por Peirce do signo “eu” como *índice* mostra-se limitada. Mesmo reconhecendo-se sua função indexical no enunciado, o pronome “eu”, na enunciação, assume uma maior complexidade. Ainda conforme Peirce, todo signo, independentemente de seu modo de ser (se um ícone, um índice ou um símbolo) apresenta-se para o sujeito como um signo imediato, isto é, um *primeiro*. A abordagem do fenômeno enunciativo permite perceber a primeiridade de “eu” no seu caráter de “abertura” e de “receptividade” ao real. Do ponto de vista do locutor, “eu” é primeiridade; do ponto de vista do interlocutor, é secundidade. De outro modo, o interlocutor ou leitor pode se identificar com o eu da enunciação, nesse caso vendo-o em primeiridade, como ícone. A característica de *duração* da enunciação desvela um outro aspecto que envolve o “eu”, o simbólico.

V – A poesia é um sistema com uma semiótica e uma semântica, ou apenas uma semântica?

Quando lemos um dos poemas de Caetano, na forma despojada em que eles se apresentam, sem rima ou métrica, e vertidos numa linguagem quase discursiva, não é inesperado assaltar-nos uma dúvida inquietante: o que ele escreve é poesia ou é prosa? Seabra responde a essa questão, por meio da ideia de “acordo” entre *forma da expressão* e *forma do conteúdo* e pelo *ritmo* em Caetano, este dado por uma simetria formal que se esconde sob uma superfície assimétrica, dizendo que sua obra é, sim, poesia, embora situada no limite com a prosa, algo que ele denomina “o grau zero da poesia” (cf. Seabra, 1974, p. 107)⁷⁸. A primeira parte da argumentação desse autor remete a uma maior motivação do discurso poético, que é tida como marca de sua natureza, por meio de um acordo, ou *conjunção*, entre *significante* (o que seria equivalente à *forma da expressão*) e *significado* (equivalente à *forma do conteúdo*), embora, da forma como é apresentada, pareça limitar-se à relação língua-objeto, desconsiderando o sujeito. A concepção de língua em Seabra é notadamente saussuriana: também para ele língua é sempre *forma*, tanto no aspecto da expressão como no do conteúdo. Assim, para esse autor, a maior motivação do discurso poético consistiria na preponderância ainda maior da forma da língua, em face da aplicação não cognitiva, ou menos cognitiva da língua na poesia. Contudo, o restante de seu raciocínio atribui à ordem e à simetria um papel decisivo nessa caracterização, posto que mencione o ritmo, o que é no mínimo contraditório com a ideia de uma poesia natural e espontânea, avessa a toda harmonização artificial e que “flui” naturalmente. Esse debate específico sobre a obra de Caetano aponta para uma questão mais ampla – se é que nos é lícito fazer generalizações: o que distingue um texto poético de um texto não-poético? É o que tentaremos fazer a seguir, seguindo, porém, um caminho um tanto diverso do adotado por Seabra, ao menos quanto à segunda metade de seu raciocínio.

Neste ponto, vamos analisar a linguagem poética, a partir do exemplo de Caetano, com base no pressuposto de que pode ser compreendida como um “desvio”, dando a este termo a acepção específica que detalharemos adiante. Nessa análise, pode estar incluída a caracterização de outros aspectos da linguagem poética, a exemplo da noção de ritmo, conforme é definida por Benveniste e redesenhada por Meschonnic e Dessons, além dos conceitos de metáfora e metonímia – aqui associados, respectivamente, às noções básicas de

⁷⁸ A respeito da posição mais detalhada de Seabra, ver capítulos VI e IX, respectivamente nas páginas 142 e 208 deste trabalho.

substituição e contiguidade⁷⁹, como integrantes desse desvio. *Ritmo*, nesta acepção, não aponta para regularidade e simetria (o ritmo como “forma distintiva, disposição, proporção”, ligado ao metro e à ordem, trata-se, conforme Benveniste, de um conceito datado, e remonta à filosofia de Platão), mas para ‘a forma no instante que ela é assumida pelo que está se movendo, móbil, fluida, a forma do que não tem mais consistência orgânica’, que era a concepção dos pré-socráticos (cf. Dessons, 2006, p. 181 – tradução minha) e que está ligada à subjetividade em Benveniste. Já a ideia de *desvio*, chave, nesta abordagem, para distinguir a linguagem poética, é aqui bem determinada: não se trata de “desvio da norma”, que determina a noção de “estilo” de um escritor (algo como o que levou o senso comum – e alguns gramáticos – a falar em “licença poética” de um escritor), nos termos em que é criticada por Seabra, mas de desvio do sistema da língua, em seu uso ordinário, cognitivo e comunicativo (ou mesmo do emprego discursivo de sua modalidade de escrita), em direção a um outro uso, àquele que serve à experiência poética, em termos gerais, e não específicos. É importante retomar os termos da crítica de Seabra, a propósito da diferenciação que faz entre “linguagem poética” e “estilo”, o qual ele identifica, por sua vez, com a ideia de desvio:

(66)

Sem embargo da compreensão do sentido que o termo assume em Fernando Pessoa, a nós não nos parece rigorosamente lícito falar de “estilo” para relevar a originalidade, ou melhor, a unicidade da linguagem de um poeta. O conceito de estilo não se pode compreender senão em relação ao de uma linguagem-norma (ou linguagem “normal”) de que ele representaria um desvio diferencial – o que geralmente se denomina como a *maneira* de um escritor. De fato, só no caso em que o código da língua funciona como critério de leitura das diversas “falas” (em sentido saussuriano), permitindo identificar as diferenças significativas de mensagem para mensagem, de discurso para discurso, será possível determinar o que constitui a especificidade de um “estilo”. Ora, a linguagem poética, contrariamente ao que se tem por vezes pretendido demonstrar, ao analisá-la como “antiprosa”, não pode ser referida, mesmo negativamente, ao código geral da língua. A poesia implica uma verdadeira “modificação da língua” (...). Cada poeta cria a sua própria língua, ao dar vida aos seus poemas: em poesia, código e mensagem confundem-se. (Seabra, 1974, introdução, p. XVI)

Com esse descarte inicial das ideias de “estilo” e de “desvio”, Seabra almeja evitar uma compreensão restrita da linguagem poética, que a considere apenas em termos de diferenças de significado (de “mensagem”) em relação à linguagem comum (ou “normal”, como também refere), diferenças de que o “código da língua” continuaria sendo critério. Acertadamente, a meu ver, ele ressalta a especificidade do fenômeno poético, onde “código e mensagem confundem-se”. Contudo, mesmo o uso ordinário, cognitivo da linguagem não

⁷⁹ Entretanto, o conceito de metáfora, nesta reflexão, abrange o de metonímia, na medida em que o traço que caracteriza a metáfora – o de estar *no lugar de*, não obstante a particularidade metonímica afeta à ideia de contiguidade, também caracteriza a metonímia, sendo esta, neste sentido, um tipo de metáfora (cf. SAMPAIO, 1974, p. 187-202).

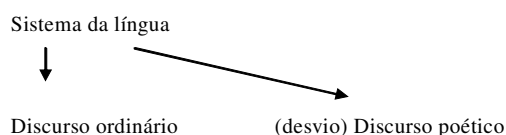
pode ser compreendido como se limitando à transmissão ou expressão de mensagens ou significados. O caráter inseparável da ligação entre o significante e o significado, apontada por Saussure, e que levou Benveniste a definir o signo linguístico como ente uno – e em tal sentido nada arbitrário, está na base de uma compreensão diametralmente oposta. “Código” e “mensagem” confundem-se na língua em geral e não somente na poesia; o que acontece é que na poesia esse processo é levado ao extremo. Cabe tentar observar a medida dessa mudança; é isso o que aqui chamamos de *desvio*. A suposição de que partimos é a de que, se há diferenças observáveis entre a linguagem comum e a linguagem poética, essas diferenças podem ser consideradas do ponto de vista do desvio, e isso independentemente de uma questão de precedência (como afirma Seabra da poesia, em relação à prosa), sem se limitar aos aspectos do significado (ou mesmo isolá-los dos aspectos formais, da ordem do significante), na esteira de uma concepção saussuriana da *língua enquanto forma*. “Desvio”, nessa acepção, equivale a “diferença”, no tocante a relação entre as linguagens, vistas como resultados, e a “deslizamento”, no que se refere ao seu funcionamento interno, visto como processo. Igualmente, não há o propósito de identificar algo como o “estilo” ou a linguagem de *um poeta*, mas traços que caracterizem a linguagem poética como um todo⁸⁰. Além do conceito de *desvio*, a que se juntam os de *ritmo*, e de *metáfora* e *metonímia*, duas outras noções serão utilizadas nesta análise, e essas são as ideias de *semiótico* e *semântico* de Benveniste, conforme descritas no capítulo III. Aceita a suposição acima, pretendemos sustentar que o desvio não se opera em relação ao nível *semântico* (como é, em que pese o ponto de vista de Seabra, o caso do “desvio da norma”, que identificaria a maneira peculiar de um autor usar a língua, como é apontado por esse mesmo autor, sendo, portanto, um fenômeno da ordem do semântico), mas em relação ao nível *semiótico*. Isso porque esse desvio é compreendido como caracterizando *uma linguagem* (no caso, a linguagem poética) e não uma realização particular

⁸⁰ Muito embora o que tenhamos diante dos olhos seja sempre e inegavelmente a realização de um poeta. A ideia de uma “linguagem poética”, assim como a de uma “linguagem ordinária”, só pode ser uma generalização do exemplo particular, o que não elide o seu caráter concreto. O que ocorre é que eu lido aqui com um *a priori* teórico, segundo o qual há um paradigma semiótico para a linguagem poética – não estabelecido e codificado conscientemente, mas algo como, em relação ao falante, é a linguagem natural, cujo mecanismo e estrutura interna lhe são praticamente desconhecidos, mas que, não obstante, ele opera com desenvoltura, com o que demonstra seu inegável domínio do sistema. Haveria assim dois tipos de conhecimento: um consciente e outro não consciente. O da linguagem por seus falantes é do segundo tipo. Já aquele que o linguista tem da linguagem é, parcialmente ao menos, do primeiro tipo.

dessa linguagem⁸¹. Haveria, assim, uma identidade do *dizer* com a *faculdade de dizer*, e não com o discurso em si, que é o *produto* do dizer. No processo, e somente nele, é que o sistema pode ser vislumbrado de um modo bastante evocativo. Identificar o *dizer* com a realização, em última análise, equipararia o *dizer* com o *dito*⁸².

A partir desse ponto de vista, o sistema da língua (nível semiótico) é concebido como único, contendo, virtualmente, todas as possibilidades de sentido, inclusive as que são próprias da poesia. Esse sistema está sempre atuando, subjacente aos seus diferentes usos. Não há, de resto, uma dissociação entre o cognitivo e o poético. Cremos que é possível sustentar que as possibilidades de sentido cognitivas permanecem atuantes, junto com as demais, mesmo durante a enunciação de um poema. Sem isso, o discurso, poético ou não, não seria compreensível, pois o sentido do “desvio” se completa com o sentido “comum”. Não há, também, é preciso deixar claro, sem o que se criaria uma barreira insuperável para a exata compreensão do que se quer aqui definir por “desvio”, uma separação entre a palavra e seu significado, assim como não há uma separação, no signo linguístico conforme descrito por Saussure, entre *significante* e *significado*, signo a que Benveniste atribui a natureza de ente uno⁸³. Feitas essas ressalvas, uma primeira compreensão de “desvio” pode ser representada pelo esquema a seguir:

Fig.: 1



⁸¹ O que abrangeria o caso de a linguagem de um poeta ser considerada como um universo em si, que é a posição de Seabra. Em termos linguísticos, ela não seria mera realização, mas uma linguagem, sendo do nível do semiótico, portanto. A posição de Seabra leva a uma contradição em seus termos, pois, se ele critica a ideia de “estilo” como a “maneira” de um poeta, em favor de uma linguagem poética, do campo do semiótico, ele confina-a em última análise ao universo de um poeta, o que faz dela uma semântica, pois o semiótico só pode corresponder à coletividade. A “linguagem de um poeta” só pode ser concebida do ponto de vista de constituir-se como a realização ou manifestação do sistema. Sistema que seu *dizer* revela.

⁸² Alguém pode objetar que é com a enunciação, enquanto “língua em processo”, que se deve identificar o dizer, o que está correto. O raciocínio aqui, porém, é outro. A enunciação já está no “dizer”, é o dizer, sendo o discurso o seu produto. Trata-se de saber que elementos atuam nesse processo de dizer, a desencadeá-lo. Não me parece lógico afirmar que o produto da enunciação a determina. Tendo a crer que conjuntamente com elementos da ordem do semântico, atuam na enunciação elementos próprios do sistema.

⁸³ A esse respeito ver citação em (25), na página 40 e páginas 93, 94 e 240 deste trabalho.

Vejam os exemplos do que está disposto acima, usando um poema de Álvaro de Campos, heterônimo discipulo de Caeiro e também ele um adepto do Sensacionismo, mas que vivencia o conflito entre *razão* e *sensação* de forma menos serena:

(67)

Ah, um soneto...

Meu coração é um almirante louco
que abandonou a profissão do mar
e que a vai lembrando pouco a pouco
em casa a passear, a passear...

No movimento (eu mesmo me desloco
nesta cadeira, só de o imaginar)
o mar abandonado fica em foco
nos músculos cansados de parar.

Há saudades nas pernas e nos braços.
Há saudades no cérebro por fora.
Há grandes raivas feitas de cansaços.

Mas – esta é boa – era do coração
que eu falava... e onde diabo estou eu agora
com almirante em vez de sensação?...
(Pessoa, 1998, p. 184)

A imagem do “almirante” é utilizada para falar de “coração” e é uma expressão que é colocada *no lugar de*, o que a caracteriza como metáfora. Além disso, há nessa escolha elementos de metonímia, pois o sentido de “coração” (“mente”, “consciência”) se estende, por contiguidade, para o de “eu”, “indivíduo”, homem dotado de corpo físico, com braços e pernas, e daí ao almirante. O poema (um soneto) termina com uma autocrítica: o poeta sensacionista surpreende a si mesmo em contradição com o seu *a priori* poético – os princípios do Sensacionismo – e se questiona por estar se valendo de uma metáfora, e não das sensações, para exprimir a ideia poética⁸⁴. O deslizamento metonímico leva-o a resvalar perigosamente de um objeto a outro, quase perdendo o tal “foco”. O soneto é, assim, também uma reflexão sobre o fazer poético, uma metalinguagem. Para fins desta análise, contudo, iremos nos ater à metáfora, que é central neste poema, deixando em segundo plano esse aspecto de método da discussão. Ela poderia ser representada pelo esquema que segue:

⁸⁴ Sobre a ideia poética em Fernando Pessoa, ver pág. 195.

Tabela 2 – Análise do poema Ah, um soneto... em (67):

Sistema da língua	
SEMÍÓTICO	<p style="text-align: center;">Sentido cognitivo</p> <p>coração, (a mente) agitado, angustiado</p> <p>almirante louco saudoso do mar agita-se em terra</p>
SEMÁNTICO	<p style="text-align: center;">Discurso ordinário</p> <p>O coração está agitado e angustiado, não consegue acalmar-se e sofre de tédio.</p> <p>Um almirante está louco, e sofre de saudade de sua vida passada.</p>
	<p style="text-align: center;">Sentido poético</p> <p>coração-eu-corpo-almirante angustiado como quem tem saudade</p> <p>agitado como louco deslocado, cansado do descanso</p>
	<p style="text-align: center;">Discurso poético</p> <p>O coração está deslocado e cansado de ficar; quer partir. A dor que sente é como uma saudade antecipada, física, de um lugar que pode nem conhecer, mas é como se conhecesse.</p>

Mesmo levando em conta a ideia de desvio, o esquema acima parte do princípio de que ambos os sentidos, ordinário e poético, encontram-se potencialmente no sistema da língua. Há, assim, um “sentido básico”, para o uso cognitivo da língua, de que são exemplos os termos à esquerda, e um “sentido poético”, composto por elementos do primeiro e (ou) mais alguns outros que lhe são próprios. O desvio em direção ao “sentido poético” ocorre no nível semiótico, isto é, ainda no campo das possibilidades, a partir de uma combinação de sentidos básicos, como no caso descrito à direita, ou ainda, alternativa ou concomitantemente, por meio de um desvio, ou deslizamento, em que são determinantes traços de caráter metonímico⁸⁵ e metafórico. Aspectos formais conjugam-se com o significado, dele fazendo parte. É o caso do uso da palavra “coração” e não outra, para estar associada ao significado de “mente”, permitindo deslizar, por contiguidade metonímica, ao “corpo”, “braços”, “pernas”, “cansaço” e à saudade (física) de um tempo em que o *eu* estava ainda no comando de seu destino e também para melhor veicular o sentido de *emoção*. A diferença entre as linguagens manifesta-se no uso que o sujeito faz do sistema, o que equivale dizer que o papel da subjetividade é parte integrante da noção de desvio como aqui é considerada, pois é o sujeito quem mobiliza os múltiplos sentidos, a partir da posição que assume diante da língua e da realidade. Contudo, não se trata de um uso ocasional, assim como o sujeito de que falamos não se trata de um indivíduo existente, do campo do universo pragmático. Sujeito e o próprio

⁸⁵ A ideia de “deslizamento” ou “deslocamento” relaciona-se em grande medida com a metáfora, e especialmente com a metonímia, que por definição baseia-se num “deslizar” por contiguidade, em que o pensamento não intervém.

uso da língua são grandezas de linguagem, na medida em que estão previstos no sistema como possibilidades virtuais e nesse sentido se constituem.

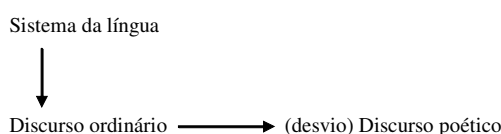
Dizer que os sentidos do desvio são mobilizados pelo *uso* e pela ação de um sujeito não é contraditório com a afirmação segundo a qual o desvio se opera no nível semiótico, ou seja, que pertence ao sistema, à língua, e não ao semântico. É neste ponto que nos socorremos da noção de *valor*, que integra o conceito de língua como sistema, nos termos de Saussure, retomada e complementada por Benveniste. Se é no uso que se constitui o valor do signo, como ente não positivo e não substancial (por ser a língua *forma*), podemos afirmar que o próprio uso se reveste dessas mesmas características. Para Saussure, o valor é semiótico. Quanto a isso não há dúvidas, tendo em vista que, para o linguista suíço, o discurso é geralmente identificado com a fala, que ele via como realização fortuita e individual da língua, não merecendo, no Curso, o lugar de objeto de estudo da Linguística. Benveniste, por seu turno, incorpora o discurso ao estudo da língua, postulando os dois níveis *semiótico* e *semântico*, cada um dos quais correspondendo, respectivamente, à língua enquanto virtualidade e ao discurso enquanto realização. Entretanto, a teorização, na fase mais tardia de sua obra, de um “aparelho formal da enunciação” demonstra sua preocupação em integrar os aspectos do discurso no sistema da língua e, portanto, no nível semiótico. Parece-nos por isso bastante coerente situar a noção de *valor* no nível da língua, do semiótico, sem o que os avanços propostos por Benveniste no campo do discurso correriam o risco de parecerem reduzidos à dicotomia língua e fala. Sendo o seu produto, o valor, do campo do semiótico, o próprio uso o é em certa medida.

Na análise do exemplo acima (Tabela 2), somente para fins de compreensão dispusemos separadamente os “sentidos” (cognitivo e poético) e os discursos correspondentes, pois não há um ponto no tempo ou no espaço em que esses diferentes signos existam isoladamente. Assim, só para efeito de análise o discurso é situado mais abaixo, o que serve apenas para demarcar, mesmo que de forma precária, o que é semiótico e o que é semântico. Sobre a razão do termo “sentido” aparecer aqui entre aspas, é para que se tenha em conta tratar-se de uma denominação bastante restrita, para fins da análise, tendo em vista que “sentido”, como usado neste ponto específico, não pode ser confundido com a “significação” de que fala Benveniste, devendo ser tomado na acepção de “possibilidade de sentido”, para o que o termo “signo”, mencionado acima, é seu correspondente. Além do mais, é preciso ter em vista que o *sentido*, na acepção de *significação*, conforme Benveniste, só se constitui semanticamente no discurso, numa situação de uso da língua por um sujeito. A significação

não será, todavia, a simples soma dos diferentes sentidos, mas uma ideia do conjunto. Esse o problema formulado por Saussure, a saber, “o que separa o discurso da língua ou o que, em dado momento, permite dizer que a língua *entra em ação como discurso*” (Saussure, 2004, p. 237)?⁸⁶

Uma segunda acepção de “desvio” como desvio do semântico, isto é, um desvio que se operaria em relação ao uso comum da língua, supondo uma precedência deste sobre a linguagem poética, teria uma representação diferente da acima. O desvio se operaria no nível do discurso:

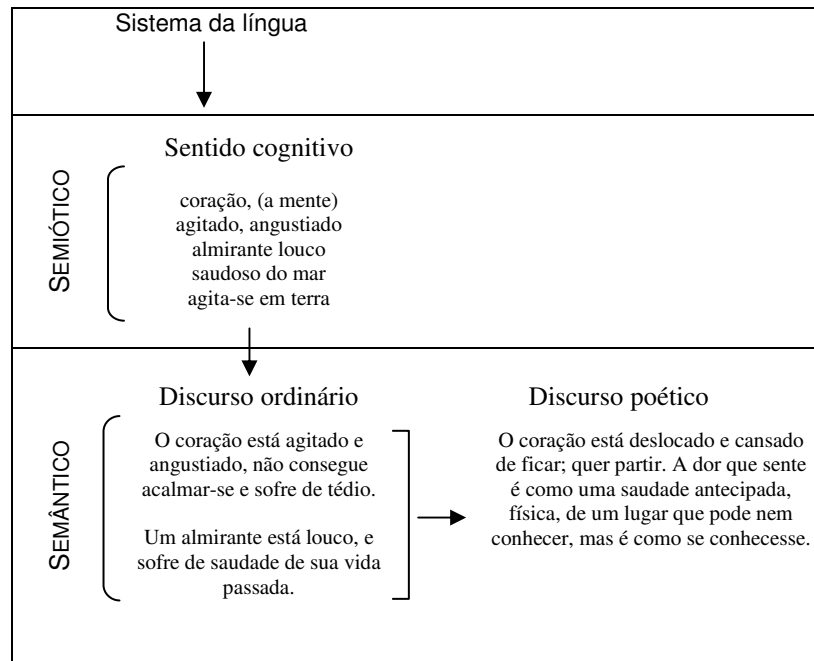
Fig.: 2



Desse ponto de vista, há um “sentido” ordinário que origina um discurso ordinário. O “sentido” poético, porém, não está posto, nem mesmo potencialmente; constitui-se no próprio uso, de um “desvio” criativo dessas ideias básicas, é engendrado a partir da matéria das palavras, como faz o artista com a tinta e as cores (mas ainda valendo-se de seu significado básico, ordinário). O desvio, desse ponto de vista, se opera no nível semântico, isto é, no campo da realização, e não no das possibilidades do sistema. Isto equivale dizer que a poesia, ou qualquer ideia poética, não existe enquanto “possibilidade de sentido”, como signo, senão enquanto realização pura, isolada, de uma experiência linguística única, por parte de um sujeito. Na linguagem poética teríamos ao extremo a característica de singularidade da enunciação, definindo-se a poesia como um fenômeno sobretudo semântico, só se relacionando com o semiótico indiretamente. Na tabela 3, abaixo, analisamos o mesmo poema com base nesta segunda compreensão de desvio. Uma das consequências é que não aparecem mais ideias poéticas como possibilidades de sentido, elas só existem no discurso, no nível semântico.

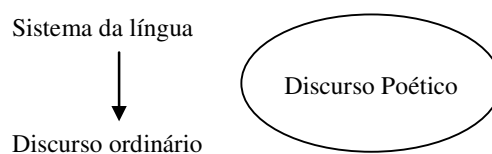
⁸⁶ A passagem acima está em *Nota sobre o discurso*, parte do conjunto de fontes manuscritas (Acervo BPU 1996), descobertas em 1996, organizadas e editadas por Simon Bouquet e Rudolf Engler, com a colaboração de Antoinette Weil, junto com outros escritos saussurianos já conhecidos, e reunidas no volume *Écrits de Linguistique Générale*. Nesses textos avulsos, é muito mais evidente a preocupação de Saussure com a questão do discurso. A esse respeito, ver Notas 39 e 48.

Tabela 3 – Análise do poema Ah, um soneto... (67):



Outra maneira de encarar a questão da linguagem poética é defini-la, no limite, como sendo própria de cada poema, não sendo possível postular nenhum grau de generalidade. Isso equivale dizer que a poesia é uma semântica que não depende do sistema da língua, isto é, é *uma semântica sem semiótica*. Haver semântica sem semiótica quer dizer que cada poema constitui um sistema fechado, não havendo um paradigma geral, ou traços genéricos para a linguagem poética. O esquema seria o seguinte:

Fig.: 3



Neste caso, não há que falar em desvio, pois não há um sistema que sirva de referência. O poema constitui um sistema todo particular e específico, cujo funcionamento e estrutura interna não se ligam a nenhum paradigma externo, só encontrando referência nas suas próprias partes internas. O poeta lida livremente com a matéria das palavras como lidaria com qualquer material, mas o significado ordinário, primeiro, do signo, não entra em questão. É o caso proposto por Benveniste para as artes não verbais, como a pintura, em seu célebre artigo de 1969, *Semiologia da língua*, em que reúne as bases de sua reflexão sobre a linguagem:

(68)

As relações significantes da “linguagem” artística são descobertas no INTERIOR de uma composição. A arte não é jamais aqui senão uma obra de arte particular, na qual o artista instaura livremente oposições e valores que ele manipula soberanamente, não tendo nem “resposta” a dar, nem contradição a eliminar, mas somente uma visão a exprimir, segundo critérios, conscientes ou não, de que a composição inteira dá testemunho e torna manifesto (Benveniste, 2006, p. 60).

Essa ideia, em Benveniste claramente adstrita às artes não verbais, é estendida por Dessons para a poesia, em *Émile Benveniste, l'invention du discours* (2006), apoiando-se em Meschonnic e tendo como base passagens de um trabalho de Benveniste sobre poesia, mais exatamente sobre a obra de Charles Baudelaire, então ainda inédito, em que o linguista enfrenta o desafio de desvendar o funcionamento da linguagem poética, ou, como o próprio Benveniste especifica, da “língua de Baudelaire”:

(69)

Em “Semiologia da língua”, a relação entre a arte e a significação é abordada especificamente pelo viés das artes não verbais, mas a reflexão é extensível à literatura, da qual Benveniste não fala nesse artigo, mas em direção a qual, não obstante, convergem suas análises. Pode-se mesmo pensar que o discurso que ele tem sobre as artes plásticas é o discurso que ele não teve sobre a poesia, “oficialmente” ao menos, já que ele se encontrou ao centro de um ensaio em preparação sobre “a linguagem poética”, no qual o poeta se acha explicitamente integrado no paradigma dos praticantes da arte, ao mesmo título que o pintor e o escultor... (Dessons, 2006, p. 199-200 – tradução minha).

A passagem citada por Dessons é transcrita abaixo, em (70). Nela, Benveniste equipara o trabalho do poeta ao de outros artistas, como o pintor e o músico, sugerindo que, à semelhança destes, existe uma especificidade na linguagem de cada poeta, de modo a formar um universo particular e fechado.

(70)

O pintor dispõe das cores, o escultor modela uma matéria, o músico combina os sons. As cores, a matéria, os sons são os materiais dos artistas, pintor, escultor, músico. E o poeta? O poeta combina as palavras. As palavras são o material sobre o qual ele trabalha. Portanto, é evidente que, convertidas em material do poeta, as palavras não podem mais ser os “signos” do uso comum. Cada poeta utiliza a sua maneira esse material (Benveniste, apud Dessons, 2006, p. 200).⁸⁷

A visão de Dessons é compartilhada por Meschonnic, posto que com maior consistência. Também para este autor, não só as artes não verbais, mas também a literatura e a

⁸⁷ A passagem citada por Dessons encontra-se nos manuscritos feitos em preparação a um estudo sobre a linguagem poética em Baudelaire, que Benveniste deixou inacabado. Esses manuscritos foram transcritos e publicados por Chloé Laplantine, no ano de 2011. O trecho em francês, colhido nessa fonte original, é o seguinte:

Le peintre agence des couleurs, le sculpteur modèle une matière, le musicien combine des sons. Les couleurs, la matière, les sons sont les matériaux des artistes, peintre, sculpteur, musicien. Et le poète? Le poète combine des mots. Les mots sont le matériau sur lequel il travaille. Il est dès lors évident que, devenus matériau du poète, les mots ne peuvent plus être les «signes» de l'usage commun. Chaque poète utilise à sa manière ce matériau (Benveniste, 2011, p. 628 – feuille n° 309, enveloppe 22, feuille 57).

poesia constituem-se como uma “obra de arte particular”, no sentido de uma “semântica sem semiótica”⁸⁸.

(71)

Em todo caso, naturalmente não procede restringir à pintura o que Benveniste dá então como conclusão parcial, por sua frase: “A arte não é jamais aqui senão uma obra de arte particular.” Já que toda obra, se ela *é, uma, obra*, é “particular”, qualquer que seja sua matéria. (Meschonnic, 2008, p. 403-404 – tradução minha).

A seu modo, Fernando Pessoa aproxima-se da posição de Benveniste em relação às artes não verbais, quando afirma que a pintura, a arquitetura e a escultura (e mais até esta última) não são Arte, porque objetivam reproduzir a realidade concretamente, sem intelectualização (cf. Pessoa, 1988, p. 177), isto é, sem mediação de um sistema interpretante⁸⁹. De acordo com essa posição, que aproxima Pessoa de Benveniste, o desvio ou deslocamento com referência a um sistema (no caso a língua) é essencial para que haja, de um lado, Arte (em Pessoa) como sistema mais geral projetado a partir de suas manifestações particulares⁹⁰ e, de outro, uma semiótica (em Benveniste), a qual só se constitui como tal quando manifesta por uma semântica. A arte, mesmo levando em conta as restrições feitas por Benveniste a respeito da “grande complexidade” desses sistemas, carentes do “desenvolvimento de uma semiologia ainda indecisa” (cf. Benveniste, 2006, p. 59-60), pode ser vista como um desvio consciente, intelectualizado, do uso ordinário de um “sistema”⁹¹, quando rejeita o retrato e a reprodução direta, em direção a um uso que veicula uma experiência única, fundadora, que é característica da obra de arte. O que foi dito vale muito mais para a poesia, como arte verbal que é, e inclusive em Caeiro, mesmo que isso, aparentemente, entre em contradição com o que postula o mestre heterônimo em sua negação do intelectual. Creio poder explicar o que chamo de contradição aparente. Entendo que são verificáveis dois níveis no processo criativo pessoano, traço que é de resto possibilitado pelo fenômeno heteronímico: um interior ao universo de Caeiro, perfeitamente coerente com seu

⁸⁸ A passagem de Meschonnic, em francês, é a seguinte:

En tout cas, il n’y a bien sûr pas lieu de restreindre à la peinture ce que Benveniste donne alors comme conclusion partielle, par sa phrase: « L’art n’est jamais ici qu’une œuvre d’art particulière. » Puisque c’est toute œuvre, si elle *est, une, œuvre*, qui est « particulière », celle que soit sa matière. (Meschonnic, p. 403-404)

⁸⁹ A ideia de uma intelectualização como mediação na poesia deixa claro que o poético passa pelo racional e cognitivo.

⁹⁰ O estabelecimento de um sistema para a Arte a partir de exemplos particulares de obras, com o nível de conhecimento desses sistemas que temos atualmente, só poderia se dar por meio de um raciocínio indutivo, muito sujeito a erros. Porém, o que sucede na poesia é diferente. Há um conhecimento universal previamente aceito, que é o da linguagem em geral (aceitando-se que ela faça parte do paradigma da poesia), o que já garantiria o emprego com sucesso de um método associado à indução.

⁹¹ O emprego do termo “sistema” se justifica com as ressalvas mencionadas, sendo por isso colocado entre aspas, tendo em vista que o próprio Benveniste utiliza-o para falar das “artes da figura”, embora não da pintura em si (cf. Benveniste, 2006, p. 59, *Semiologia da língua*).

discurso poético, e outro que lhe é exterior, mas ainda interior ao universo de Pessoa. Somente nesse último nível (em Pessoa) ocorre a intelectualização.

Por outro lado, não me parece correto estender à poesia a hipótese que Benveniste formula para as artes não verbais (a de se constituírem como sistemas fechados), pelo simples fato de a poesia ser também “arte”, como procede Meschonnic, ignorando a situação especial da poesia como arte verbal. O caráter de singularidade igualmente verificado na linguagem poética não é razão suficiente para que ela constitua uma *semântica sem semiótica*, caso representado pela fig. 3, acima. O próprio Dessons, ao admitir a aplicação, à poesia, da reflexão que Benveniste faz a propósito das outras artes, reconhece o caráter diverso do fenômeno poético, por ser também *linguístico*.

(72)

É inegável, em todo caso, que Benveniste considera o poema menos como uma prática artística, que como *a dimensão artística da linguagem*, o lugar onde o valor se constitui. (Dessons, 2006, p. 200 – tradução e grifo meus)

Para compreender as implicações desse comentário, é preciso voltar um pouco atrás no texto, no ponto em que Dessons cita outra passagem do mesmo estudo de Benveniste sobre Baudelaire:

(73)

O poeta combina e distribui sua matéria como o músico seus sons e o pintor suas cores. Mas à diferença do pintor e do músico que empregam os materiais, o poeta emprega as palavras, que *significam*. A poesia é pois alguma coisa de contraditório: uma arte de significações. (Benveniste, apud Dessons, 2006, p. 200 – tradução minha)⁹²

Esse “caráter contraditório” sintetiza a especificidade do fenômeno poético, na medida em que sua “matéria” é a própria língua, a qual envolve aspectos cognitivos (ou, nos termos de Benveniste, “significantes”, no sentido de que “expressam um significado”) e outros, que o linguista francês situa no campo da “sugestão” ou “evocação”. Há aqui, portanto, uma ideia de complementaridade, bastante clara em Benveniste, entre *significar* e *evocar*, mas que,

⁹² A reflexão de Benveniste encontra-se no mesmo estudo sobre a linguagem poética em Baudelaire, mencionado na Nota 87. A mesma passagem em francês é a seguinte:

Le poète combine et distribue sa matière comme le musicien ses sons et le peintre ses couleurs mais à la différence du peintre et du musicien qui emploient des matières, le poète emploie des mots, qui signifient. La poésie est donc qqchose (sic) de contradictoire: un art de significations (Benveniste, 2011, p. 434 – feuille n° 212, enveloppe 21, feuille 4).

embora explicitada por Dessoins (de modo um pouco diverso, ele fala em “suplementaridade”⁹³), é posta em segundo plano no corpo de sua reflexão.

(74)

No poeta o signo é tomado como *significante* mas é **AO MESMO TEMPO** tomado como *evocativo*. (Benveniste, apud Dessoins, 2006, p. 194 – *grifos do autor*, tradução e destaque em negrito meus)⁹⁴

O que parece faltar em Benveniste e em Pessoa é a capacidade de enxergar uma semiótica fora da língua, em virtude da correlação íntima que percebem haver entre língua e linguagem (e, ao que parece, inseparável para eles). Aquilo que Saussure previu, no advento de uma *Semiologia* que englobaria a Linguística, uma ciência geral dos signos, não pode ser identificada diretamente com a Semiótica de Peirce – hoje ainda insuficientemente estudada, devido à diferença epistemológica entre seus domínios. Contudo, se tal *semiologia geral* estaria ainda no campo da linguagem humana, forçoso seria supor um outro conceito de linguagem, não restrito à língua (ou às línguas), e que seria base para outros sistemas e outros desvios⁹⁵. Permanece verdadeiro o que afirma Benveniste, de que o sistema da língua é

⁹³ A passagem em Dessoins é a seguinte:

Cette dimension d'évocation du langage poétique n'est pas qu'une qualité supplémentaire que viendrait s'ajouter à la signifiante sémiotique – généralisante – de la langue. Elle est une faculté individuante et spécifiante... (Dessoins, *Émile Benveniste: l'invention du discours*, 2006, p. 194)

(Essa dimensão de evocação da linguagem poética não é senão uma qualidade suplementar que viria se acrescentar à significância semiótica – generalizante – da língua. Ela é uma faculdade *individuante* e *especificante*) – tradução e grifos meus – preferi o termo *individuante*, em lugar de *individualizante*, por acreditar ser mais adequado para dar o sentido de *tornar particular ao sujeito*; o termo *especificante* está grifado porque seria um neologismo.

Está claro o sentido de “complementaridade”, em que pese o uso de outro vocábulo pelo autor: porém, o termo “s'ajouter” utilizado a seguir elimina a ambiguidade.

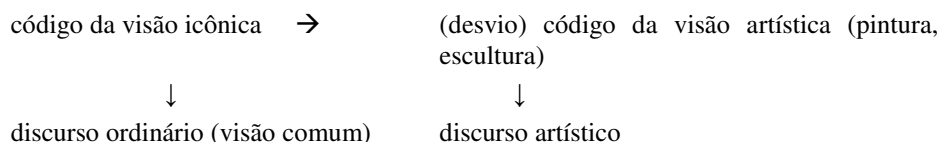
⁹⁴ O trecho original está no mesmo estudo de Benveniste, mencionado nas Notas 87 e 92, acima:

Le signe en poésie

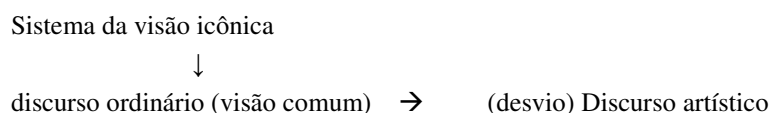
Chez le poète le signe est pris comme signifiant, mais il est en même temps pris comme évoquant, et il est doublement évoquant, par sa sonorité et par ses associations (Benveniste, 2011, p. 236 – feuille n° 118, enveloppe 16, feuille 1).

(O signo em poesia / No poeta o signo é tomado como significante, mas é ao mesmo tempo tomado como evocativo, e é duplamente evocativo, por sua sonoridade e por suas associações.)

⁹⁵ Assim, haveria um uso comum para a semiótica das sensações da visão, por exemplo, e um uso artístico. Uma possibilidade seria o desvio no nível do sistema, como no caso acima:



Outra, no nível do discurso:



“interpretante” dos demais. É verdade que podemos falar, usando os termos da língua, de outros sistemas e códigos, e compreendemos o que dizemos a partir da língua. Também é verdade que não podemos fazer o mesmo em relação à língua com os outros sistemas, porque esses não são apropriados para veicular as mesmas ideias e sensações, e do mesmo modo que a língua é. Uma música pode ser feita a propósito de uma obra literária, mas isso não é o mesmo que explicar o sistema da língua. Este é o ponto de Benveniste⁹⁶. Contudo, se a língua tem uma especificidade que não pode ser negada, que é ser interpretante de todos os outros, isso não implica que os outros sistemas não sejam capazes de expressar sensações de natureza diferente daquelas expressadas pela língua, não necessariamente mais simples, mas de uma natureza tal que a língua não seja capaz de expressar, e a poesia o faça com dificuldade, operando o desvio. A dificuldade é estabelecer a estrutura e o funcionamento desses sistemas, de maneira ampla o suficiente de modo a serem mais que “gramáticas semânticas”, como postula Dessons, baseando-se em Benveniste⁹⁷.

Neste sentido, dizer que a poesia é a “dimensão artística da linguagem” equivale dizer que não pode ser dissociada de seu uso cognitivo (ao contrário, há um traço de complementaridade) do modo como supostamente ocorre com as artes não verbais em relação a um virtual sistema de signos correspondente. A posição quase *a priori* de Dessons e mais marcadamente de Meschonnic (e possivelmente do próprio Benveniste) de equiparar o fenômeno descrito para as artes com a poesia faz com que eles desconsiderem este aspecto, importante, mas não decisivo para entender o problema sob outro ângulo. Além disso, falar em poesia como a “dimensão artística da linguagem” tem uma outra implicação quase surpreendente: a linguagem poética não estaria ligada necessariamente ao poema, à obra e ao autor, mas seria mesmo uma dimensão da linguagem, dela fazendo parte, e sendo mesmo o

⁹⁶ Porém, a música, que é classificada por Nietzsche como arte *dionisíaca*, só pode exercer essa ação interpretativa quando se desvia de sua natureza primitiva e original, transformando-se em arte *apolínea* (nos termos do filósofo alemão), como são casos exemplares músicas que realizam “um retrato imitativo da aparência” quando imitam uma batalha, o som de uma tempestade no mar, etc. “A música verdadeiramente dionisíaca se nos apresenta como um tal espelho geral da vontade do mundo” (cf. Nietzsche, O nascimento da tragédia, p. 103), proporcionando acessar o núcleo mais íntimo: o coração das coisas (cf. idem, p. 98), enquanto a música apolínea, imitativa, ao tornar-se reflexo da aparência das coisas, faz-se ainda mais pobre do que esta, de modo que, “por exemplo, uma batalha imitada musicalmente (...) se esgota em ruídos de marchas, toques de trombetas etc., e nossa fantasia fica detida justamente nessas superficialidades. A pintura sonora é, portanto, em todos os sentidos, o inverso (...) da verdadeira música”. (cf. idem, p. 103). Para o filósofo alemão, a música, solo pátrio da poesia, mantém uma relação interior com a verdadeira essência de todas as coisas, diferindo de todas as artes, inclusive das artes plásticas, “pelo fato de não ser reflexo do fenômeno”, mas, ao contrário, por levar à “coisa em si mesma” (cf. idem, p. 97).

⁹⁷ A posição de INTERPRETANTE de que desfruta a língua não se relaciona ao sucesso ou não da análise de tal sistema, que é fato que pertence ao universo pragmático; o que Benveniste afirma é que só a língua está em situação de interpretar todos os demais sistemas, inclusive ela própria, o que não afasta o fato de que para tratar de certos “conteúdos” ou “realidades” o sistema da língua seja menos eficaz que outros.

que propiciaria qualquer obra de arte poética. A poesia, sendo uma dimensão da própria linguagem, não se manifesta somente na língua de um poeta; potencialmente, ao menos, é encontrável na linguagem como um todo, e em todo e qualquer locutor. Somente para fins de compreensão, guardadas as diferenças conceituais em relação à teoria comunicativa, essa compreensão de poesia estaria para a linguagem como está a *função poética* de Jakobson⁹⁸.

É neste ponto que devemos retomar a noção de sujeito em Benveniste, a fim de acrescentar um aspecto que permite apreciar de outro ponto de vista a questão que se nos apresenta quando Dessons define a “dimensão de evocação” da poesia como “uma faculdade *individuante e especificante*” e quando, socorrendo-se do próprio Benveniste, descreve a linguagem poética como “uma experiência toda pessoal e única” (cf. Dessons, p. 194 & Benveniste, *apud* Dessons). O uso dos termos em Benveniste não obedece a um critério rígido, situação que não deixa de atingir o termo “sujeito”, que é empregado em acepções diferentes no decorrer de sua obra. Porém, a noção de sujeito que é central em sua teoria é a de um sujeito linguístico, diferente do indivíduo. Por outro lado, termos como “indivíduo”, por exemplo, às vezes são empregados num sentido mais amplo que o ordinário, significando um sujeito de linguagem, que se manifesta no discurso. O sentido de um “sujeito histórico”, por exemplo, não é o de um indivíduo existente, um *referente*, mas o de um sujeito que se constitui historicamente numa *referência* discursiva, que é um processo que se manifesta linguisticamente e, se diz respeito a uma situação concreta, é somente nesta última acepção, ou seja, a uma *situação concreta de discurso*. De resto, essa característica do sujeito na obra de Benveniste é lembrada pelo próprio Dessons, quando assinala a concepção de subjetividade como *intersubjetividade*, citando Meschonnic:

(75)

O ritmo como organização subjetiva do discurso, organização da subjetividade no discurso, supõe não mais confundir indivíduo e sujeito, não mais opor o sujeito e o social (Meschonnic, *apud* Dessons, p. 187 – tradução minha).

De acordo com esses dois autores, o sujeito em Benveniste, em primeiro lugar, não é o indivíduo e, em segundo, é *social*, no sentido em que se manifesta como *intersubjetividade*, não se *opondo*, mas se *identificando* com o social. Contudo, não se aplicam a ele as categorias das ciências sociais; trata-se de um sujeito social, mas num sentido estrito. É um sujeito de discurso, ou, em última análise, um sujeito *de linguagem*. Podemos ainda, recorrendo a Saussure, falar num sujeito *semiológico*, sendo aceitável postular que esse sujeito pertence ao sistema e pré-existe a cada uma de suas manifestações no discurso. Nesse caso, mesmo que a

⁹⁸ A propósito da função poética em Jakobson, ver pág. 12 deste trabalho.

poesia seja descrita como uma “experiência única”, não se trata de uma experiência individual. Ela só é “individual” em relação a esse sujeito, que, conforme vimos, não tem nada de um indivíduo particular. Todo esse raciocínio foi feito com o propósito de sustentar a ideia de que o *desvio* que postulamos para a linguagem poética ocorre no nível semiótico, isto é, no campo das “possibilidades ou virtualidades de sentido”, o que se deveria a duas razões principais. Primeiramente, porque esse desvio caracteriza a linguagem poética em geral e não apenas a linguagem de um poema ou de um poeta. Além disso, mesmo que a poesia de algum modo coincida com o sujeito poético, o sujeito da experiência em tela é uma noção semiológica por definição.

A ideia da *evocação* leva a uma reavaliação do papel do signo na linguagem poética. Ainda que ‘o signo poético seja materialmente idêntico ao signo linguístico, a dicotomia significante-significado não lhe é suficiente, sendo necessário acrescentar-lhe uma dimensão nova, aquela da evocação’ (cf. Benveniste, 2011, p. 114) ⁹⁹, para a compreensão de como funciona a linguagem poética. Se a dimensão de *evocação* põe em questão tudo o que se pensava sobre o signo linguístico e seu papel na poesia, a ideia de “acréscimo” estabelece os limites dessa reavaliação. Não se trata de uma desconstrução total. Se de fato, a linguagem poética importa uma *verdadeira modificação da língua*, em que *código e mensagem se confundem* ¹⁰⁰, se pudermos admitir que tudo isso seja verdadeiro, e se pudermos admitir até mesmo que, em certa medida, cada poeta *crie* a sua própria língua; tudo isso é, segundo Benveniste, algo que é *acrescentado* ao sistema de signos. Entretanto, assim como, por vezes, Benveniste coloca a questão desse modo, por outras parece dizer justamente o contrário. Nos manuscritos sobre Baudelaire, ele afirma também que a linguagem poética, “é uma *língua* que o poeta está sozinho a falar, uma *língua* que não é mais uma convenção coletiva, mas

⁹⁹ A passagem completa dos manuscritos é a seguinte :

Forme et sens se distribuent autrement en poésie que dans le langage ordinaire. Il faut partir du niveau du signe. Le signe poétique est bien, matériellement, identique au signe linguistique. Mais la décomposition du signe en signifiant-signifié ne suffit pas: il faut y ajouter une dimension nouvelle, celle de l'évocation: qui réfère par rapport non à la 'réalité' (concept du langage ordinaire) mais à la 'vision poétique de la réalité' (Benveniste, 2011, feuille 57, enveloppe 12, feuille 5).

[Forma e sentido se distribuem de outra maneira em poesia que na linguagem ordinária. É preciso partir do nível do signo. O signo poético é, com certeza, materialmente idêntico ao signo linguístico. Mas a decomposição do signo em significante-significado não basta: é preciso acrescentar-lhe uma dimensão nova, aquela da evocação: que se refere não à 'realidade' (conceito da linguagem ordinária) mas à 'visão poética da realidade']

¹⁰⁰ A esse propósito, ver Nota 66

expressão de uma experiência toda pessoal e única” (Benveniste, 2011, p. 610)¹⁰¹. O tom eloquente de Benveniste nesta passagem por si só já nos leva a crer numa posição mais extremada. Também o fato de ter preferido o termo “língua” em detrimento a “linguagem” para designar o “discurso poético” é neste ponto destacado por Dessons como demonstração (a par de sua herança saussuriana) da “visão profunda de uma reflexão que se ancora nas «línguas» poéticas particulares”, vindo a reforçar a visão da poesia como obra fechada, a exemplo da pintura. Entretanto, isso só é parcialmente verdadeiro. Primeiro, porque o uso dos termos *langue* e *langage* determinados por *poétique* varia bastante nos manuscritos, contexto em que, embora com predomínio do primeiro, outros termos também aparecem¹⁰². Segundo, porque a ideia de que existem línguas poéticas “particulares” relacionada a sistemas semióticos particulares, afastados de qualquer compreensão ditada pela linguagem ordinária, não é ali precisa. O que percebemos, de fato, à medida que lemos os manuscritos, é que, à medida que constata a singularidade da linguagem poética, o autor também constata espantado que essa mesma singularidade não é privilégio da poesia. A singularidade observada na “língua” poética é, de resto, a singularidade da língua, caráter que o exame da poesia só faz perceber com maior clareza. Assim como a subjetividade, a *dimensão poética* da linguagem está na língua. Tudo que é característico da poesia é também característico da língua, e sendo da língua, é da linguagem. Isso quer dizer que, em última análise, não há nada na linguagem poética que já não exista na linguagem, embora de forma mais discreta. É, enfim, próprio da linguagem poética elucidar o fenômeno linguístico como um todo, porque nela tudo ocorre ao extremo. O que determina, então, que um discurso se manifeste como poesia, em um extremo, ou como não poesia, em outro? É o que tentaremos responder adiante.

Em *Semiologia da língua*, escrito à mesma época dos manuscritos sobre Baudelaire, logo após a passagem citada em (68), acima, em que menciona o caráter particular da obra de arte, Benveniste acrescenta o seguinte:

(76)

Pode-se então distinguir os sistemas em que a significância é posta pelo autor na obra e os sistemas em que a significância é expressa pelos elementos primeiros em estado isolado, independentemente das ligações que eles possam contrair. Nos

¹⁰¹ A passagem em francês é a seguinte:

C'est une langue que le poète est seul à parler, une langue qui n'est plus une convention collective, mais expression d'une expérience toute personnelle et unique (Benveniste, 2011, feuille n° 300, enveloppe 22, feuille 48).

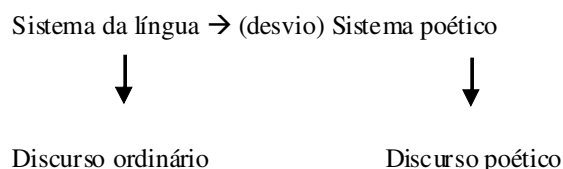
¹⁰² Em um rápido levantamento, eis como essas diferentes expressões aparecem nos manuscritos: a) *langue poétique* → 40; b) *langage poétique* → 27; c) *discours poétique* → 22; d) *sens poétique* → 5 ; e) *communication poétique* → 4; f) *univers poétique* → 3 (fonte: Benveniste, *Baudelaire*, 2011).

primeiros, a significância se depreende das relações que organizam um mundo fechado, nos segundos ela é inerente aos próprios signos (Benveniste, 2006, p. 60).

Entende-se perfeitamente que Benveniste fala aqui de dois tipos de sistemas, e que um desses corresponde às artes figurativas, como a pintura e a gravura, por exemplo, que formam sistemas fechados. Quanto ao segundo tipo, também parece não haver dúvida de que ele está falando na própria língua. Contudo, como o assunto aqui é a relação desses diferentes sistemas com um eventual uso artístico que deles se faça, é de se supor enfim que não é da língua exatamente que ele fala, mas da linguagem poética, enquanto sistema semiótico baseado na língua. E que a linguagem poética, à diferença das artes figurativas, é um sistema cuja significância é de início inerente aos próprios signos. O fato de referir-se à linguagem poética como um sistema oferece-nos um forte argumento em favor de uma hipótese que ainda não examinamos: a que apresenta a linguagem poética como um sistema semiótico. Além de introduzir o conceito de *significância* como propriedade de significar dos sistemas – diferentemente da *significação*, que é o resultado que se manifesta no discurso, Benveniste explicita-nos a ideia de que a poesia é o sistema em que a propriedade significante combina-se com a capacidade evocativa, para chegar à significação poética. Essa passagem de Benveniste em (76), acima, forneceria base para postular que a linguagem poética opera em nível de sistema, a exemplo da língua.

Diante do exposto, é possível dar um passo adiante nesta reflexão. Se, como cremos ter demonstrado, podemos postular um nível semiótico de desvio, é possível pensar, numa outra formulação desse processo, na incidência de outro sistema semiótico, no mesmo nível do sistema constituído pela linguagem dita cognitiva, o de um *sistema semiótico poético*, projetado a partir do primeiro. O desvio¹⁰³, neste caso, ocorreria também no nível semiótico, mas a ponto de engendrar não apenas um discurso, mas de mobilizar um outro sistema, que, por sua vez, geraria o discurso poético.

Fig.: 4



Essa compreensão do fenômeno poético permite postular a especificidade da linguagem poética, sem tratá-la como uma coleção de episódios isolados (que seria, a meu

¹⁰³ “Desvio“, aqui, é usado no sentido de “diferença“, conforme definição da página 93, deste trabalho.

ver, a conseqüência do que postulam Dessons e Meschonnic, interpretando Benveniste). Apesar das diferenças que mantém em relação à linguagem ordinária, cremos que é possível postular uma certa generalidade da linguagem poética, em termos de possibilidades de sentidos. Em certa medida, isso vem ao encontro do que propõe Benveniste, quando situa a língua como um sistema semiótico entre outros, definindo-a ainda como o mais importante e padrão para todos os demais¹⁰⁴. Essas mesmas possibilidades de sentido constituiriam o que Benveniste chama de “paradigma poético”, embora em nível semiótico (pois são sentidos “virtuais”) e não semântico. Não se trata, contudo, de uma “nomenclatura poética”¹⁰⁵. As possibilidades de sentido desse postulado sistema poético, do mesmo modo como as da linguagem ordinária, apresentam-se como virtualidades abertas, num sistema de valores, cujos sentidos se materializam somente numa situação de uso concreto, no poema.

Restaria dizer como se processa esse “desvio”. Ou seja, como, de um sistema como a língua ordinária, em sua *significância* cognitiva, supondo-se que ela exista dessa maneira, origina-se outro, a linguagem poética? As relações entre sistemas, conforme sistematizadas por Benveniste¹⁰⁶, em seu ensaio *Semiologia da língua*, podem ajudar-nos a compreender o problema. Ali, o autor descreve as relações possíveis entre sistemas semióticos e as define. O processo ilustrado na fig. 4, acima, não estabelece uma relação de precedência, razão por que podemos descartar a primeira relação, de *engendramento*, através da qual um sistema “engendra” o outro, pois neste caso o sistema engendrado, sendo construído a partir do primeiro, é por ele precedido, além de preencher sempre uma função mais específica que o sistema que o engendrou (cf. Benveniste, 2006, p. 61). Já a relação da fig. 4 ocorre entre sistemas de mesmo nível e constitui-se de uma combinação de diferentes propriedades de significância. Tal é a relação de *homologia*, conforme descrita por Benveniste:

¹⁰⁴ Outro ponto é se a língua é ou não o ponto de partida, como quer Benveniste, para uma semiótica ou ciência geral dos signos. Nesse caso, trata-se de saber se “partir da língua” é um método de trabalho para chegar à semiologia geral ou encobre a ideia de que a língua é mais ampla que a semiologia geral. No ensaio *Linguística e Sociedade*, Benveniste esclarece que a precedência da linguagem é uma questão de ponto de vista teórico. Do ponto de vista da Linguística, a língua precede à sociedade, mas do ponto de vista das ciências sociais, ela é um entre os componentes da sociedade. A semiologia geral, ou semiótica geral, teria então o seu próprio ponto de vista, que não pode ser confundido ou misturado com o de outras ciências.

¹⁰⁵ Do mesmo modo que, para Saussure, a língua não é simples nomenclatura, mas um sistema de valores (Saussure, 2012, p. 105s).

¹⁰⁶ Benveniste propõe três tipos de relações entre sistemas semióticos: 1º. RELAÇÃO DE ENGENDRAMENTO, através da qual um sistema engendra outro (ex.: o alfabeto normal engendra o alfabeto braile, a escrita ordinária engendra a escrita estenográfica); 2º. RELAÇÃO DE HOMOLOGIA, que estabelece uma correlação entre as partes de dois sistemas (ex.: a homologia que é apontada entre a escrita e o gesto ritual na China, ou entre a arquitetura gótica e o pensamento escolástico); 3º. RELAÇÃO DE INTERPRETÂNCIA, que é a que existe entre um sistema interpretante e um sistema interpretado (ex.: a língua, que tudo pode categorizar e interpretar, inclusive ela mesma). Fonte: *Semiologia da língua*, in Benveniste, Émile. Problemas de Linguística Geral II, 2006, p. 61-62.

(77)

(...) é a **RELAÇÃO DE HOMOLOGIA**, que estabelece uma correlação entre as partes de dois sistemas semióticos. Diferentemente da anterior, esta relação não está constatada, mas instaurada em virtude de conexões que se descobrem ou que se estabelecem entre dois sistemas distintos. A natureza da homologia pode variar, intuitiva ou racional, substancial ou estrutural, conceptual ou poética. “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”. Estas “correspondências” não estão senão em Baudelaire, elas organizam seu universo poético e a criação que o reflete¹⁰⁷. (...) Duas estruturas linguísticas de estruturas diferentes podem revelar homologias parciais ou extensas. Tudo depende da maneira como se colocam os dois sistemas, dos parâmetros que se empregam, dos campos em que se opera. Conforme o caso, a homologia instaurada servirá de princípio unificador entre dois domínios e limitar-se-á a este papel funcional, ou ela criará uma nova espécie de valores semióticos (Benveniste, 2006, p. 62).

A homologia é exemplificada por Benveniste com a poesia de Baudelaire, que foi objeto de um longo estudo, que deixou inédito, e cujos manuscritos foram reunidos, transcritos e publicados em 2011 por Chloé Laplantine (ver nota 87 e ss., acima). Ele menciona “perfumes”, “cores” e “sons”, como os elementos que “se correspondem” na poesia de Baudelaire, sem falar diretamente nos elementos linguísticos. De resto, a utilização de imagens dos sentidos na poesia tem sido bastante estudada, não se constituindo em novidade. É o que se convencionou chamar de “sinestesia”. Entretanto, o pensamento de Benveniste, em seu sentido mais amplo de uma reflexão sobre a linguagem, não se confina a uma teoria linguística, não tendo como escopo interpretar o conteúdo do poema, tampouco se contentaria com a mera constatação do fenômeno. Trata-se de pensar o *como*: como se processa ou funciona a linguagem poética. No caso em tela, trata-se de dizer *como* ocorrem as homologias de imagens sensoriais (perfumes, cores, etc.) no interior do poema, e o que as mobiliza.

A relação de homologia é igualmente apontada por Meschonnic, que a confronta à relação de interpretância da língua, questionando os limites da capacidade de a língua de fato *interpretar* todos os sistemas, tanto linguísticos como não linguísticos, como faz Benveniste:

¹⁰⁷ Aqui, Benveniste faz referência aos seus próprios manuscritos sobre a obra de Baudelaire. A passagem completa é esta:

Importance de la juxtaposition, de la coordination qui produit chez B. des structures de coordination.

Très fréquents:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. cf. L’Homme et la Mer

Il y a aussi un conflit entre l’unicité de la vision et la multiplicité des objets qu’elle appréhende. Plus exactement: Baudelaire est l’homme qui ~~unifie~~ confond des champs distincts de perception et des séries parallèles de termes, en établissant des correspondances poétiques (= créatrices). Je crois que correspondance est le mot-clé de sa poétique (Benveniste, 2011, p. 258 – feuille n° 129, enveloppe 17, feuille 8).

[Importância da justaposição, da coordenação que produz em Baudelaire as estruturas de coordenação / Muito frequentes: / Os perfumes, as cores e os sons se correspondem / cf. O homem e o Mar / Há também um conflito entre a unicidade da visão e a multiplicidade dos objetos que ela apreende. Mais exatamente: Baudelaire é o homem que ~~unifica~~ confunde os campos distintos de percepção e as séries paralelas de termos, ao estabelecer as correspondências poéticas (= criadoras). Eu creio que correspondência é a palavra-chave de sua poética]

(78)

O problema aparece se se confronta o primeiro traço da relação de interpretância com a relação de homologia. O primeiro traço é «a enunciação, que se refere a uma situação dada; falar, é sempre falar-de» (Meschonnic, 2008, p. 407).

Na visão de Meschonnic, a expressão *falar-de* possui um “fundo duplo” condição que, segundo ele, não teria sido destacada por Benveniste¹⁰⁸. De um modo geral, *falar-de* situa um objeto externo ao ato de enunciação, um objeto diante de um sujeito, um objeto do qual é dita alguma coisa; inclusive quando esse objeto é o próprio sujeito. Entretanto, quando é confrontado com uma obra de arte, esse *falar-de* encontra-se em uma relação de exterioridade radicalmente insatisfatória, em relação a uma transitividade interna que significa não mais *falar-de*, mas *dizer* (cf. Meschonnic, 2008, p. 407). Nessa dimensão da linguagem, é a relação de homologia, não a de interpretância, a que mais importa:

(79)

No que é preciso, a partir de agora, distinguir entre um transitivo externo, para *dizer*, quando se trata do modo bidimensional da linguagem (*dizer alguma coisa*), e um transitivo interno, quando se trata do semântico sem semiótico, para uma obra de arte. A relação agora não é mais de interpretância, mas de uma homologia específica. *Dizer e fazer* são um e o mesmo; forma, particular à obra de arte, de performativo. Metáfora, se assim o quisermos, de performativo linguístico. Mas apenas a título transitório (Meschonnic, 2008, p. 407-408 – tradução minha)¹⁰⁹.

Na passagem acima (77), parece claro que Benveniste dá o status de *sistema* ao campo das sensações, que constituem o modo de percepção do real pelos sentidos, entre os quais a visão exerce papel destacado e mesmo preponderante¹¹⁰, apesar da importância que ele, assim como outros autores, confere à sonoridade e ao ritmo. A importância adquirida pela imagem na poesia poderia ser atribuída ao fato de que, depois de uma origem sonora e musical, num tempo em que a poesia fora principalmente cantada ou declamada, ela veio cada vez mais se

¹⁰⁸ Nessa passagem, em (78), Meschonnic cita Benveniste, quando este aponta as características que definem a língua como ‘o único modelo de sistema que é semiótico tanto na sua estrutura formal como no seu funcionamento’, exercendo sobre todos os demais sistemas o que o linguista francês chama de “uma MODELAGEM SEMIÓTICA”:

- 1.º ela se manifesta pela enunciação, que contém referência a uma situação dada; falar, é sempre falar-de;
- 2.º ela consiste formalmente de unidades distintas, sendo que cada uma é um signo;
- 3.º ela é produzida e recebida nos mesmos valores de referência por todos os membros de uma comunidade;
- 4.º ela é a única atualização da comunicação intersubjetiva. (fonte: *Semiologia da língua*. In: Benveniste, Émile. PLG II, 2006, p. 63-64).

¹⁰⁹ A passagem de Meschonnic, em francês, está assim:

En quoi il faut désormais distinguer entre un transitif externe, pour *dire*, quand il s'agit du mode bidimensionnel du langage (*dire quelque chose*), et un transitif interne, quand il s'agit du sémantique sans sémiotique, pour une oeuvre d'art. La relation alors n'est plus d'interprétance, mais d'une homologie spécifique. *Dire et faire* y sont un et le même; forme, particulière à l'oeuvre d'art, du performatif. Métaphore, si on veut, du performatif linguistique. Mais juste à titre transitoire (Meschonnic, 2008, p. 407-408 – grifos do autor).

¹¹⁰ É o que ocorre também na poesia de Caeiro, em que a visão é metonímia de “sentir”. A esse propósito, ver páginas 149 e 234, deste trabalho.

transformando em texto para ser lido. Mas essa característica pode se relacionar, de outro modo, a uma característica do pensamento humano, para o qual a imagem visual é preponderante¹¹¹.

O processo descrito por Benveniste em Baudelaire conta com dois mecanismos que se combinariam: justaposição e coordenação, formando o que chama “estruturas de coordenação” (ver Nota 107, acima). Haveria, então, uma relação de HOMOLOGIA entre sensação e sentido, ou, nos termos de Benveniste, uma “correspondência”, vindo a gerar uma significação poética, através do mecanismo da evocação ou sugestão. No entanto, não só de conjunções se constitui a linguagem poética, segundo o autor. Na mesma passagem, ele refere o “conflito” entre a unicidade da visão (ele pode estar falando aqui na tendência do olhar a encontrar a unidade e a harmonia no real) e a multiplicidade dos objetos que ela apreende. O poeta seria o sujeito que “confunde” ou “unifica” modos distintos de percepção do real (as diferentes sensações) e os signos da língua, moldando uma “nova” linguagem¹¹². De todo modo, parece haver uma conclusão pela busca da harmonia, da conjunção entre os sistemas (língua e sensações), na medida em que se almejam homologias entre eles. A busca de homologias é um modo ordinário de funcionamento da mente, sendo base também para o pensamento racional. Contudo, à diferença do raciocínio dedutivo ou indutivo, a poesia não objetiva a confirmação de um universal no particular ou estabelecer uma ideia universal a partir do particular. Muito diferente disso, ela busca o “lampejo”, o “insight” criativo, que não é um silogismo, mas um *salto*, processo em que o sujeito, e a atitude desse sujeito, seu modo de ver e de significar o real assumem papel ativo. Na linguagem poética, o sistema da língua não pode mais ser concebido como virtualidade, em que um fosso, um “hiato” separa-o do

¹¹¹ A expressão “IMAGEM ACÚSTICA” para designar o *significante*, o desenho icônico de uma árvore ou a palavra “ÁRVORE”, assim entre aspas, junto à palavra escrita ARBOR, para o *significado*, usados por Saussure no seu Curso de Linguística Geral, no capítulo onde ele define o signo linguístico, dão conta dessa importância da imagem:



(fonte: Saussure, Ferdinand, 2012, p. 107)

¹¹² A esse propósito, ver Nota 107.

discurso, mas como língua viva¹¹³. Essa passagem do semiótico para o semântico é descrita por Benveniste, em artigo *A forma e o sentido na linguagem*, de 1966:

(80)

A noção de semântica nos introduz no domínio da língua em emprego e em ação; vemos desta vez na língua sua função mediadora entre o homem e o homem, entre o homem e o mundo, entre o espírito e as coisas, transmitindo a informação, comunicando a experiência, impondo a adesão, suscitando a resposta, implorando, constringendo; em resumo, organizando toda a vida dos homens (Benveniste, 2006, p. 229).

Entretanto, a passagem do *semiótico* ao *semântico* não se dá por uma simples transposição de categorias, como seria a ideia de que o *discurso* em si, ou mesmo a *frase*, constituiria um signo no sentido saussuriano, ou ainda, por simples adição ou extensão, se passaria do signo à frase e a outras construções sintáticas, mas instaura na língua inteira uma linha que distingue dois domínios do sentido e da forma. “Há para a língua duas maneiras de ser língua no sentido e na forma: o semiótico e o semântico” (cf. Benveniste, 2006, p. 228-229).

No mesmo artigo mencionado, Benveniste prossegue dizendo que, do mundo ‘do semiótico ao semântico, há uma mudança radical de perspectiva: todas as noções do primeiro retornam no segundo, mas *outras* e para entrar em relações novas’ (cf. Benveniste, 2006, p. 229 – grifo meu). Os elementos são os mesmos, mas são dotados de estatutos diferentes:

(81)

Não se trata mais, desta vez, do significado do signo, mas do que se pode chamar o **intencional**, do que o locutor quer dizer, da atualização linguística de seu pensamento (Benveniste, 2006, p. 229 – grifo meu)¹¹⁴.

¹¹³ Sobre o “hiato” que separa o mundo do signo do mundo do discurso, Benveniste faz a seguinte reflexão:

Saussure não ignorou a frase, mas visivelmente ela lhe criou uma grave dificuldade e ele a atribuiu à fala, o que não resolve nada; trata-se justamente de saber se e como do signo se pode passar à “fala”. Na realidade o mundo do signo é fechado. Do signo à frase não há transição, nem por sintagmatização nem por nenhum outro modo. *Um hiato os separa*. É preciso desde já admitir que a língua comporta dois domínios distintos, cada um dos quais exige seu próprio aparelho conceitual. Para o que denominamos semiótico, a teoria saussuriana do signo linguístico servirá de base à pesquisa. O domínio semântico, ao contrário, deve ser reconhecido como separado. Ele precisará de um aparelho novo de conceitos e de definições (Fonte: *Semiologia da língua*. In: Benveniste, Émile. PLG II. 2006, p. 66-67 – grifo em itálico meu).

Essa reflexão de Benveniste procura responder ao questionamento antes feito por Saussure, em *Nota sobre o discurso* (ver pág. 98 deste trabalho, além das notas 48 e 86), do Acervo BPU 1996, conjunto de manuscritos inéditos publicados no Brasil sob o título de *Escritos de Linguística Geral*.

¹¹⁴ O termo que grifei na passagem acima, “intencional” no original em francês, é traduzido para “intencionado” na edição em português. Creio, porém, que o termo “intencional” traduz melhor a acepção específica que ele assume em Benveniste. Além disso, o equivalente francês de “intencionado” é “intentionné” e não “intencional”. Tampouco a ideia do texto confunde-se com “intenção”, para a qual a palavra francesa equivalente é “intention”. O termo “intencional” é o particípio passado de “intencional”, que entre outros sentidos significa também “dar início a” alguma coisa, “encetar”, sendo empregado comumente no sentido de “entabular”, “impetrar” (um processo, um recurso, etc.)

Em *Semiologia da língua*, de 1969, Benveniste define o *semântico* como um “modo específico de significância” gerado pelo discurso, acrescentando que “não é uma adição de signos que produz o sentido, é ao contrário o sentido (o ‘*intentado*’), concebido globalmente, que se realiza e se divide em ‘signos’ particulares, que são as PALAVRAS”¹¹⁵ (cf. Benveniste, 2006, p. 65 – grifo em itálico-negrito meu). Essa ideia de *discurso que antecede a língua*, ou de um semântico que precede o semiótico e, de certa maneira o constitui, é coerente com uma concepção saussuriana de língua e linguagem. Para Saussure, “historicamente, o fato da fala vem sempre antes” da língua. Ele não via como se poderia “associar uma ideia a uma imagem verbal” se essa associação não fosse antes surpreendida num ato de fala e complementava afirmando que existe “interdependência da língua e da fala; aquela é ao mesmo tempo o instrumento e o produto desta” (cf. Saussure, 2012, p. 51). Se há uma dimensão concreta da “fala” (ou *discurso*, nos termos de Benveniste), que se materializa como evento particular, tal episódio da realidade não se confunde com seu aspecto fenomenológico. A tal “linha” mencionada por Benveniste não separa o mundo da língua do mundo do *real*, mas divide-a em dois domínios, semiótico e semântico. O “intentado” não é a *intenção* do sujeito, pois esta pertence ao mundo real. Tampouco é o sentido (tomado como parte do signo linguístico), pois este é do campo do semiótico, ou mesmo o discurso em si, pois este é o *resultado* da enunciação. O “intentado” está no limite entre o que está na língua e o que está fora da língua, mas ainda na língua. Por essa razão, mesmo pertencendo ao semântico, carrega em si toda a semiologia da língua, que é tudo o que o faz ser linguagem e não outra coisa.

No campo da linguagem poética, a noção de “intentado” (*intenté*) é concebida como chave para compreensão de como se articulam o sentido das palavras isoladas e o sentido do poema. Nos manuscritos de seu estudo sobre Baudelaire, Benveniste considera o assunto sob os dois aspectos, na poesia e fora dela:

(82)

Em prosa os significados são dispostos em vista do *intentado*. E o *intentado* é a ideia a enunciar. Pois bem, o *intentado* é uma certa referência ao mundo, concreto ou abstrato, isto não importa. É um modo conceitual. Em poesia o *intentado* não é conceitual, mas “afetivo”. ~~Segue que~~ é para produzir sobre os sentidos tal impressão que as palavras são arranjadas. Não há então *intentado* no sentido de uma ideia a comunicar, mas uma experiência (= algo vivido) que fazer sentir, e por meio de

¹¹⁵ O termo “*intenté*” foi traduzido também aqui por “*intentado*”, conforme Nota 114. A passagem original francesa é a seguinte: « ce n’est pas une addition de “signes” qui produit le sens, c’est au contraire le sens (l’“*intenté*”), conçu globalement, qui se réalise et se divise en signes particuliers, qui sont les MOTS » (Fonte : Benveniste, *apud* Meschonnic, 2008, p. 412). O termo escolhido difere de “*intenção*”. De fato, o “*intentado*”, conforme descrito por Benveniste, não é algo do campo da consciência, mas da enunciação. Além disso, esse “*intentado*” não precede a enunciação no tempo, mas a constitui fenomenologicamente.

palavras que têm um sentido e uma referência (Benveniste, 2011, p. 424 – grifos em itálico meus) ¹¹⁶.

Em poesia quer-se evocar uma emoção (o *intentado afetivo*) e não comunicar uma ideia. De certo modo, a linguagem poética *veicula* a experiência, seja ela real ou fictícia, pouco importa, pois quem ouve ou lê a poesia “sente” a emoção como se a estivesse experimentando de novo. Nessa experiência “revivida”, têm papel destacado os sentidos, pois é através das sensações que a linguagem readquire a substancialidade que, sobretudo, integra essa experiência. Em seus manuscritos, a propósito da obra de Baudelaire, Benveniste tenta definir que tipo de emoção e experiência se evocam em sua poesia. Com exceção de algumas particularidades, o que é dito de Baudelaire pode ser dito de Caetano:

(83)

O que quer Baudelaire no mais profundo de sua poesia? Fazer reviver intensamente essa experiência extática que ele recupera, evocada por um perfume, pela visão de um rosto, e que reaviva nele o paraíso da infância, as visões de luz, de calor, de beleza, de vigor, a lembrança divina que ele revive (Benveniste, 2011, p. 50) ¹¹⁷.

Em Caetano, pelo menos ao nível de seu discurso, adquire menos importância a recordação, pois ele despreza o tempo e a memória, tanto quanto a noção de presente, que ele descreve como algo que só existe em relação ao passado e ao futuro ¹¹⁸. Não obstante, seus poemas podem ser descritos genericamente como quadros extáticos do real ¹¹⁹, cuja experiência de realidade é recuperada no poema para ser revivida por quem os ouve ou lê num tempo linguístico: o presente da enunciação, que se reconstitui na leitura.

¹¹⁶ A passagem em francês é a seguinte:

En prose les signifiés sont agencés en vue de l'intenté. Et l'intenté est l'idée à énoncer. Or l'intenté est une certaine référence au monde, concret ou abstrait, il n'importe. C'est un mode conceptuel. En poésie l'intenté n'est pas conceptuel, mais «affectif». ~~Il s'ensuit que~~ c'est pour produire sur les sens telle impression que les mots sont agencés. Il n'y a donc pas d'intenté au sens d'une idée à communiquer, mais une expérience (= quelque chose de vécu) à faire ressentir, et cela au moyen de mots qui ont un sens et une référence (Benveniste, 2011, feuille n° 208, enveloppe 20, feuille 14).

¹¹⁷ O texto em francês de Benveniste é o seguinte:

Que veut Baudelaire, au plus profond de sa poésie? Faire revivre intensément cette expérience extatique qu'il retrouve, évoquée par un parfum, par un visage, et qui ranime en lui le paradis de l'enfance, les visions de lumière, de chaleur, de beauté, de vigueur, le souvenir divin qu'il revit (Benveniste, 2011, feuille n° 25, enveloppe 9, feuille 2).

¹¹⁸ A propósito da relação de Caetano com o tempo, ver poema citado em (47), na pág. 58 deste trabalho; de sua relação com a memória, ver poema citado em (46), na pág. 57. Sobre a diferença entre sensação e memória da sensação ver citação de Peirce em (6), na pág. 20 deste trabalho.

¹¹⁹ Sobre o sentido de “extático”, ver nota 74.

Essa experiência de “realidade”, que é referência da enunciação no poema, difere da experiência de realidade que serve de referência à enunciação na linguagem ordinária¹²⁰. Trata-se de um tipo especial de referência, assim como de um tipo especial de sentido. Sobretudo, trata-se de um tipo especial de enunciação¹²¹.

(84)

A linguagem ordinária se enuncia em proposições que têm um sentido e uma referência, que têm um sentido em virtude das palavras que são juntadas e porque o enunciado se refere a um certo estado de coisas, real ou conceitual, que descreve ou tenta modificar. A linguagem poética se apresenta de modo muito distinto: a referência é sempre a experiência emotiva do poeta, e o sentido resulta de palavras e combinadas para ~~comunicar~~ despertar no leitor essa experiência emotiva enquanto é verbalizada. A referência (= a realidade que dá à linguagem qualidade de significar) é, com efeito, necessariamente a emoção ou, em geral, a experiência vivida pelo poeta, a refração nele das circunstâncias, dos objetos ou de seus próprios pensamentos. Não há em poesia conceito, ideia a comunicar, juízo a compartilhar. É um tipo de enunciação completamente diferente. Consiste em uma emoção verbalizada, em virtude de uma transposição imaginativa (Benveniste, 2011, p. 406)

¹²²

Assim, a determinação do “intentado” leva à particularidade da referência e esta à especificidade da enunciação em poesia. São esses elementos que respondem à pergunta “O quê?” em relação ao “objeto” da linguagem poética. Porém, é preciso, sobretudo, responder ao “Como?”. E essa é a grande questão de Benveniste. Como funciona a linguagem poética? Que elementos entram em ação nesse processo? É o que procuraremos examinar a seguir.

Entre os elementos trazidos à discussão por Benveniste, ligados ao “Como?” da linguagem poética, o *ritmo* aparece com destaque. Contudo, a ideia de *ritmo* na poesia, apesar das distinções de Benveniste, que Dessons nos transmite nesse seu trabalho¹²³ que viemos

¹²⁰ Embora tal divisão entre linguagens “poética” e “ordinária” soe bastante artificial, posto que o que ocorre na maioria das vezes é a presença simultânea dessas duas formas, aceitamo-la para fins de análise, conforme procede Benveniste. Aliás, parece que melhor que dizer “linguagens” seria dizer “línguas” ordinária ou poética, seguindo a concepção benvenistiana, tendo em vista que a poesia sujeita-se às particularidades das diferentes línguas. Entretanto, tendo em vista que, no âmbito de uma concepção saussuriana, podemos admitir uma *generalidade* na linguagem (aquilo que se passou a conhecer como a *generalidade do específico*, ou do *contingente* ou casual), em seu sentido amplo, também o podemos estender à linguagem em sentido específico, aplicado às “linguagens” ordinária e poética, como tendo também uma *generalidade*.

¹²¹ A esse respeito, ver pág. 66, 69 e 78 deste trabalho.

¹²² A passagem em francês é a seguinte:

Le langage ordinaire s'énonce en propositions qui ont un sens et une référence, qui ont un sens en vertu des mots qui sont joints et parce que l'énoncé se réfère à un certain état de choses, réel ou conceptuel, qu'il décrit ou tente de modifier. Le langage poétique se présente tout autrement: la référence est toujours l'expérience émotive du poète, et le sens résulte ~~est~~ de mots e combinés pour ~~communiquer~~ éveiller chez le lecteur cette expérience émotive en tant que verbalisée. La référence (= la réalité qui donne au langage qualité de significar) est en effet nécessairement l'émotion ou en générale l'expérience vécue par le poète, la réfraction en lui des circonstances, des objets ou de ses propres pensées. Il n'y a pas en poésie de concept, d'idée à communiquer, de jugement à faire partager. C'est un type d'énonciation complètement différent. Il consiste en une émotion verbalisée, en vertu d'une transposition imaginative (Benveniste, 2011, feuille n° 199, enveloppe 20, feuille 5).

¹²³ Vers une poétique du discours. In: Émile Benveniste, l'invention du discours. DESSONS, Gérard. Paris, Éditions In Press, 2006.

utilizando até aqui, não nos parece ainda bastante clara, motivo por que se torna útil aprofundá-la. Com esse fim, cumpre verificar como o Pessoa teórico compreende essa mesma ideia. Diferentes noções de ritmo são encontradas entre os escritos do ortônimo e dos heterônimos. Para Álvaro de Campos, o ritmo na poesia é artificial; para Ricardo Reis, ele deve manifestar a ordem e o equilíbrio; Fernando Pessoa “ele mesmo”, por sua vez, entende que o ritmo na poesia nem sempre é distintivo, especialmente quando ele é dado de forma artificial, pelo verso (cf. Pessoa, 1973, p. 77)¹²⁴. Pessoa separa “sentido”, próprio da prosa, de “emoção”, própria da poesia. O que faz o verso é criar uma pausa artificial, independente do *sentido* (pertencente à prosa), de modo a assinalar a *emoção*, que é, no dizer de Pessoa, referente à poesia e ‘externa à ideia (visto que não é a ideia), e portanto artificial’ (cf. idem).

Alberto Caeiro jamais escreveu textos teóricos, mas suas posições a respeito de sua metapoética podem ser deduzidas a partir de sua obra, que no seu todo exerce e prega a naturalidade e espontaneidade, e a partir de declarações suas narradas por seus seguidores. Assim, temos em Pessoa duas variantes para a ideia geral de ritmo: uma ligada ao verso, à métrica, à rima, etc., e mesmo ao verso livre, sem métrica, como em Caeiro, correspondente ao qualificativo de “artificial” e outra espontânea, relacionada à teoria sensacionista e sua realização nas obras de alguns dos heterônimos, em especial Campos e, talvez, Caeiro. Mais além, aproximando a poesia da música e da canção, Pessoa chega a sua mais aguda caracterização do ritmo na poesia, ao apontar a musicalidade das palavras como o verdadeiro ritmo¹²⁵.

Benveniste, ao questionar a ideia platônica de ritmo, ligada à cadência e segundo ele apenas metaforizada pelo movimento regular das ondas (imagem usada na Antiguidade para representar a ideia de ritmo e legitimá-la como “natural”), afirma que o ritmo é a manifestação da subjetividade na poesia. Pessoa, por sua vez, aponta o ritmo como o fator que diferencia a poesia da prosa. Para o poeta, enquanto na prosa o ritmo é acessório, na poesia

¹²⁴ Pessoa observa que “a pausa de fim de verso é independente do sentido, e é tão nítida como se ali houvesse pontuação”, o que leva, segundo Seabra, a um “conflito entre o metro e a sintaxe”, (...) sempre resolvido pela vitória do metro”, ou, em outros termos, a um conflito entre “pausa métrica” e “pausa semântica” (cf. Seabra, 1974, p. 138 – Nota 93). Esse tipo de pausa imposta pela métrica corresponde a uma noção de ritmo artificial, que é criticada em Campos por Reis, relacionando-a ao ritmo da prosa. Por outro lado, a situação de conflito entre ritmo e sentido é rica de possibilidades, podendo ser importante para a compreensão de alguns poemas de Caeiro.

¹²⁵ Neste ponto, poderíamos perguntar onde se situa o ritmo na poesia em relação à melodia na música? A razão dessa pergunta é que quando Pessoa fala em ritmo na poesia, alhures, não fala apenas em velocidade ou de sucessão de sons e pausas, mas também em “musicalidade”, que se relaciona a tema, que é algo como a melodia na música. A melodia é do campo da equivalência ou paradigma, à diferença do ritmo musical, que é do campo da sucessividade ou sintagma. A melodia está para “O quê?” enquanto o ritmo musical está para “Como?”. O ritmo da poesia, porém, segundo Pessoa, unificaria esses dois aspectos.

ele é essencial. Podemos dizer ainda *distintivo*, recorrendo a Benveniste, para quem o ritmo é natural e provém do sujeito. Nesta acepção, o ritmo não se confunde com o verso e a rima, podendo subsistir mesmo na falta desses elementos. O ritmo assim considerado determina um tipo de discurso (em meu entender um tipo de *linguagem*), em que os principais mecanismos formadores de sentido, a *evocação* (conforme Benveniste e Dessons) e a materialização da sensação (conforme o Sensacionismo de Pessoa), expressam uma certa experiência da realidade, a experiência poética, cujo elemento essencial é a emoção. Não qualquer emoção, mas a emoção com valor estético. Por essa razão, dizemos que o ritmo na poesia é *distintivo* mas não *denotativo*. Isto é, há um efeito de sentido desencadeado pelo ritmo e manifestado no discurso poético, mas é um sentido atravessado pela emoção, que se distancia do cognitivo. Essa a diferença da linguagem comum, em que a entonação, que pode ser considerada o ritmo natural da prosa, produz um sentido *denotativo* (é o caso da entonação de pergunta, exclamação, e da entonação usada na fala com o propósito de intensificar ou mesmo modificar um sentido). O ritmo, através da emoção, se articula, no nível do *significante*, com o *significado*, operando o *desvio*. Não é, portanto, independente do sentido (só o é na aparência); ao contrário, é dele parte integrante¹²⁶.

O que chamamos aqui de *desvio* diz respeito à descrição do fenômeno de profunda modificação da língua que se opera na linguagem poética, e que envolve tanto os aspectos do *significante* como do *significado*. *Desvio* que se dá por relações de homologia na dimensão evocativa da linguagem. Mas o *desvio* é efeito e não causa. Aquilo que causa o *desvio* é o ritmo, que é como que o instrumento que promove o *desvio*. Contudo, sendo o ritmo determinado pela subjetividade, decorre que o que instaura o *desvio*, em última análise, é a subjetividade. Aliás, não somente o sentido do “*desvio*” é instaurado pela intervenção de uma subjetividade na língua, mas todo e qualquer sentido, inclusive um pressuposto sentido “original”. O que muda é o tipo de experiência e, de certo modo, quando muda a experiência também muda o sujeito que se vale da língua para manifestá-la. O *desvio* se identifica com o processo de alteridade que se dá na poesia, especialmente na obra pessoana. Por *desvio* e por uso subjetivo do *significante* (o termo *significante* é aqui estendido ao sentido mais amplo de *língua*) podemos entender todo o processo de alteridade que se dá na poesia, bem como na

¹²⁶ O exemplo da música é elucidativo: a mesma melodia, ao ser executada em diferentes ritmos, não permanece, de fato, a mesma, na medida em que o ritmo também a constitui, ultrapassando o aspecto da pura execução (o equivalente ao uso linguístico), da sucessão sintagmática. No caso da música, parece ocorrer caso semelhante ao apontado por Jakobson para a poesia, em que ocorre a transposição dos planos sintagmático e paradigmático (cf. Jakobson, p. 130). Os diferentes ritmos musicais têm, além disso, uma dimensão paradigmática, na medida em que suas características podem ser descritas e sistematizadas.

língua em geral: alteridade que se manifesta em nível de sentido e de sujeito num todo que é a significação. A articulação entre poesia e teoria da enunciação elucida a questão do sujeito, em última análise, como um fenômeno de significação, através da relação entre alteridade e desvio.

A *conjunção* entre o ritmo e o sentido é assinalada por Seabra na poesia pessoana. Mas nela também encontramos, de forma oposta, a *disjunção*. A tensão entre pensar e sentir pode ser revelada no ritmo, mas o que denominamos disjunção vai além disso. Um ritmo nervoso, por um lado, ou a sucessão de andamentos diferentes, por outro, como expressão do conflito no ritmo do poema, são ambos exemplos de *conjunção*, e não o contrário, como pode parecer à primeira vista. Um caso do que chamamos disjunção ocorre muitas vezes quando a superfície de tranqüilidade do ritmo encobre um conflito que só é percebido através do que é silenciado, ou por elementos ligados ao “paradigma” que menciona Seabra, para quem Pessoa demonstra possuir “a intuição perfeita de que a poesia implica uma transposição do plano paradigmático sobre o plano sintagmático da linguagem”, concepção muito próxima da que “Roman Jakobson apresenta como modelo possível da linguagem poética” (cf. Seabra, 1974, p. 83). Dentro mesmo de uma passagem de puro sentir, revela-se o pensamento e o conflito. No pensar, subjaz também a poesia do sentir. Portanto, não só o acordo entre *forma da expressão* e *forma do conteúdo*, mas também o conflito entre esses dois polos constitui a poesia. É esse todo que constitui a *significação* de um poema. Aspectos ligados ao pensamento coexistem no poema com outros ligados à emoção, sem se excluírem. Esse fato é admitido por Dessons, como vimos acima. Há uma tendência a desprezar os sentidos mais denotativos, próprios da linguagem ordinária e presentes em um poema, como sem importância para sua compreensão. Porém, é Benveniste quem ensina que o óbvio às vezes também precisa ser dito. Essa a vantagem de estudar a poesia através das ciências da linguagem e a língua através da poesia: por apresentar os seus casos de forma exacerbada, ela permite perceber o que, por parecer óbvio, está bem ali e não é visto. Vamos retomar aqui o poema (61) que analisamos na página 80, para ilustrar essa discussão:

(61)

A neve pôs uma toalha calada sobre tudo.

Não se sente senão o que se passa dentro de casa.

Embrulho-me num cobertor e não penso sequer em pensar.

Sinto um gozo de animal e vagamente penso,

E adormeço sem menos utilidade que todas as ações do mundo.

(Pessoa, 1980, p. 129)

Na passagem do primeiro para o segundo verso e seguintes, não obstante a opinião diferente de Perrone-Moisés (pág. 80), identificamos uma alteração de ritmo que corresponde à passagem do *sentir* ao *pensar* (e paralelamente, também, das sensações do *exterior* aos pensamentos do *interior*). Essas relações já foram analisadas no capítulo IV, com a diferença de que ali separamos o mesmo poema em duas partes distintas, em função das marcas de “eu” estarem presentes ou não, correspondendo a primeira aos dois primeiros versos e a segunda aos três finais. Neste momento, porém, deixamos de lado aquela distinção, o que nos leva a separar o primeiro verso de todos os demais, enxergando agora dois blocos, um, correspondente ao primeiro verso, e outro, aos demais. O ritmo de cada um desses blocos difere pela presença, no segundo, de uma entonação que é própria do pensamento discursivo. Expressões como “senão”, “sequer”, “vagamente”, “todas as ações do mundo”, são acompanhadas por um ligeiro aumento de tom, o que caracteriza um discurso poético que é também argumentativo. Já a voz que se enuncia no primeiro verso caracteriza-se por um *puro sentir*, embora procure ocultar-se como vinda de um sujeito. A sua musicalidade é de um tom igual, sem oscilações, quase monótona, triste. Neste ponto, interessa-nos, mais que o contraste entre os blocos, o que sucede no interior desse primeiro verso. Quando lemos “A neve pôs uma toalha calada sobre tudo”, a seguirmos a ideia de conjunção, somos levados a imaginar uma experiência do real que se ajusta a esse ritmo. Uma experiência de silêncio e paz portanto, de uniformidade, que a superfície de neve branca e lisa comunica. Entretanto, como a “toalha calada” do poema, o pronome indefinido “tudo” encobre um real que é silenciado na enunciação. Esse “tudo” evoca o paradigma e faz a transposição do paradigmático no sintagmático (ou do semiótico no semântico). Esse paradigma se abre em direção ao infinito, mas não é ilimitado. Ele compreende uma gama de possibilidades, que se opõem ao sentido de uniformidade e silêncio da superfície. O “tudo” remete à desigualdade, à aspereza e ao contrário do silêncio e da calma; a natureza coberta pela neve. Na tensão entre o sintagma e o paradigma encontramos também o contraste entre o ritmo e o sentido do poema, que reflete a oposição *sentir e pensar*, que é, em última análise, a mesma que existe entre semântico e semiótico. O poema, desse ponto de vista, não é apenas um *dizer*, a não ser que nossa concepção de *dizer* vá além do sintagma e admita o paradigma. Algo de pensamento deve estar nesse *puro sentir*, a constituí-lo.

A depender do tipo de experiência da realidade, o jogo entre ritmo e sentido (ou entre sintagma e paradigma) conforma o que é e o que não é poesia (daí falarmos em desvio também como “diferença”). Na prática, porém, não há poesia ou prosa em estado puro. É por

isso que Pessoa fala sempre em “tendência” em uma ou em outra direção, pois num mesmo enunciado concreto invariavelmente coexistem elementos de um e outro tipo. Um texto só é poesia ou prosa *tendencialmente*, na medida em que predomina um ou outro desses aspectos. Podemos então postular uma linha gradual que vai da prosa à poesia e vice-versa. Cada enunciado pode, em tese, ser localizado num ponto dessa linha. Mas poderíamos ainda dizer, adotando o pensamento de Dessoins, que essa linha que vai da prosa à poesia é a mesma que vai do semiótico ao semântico? Essa hipótese, ao passo em que concebe a linguagem poética como um afastamento progressivo do semiótico, só consegue, em última análise, confirmar a ideia de um semiótico original. Contudo, não nos parece precisa essa distinção. Como vimos na análise do poema em (61), o que muda na poesia em relação à prosa (*prosa* aqui entendida enquanto a língua em seu uso ordinário) é a própria natureza da significação. Também difere o caráter da subjetividade entre uma e outra. O semiótico não é o ponto fixo de origem, mas subjaz, móvel, aos sentidos da prosa e da poesia. A língua é um todo, que integra sistema(s) e discurso(s), o que significa dizer que há diferentes sistemas e discursos, conforme tratemos de prosa ou de poesia.

A hipótese formulada por Jakobson, de transposição, no fenômeno poético, do princípio de equivalência do *eixo de seleção* (o paradigma) sobre o *eixo de combinação* (o sintagma) (cf. Jakobson, 1974, p. 130), que estendemos aqui como a transposição do semiótico no semântico, e que pensamos ter tornado aparente no exemplo acima (61), permite pensar no desvio como ocorrendo no semiótico, isto é, em nível de sistema. A poesia não é um *puro dizer*, no sentido em que seria um sistema isolado, mas é também a movimentação, isto é, o *colocar-se em funcionamento* um sistema da língua. É nesse sentido que Benveniste formula, na parte final de sua obra, a ideia de um *aparelho formal da enunciação*, desdobrando a formulação inicial do par semiótico-semântico, no rumo de uma compreensão que inseria o discurso no sistema da língua. Podemos assim postular um nível semiótico para a formação do discurso na língua, incluindo aí o sujeito. O semiótico, e não somente o semântico, só é possível por e com o sujeito. O semiótico, aqui compreendido no sentido da “semiologia” saussuriana, só pode ser concebido com um sujeito, sem o que é pura lógica.

Segundo Benveniste, a poesia é um *dizer* que é *fazer*, isto é, não quer transmitir um conteúdo, não contém um sentido que possa ser extraído, mas a sua significação se dá na própria enunciação, de modo que a forma integra-lhe o sentido.

(85)

A língua poética e mais precisamente a poética não consiste em dizer, mas em fazer. Ela persegue a produção de um \curvearrowright certo efeito emocional e estético. Para esse fim são empregados os meios linguísticos. Deduz-se que somente serão utilizadas


certas propriedades da linguagem, propriedades sonoras e propriedades de sentido. É em função dessas propriedades que o autor (o «fazedor, poeta»¹²⁷) escolherá e combinará os elementos linguísticos (Benveniste, 2011, p. 376)¹²⁸.

Por um *dizer* que é *fazer* entende-se aqui o ofício de *artífice* do poeta, ou *criador*, no modo com que lida com a “matéria das palavras”, na medida em que seu *dizer* não apenas transmite uma mensagem como seu “conteúdo”, mas também faz parte desse conteúdo. Isto é, o *dizer* do poema integra a sua significação. Eis porque um poema não pode ser parafraseado. Se o fazemos alhures – e o tenho feito neste trabalho –, é sempre a título precário, a serviço da reflexão. De fato, a “idéia” de um poema não pode ser extraída ou sintetizada, pois sua *forma* compõe um todo com o sentido. Entretanto, é preciso salientar que, de resto, essa é uma característica da língua em geral, com a diferença que na poesia ela é levada ao extremo. Na língua comum, o sujeito também se enuncia de modo único, mas os signos em jogo são mais convencionais e a possibilidade de limitação do arbitrário é menor. Também na linguagem ordinária o dizer, a forma, integra o sentido da “mensagem”, embora de maneira menos perceptível. Também na linguagem ordinária o papel da subjetividade é essencial, ao veicular uma certa experiência do real. A poesia é o sistema que permite a maior limitação do arbitrário e, por conseguinte, a manifestação mais “autêntica” do sujeito. Essa condição da poesia, de veicular as experiências mais radicalmente singulares, lhe concede uma posição privilegiada para estudo: a análise da poesia exhibe as características da linguagem como em uma lente de aumento.

O *desvio* poético, então, se relaciona ao ritmo e ao significado, a uma maneira peculiar de experimentar a realidade e a um tipo de subjetividade, que se manifesta num certo tipo de discurso: o discurso poético. O ritmo, por sua vez, é manifestação dessa subjetividade; é o modo como o sujeito ingressa na linguagem e produz sentido; amálgama indispensável para a língua constituir-se como discurso. Esse discurso compreende sintagma e paradigma (como, em Benveniste, a capacidade evocativa das palavras), semântico e semiótico, categorias não estanques entre si, mas que ao contrário se articulam no funcionamento da língua: remete,

¹²⁷ No texto em francês, a palavra que traduzi aqui como “poeta” vem grafada por Benveniste como “poietàs”, que é a transcrição literal para o alfabeto latino da palavra grega “ποιητής”, segundo sua pronúncia na língua original (ver nota 128, abaixo). Essa palavra pode ser traduzida como “poeta”, mas, como bem observou Benveniste, também pode significar “fabricante”, “criador”, “artífice” ou literalmente “fazedor” (no francês “faiseur”), como preferi em razão de maior clareza.

¹²⁸ A mesma passagem em francês consta assim nos manuscritos sobre Baudelaire:

La poésie la langue poétique et plus précisément la poétique ne consiste pas à dire, mais à faire. Elle poursuit la production d'un  certain effet, émotionnel et esthétique. A cette fin sont employés des moyens linguistiques. Il en résulte que seules seront utilisées certaines propriétés du langage, propriétés sonores et propriétés de sens. C'est en fonction de ces propriétés que l'auteur (le « faiseur, poietàs ») choisira et combinera les éléments linguistiques (Benveniste, 2011, feuille n° 184, enveloppe 18, feuille 11).

portanto, à existência de um sistema do qual não é apenas a manifestação, mas é também parte constitutiva.

A partir do exposto acima, podemos falar de dois tipos de experiência do real, manifestáveis na linguagem. Uma delas é a experiência prática, prosaica, com finalidades preestabelecidas; a outra é a experiência poética, menos utilitária, mas cujo grau de intensidade é maior. Na primeira, o sujeito se interessa por algo e procura-o na realidade, indo direto ao ponto. Despreza tudo o que ultrapassa isso, sendo movido por um interesse *a priori*. Na segunda, a experiência poética é um encantamento que se abre ao real. Não tem finalidade específica e tudo o que o move o faz *a posteriori*, só sendo um *a priori* nessa mesma atitude de abertura. Desenvolve-se como um *dizer por dizer* e um *estar por estar*. A forma pura de cada um desses dois tipos é dificilmente verificável, sendo a divisão acima feita apenas a serviço de uma melhor compreensão. Mesmo em um poema, não se observa tão somente a manifestação da experiência poética. Normalmente os dois tipos convivem, sendo que o que define um discurso como poesia ou não poesia é a preponderância de um ou de outro.

Contudo, se é correta a constatação de que o estudo da linguagem poética permite ver melhor características que pertencem à linguagem como um todo, seria o caso de continuar a falar em “desvio”, como fizemos até agora? Do mesmo modo, seria o caso de seguir falando em “linguagem poética”, como se de um modo distinto de linguagem, em oposição a uma “linguagem ordinária”, como também o fizemos, seguindo Benveniste e Seabra? Talvez fosse já o caso de começar a falar na poesia como uma “dimensão artística da linguagem”, nos termos usados por Dessons (cf. Dessons, 2006, p. 200), na leitura que faz de Benveniste. Esse parece ter sido o caminho vislumbrado pelo próprio Benveniste, quando se deparou espantado com a complexidade do fenômeno poético, percebendo que essa era a complexidade do fenômeno linguístico como um todo. Deixemos essa questão em suspenso, por ora, pois é matéria para longa análise. Assinalo-a, porém, para que se mantenha no horizonte da presente reflexão. Por enquanto, as distinções que fiz, mesmo que venham a se mostrar ultrapassadas mais adiante, permanecem úteis.

A análise de Meschonnic, apesar das conclusões distintas, coincide em muitos aspectos com o que digo acima. A passagem citada em (79), na pág. 111, acima, é um exemplo disso. Ali, Meschonnic está desenvolvendo sua tese, segundo a qual a hipótese do “semântico sem semiótico” de Benveniste pode ser estendida à poesia. A seu modo, ele também faz distinção entre “linguagem ordinária” e “linguagem poética”, relacionando-as, respectivamente, às expressões *falar-de* (*parler-de*) e *dizer* (*dire*). Para Meschonnic, a poesia,

ou a linguagem poética, também é um *dizer* que é *fazer*. Ele distingue esse *dizer-fazer* do *dizer* de *falar-de*, equivalente a *dizer algo*. Há assim, conforme o autor, um “transitivo externo”, para a forma “bidimensional” da linguagem, e um “transitivo interno”, quando se trata do *dizer-fazer*. Aqui, simplesmente distinguimos entre *falar-de* e *dizer*, onde o *dizer* já remete ao *fazer*. Note-se que Meschonnic abdica de uma expressão como “intransitivo”, preferindo apostar numa “transitividade interna” do *dizer* poético. Pergunta-se: interno a quê? Ao sujeito, respondo. Uma “intransitividade” desse *dizer* descartaria o sujeito, ao passo em que o “transitivo interno” predica-o, sem objetivá-lo como ocorre nos casos em que o *falar-de* aplica-se ao próprio sujeito (cf. Meschonnic, 2008, p. 407)¹²⁹. O sujeito de que tratamos é um sujeito de linguagem, como vimos. De resto, não há modo de o indivíduo de carne e osso encontrar o seu ser na linguagem. Ele precisa assumir um lugar na língua, onde se manifesta apenas como língua, na forma mais específica de linguagem que é o discurso. O *eu* integrado à Natureza, identificado ao corpo material, e que aparece na poesia de Alberto Caeiro na figura do pastor de ideias é, neste sentido, uma metáfora que expressa essa mesma especificidade do sujeito. Não se trata, portanto, de uma interioridade psicológica. Essa, mesmo que exista, não interessa ao poeta como realidade empírica; apenas interessa-o na medida em que se configura poeticamente (e, portanto, linguisticamente). Isto é, a interioridade veiculada na linguagem poética assume o caráter de subjetividade que, pela característica do sistema, é *intersubjetividade*. Esta é a diferença crucial da interioridade que é tratada na poesia. Não é a interioridade do indivíduo existente, empírico; é a interioridade do homem.

No que se refere ao modo como funciona a linguagem poética, mencionamos o *ritmo* “como organização da subjetividade no discurso”, e também “como organização do movimento da fala na escritura” (cf. Meschonnic, 2008, p. 411), servindo-nos da noção de desvio, como meio de distinguir o *falar-de* do *dizer-fazer* poético. A linguagem poética caracteriza-se, pois, como um discurso cuja própria enunciação integra a significação. Sendo tais características, de resto, extensíveis a toda a linguagem, sendo apenas mais visíveis na

¹²⁹ Abaixo a passagem completa em francês:

Mais Benveniste n'a pas évoqué le double fond, si je peux dire, de l'expression *parler-de*. Le plus communément du monde, *parler-de* pose un objet externe à l'acte d'énonciation, un objet devant un sujet, un objet dont il est dit quelque chose, dans la relation classique entre thème et prédicat. Y compris quand cet objet est le sujet lui-même (Meschonnic, 2008, p. 407 – grifos do autor).

[Mas Benveniste não evocou o fundo duplo, se posso dizer, da expressão *falar-de*. O mais comum do mundo, *falar-de* coloca um objeto externo ao ato de enunciação, um objeto diante de um sujeito, um objeto de que é dita alguma coisa, na relação clássica entre tema e predicado. Inclusive quando esse objeto é o sujeito ele mesmo.]

linguagem poética, resulta que outra característica desta última reside na capacidade de exacerbação do fenômeno linguístico.

Ao analisar a poesia de Baudelaire, Benveniste chega à conclusão de que o poeta, mais do que da interpretância, se vale da relação de homologia da língua, no que denominou as “correspondências” de Baudelaire. Na poesia, os objetos são referidos não por si próprios, mas para suscitar a emoção poética, indiretamente através da sensação evocada pelo objeto e que funciona como signo dessa emoção. Esse *objeto* pode ser qualquer coisa, inclusive a palavra, sua forma, sentido e sonoridade ou mesmo suas relações de valor ou capacidade de evocação ou sugestão. O signo linguístico, a despeito de idêntica materialidade, ganha na poesia outro caráter, a que Benveniste definiu como *icônico*. A emoção poética, por sua vez, caracteriza-se por pertencer a uma intersubjetividade, da qual a figura do indivíduo é metáfora. A poesia só é arte de linguagem porque é tão social quanto a linguagem.

Todo poema é resultado de um trabalho intelectual. Mesmo Alberto Caieiro, que quer abolir o pensamento, não foge à regra. O processo que ele emprega é explicado por Pessoa, que o define como a *intelectualização da sensação*¹³⁰, como vimos no Cap. VIII. É significativo que Benveniste, ao explicar o processo empregado por Baudelaire, emprega quase os mesmos termos usados por Pessoa:

(86)

A emoção é convertida em pensamento e esse pensamento a seu turno é convertido em palavras. É um pensamento segundo, em alguma sorte, um pensamento representando a conceitualização de uma emoção (Benveniste, 2011, p. 408 – tradução minha)¹³¹.

Há uma emoção a ser veiculada poeticamente em palavras, mas que, dada a sua estranheza, não pode ser simplesmente dita, expressada diretamente. Por isso, é convertida num elemento de mediação, um pensamento limítrofe ao sujeito e à emoção, em razão de similitude ou proximidade metonímica, o qual por sua vez será expresso em palavras. O recurso ao conhecido ou familiar para expressar o desconhecido é próprio do pensamento humano. O processo de Caieiro, como em Baudelaire, consiste na utilização do real familiar como signo do estranho. Nisso se funda o olhar de Caieiro, como esforço de ver o real como ele é, descartando toda simbologia de acréscimo. “Ver” o real não tem o objetivo de retratá-lo, mas de procurar e encontrar na Natureza os signos verdadeiros, únicos capazes de mediar a

¹³⁰ A respeito da intelectualização da sensação em Caieiro, ver citação em (155), na pág. 195 deste trabalho.

¹³¹ O trecho em francês dos manuscritos é o seguinte:

L'émotion est convertie en pensée et cette pensée à son tour est convertie en mots . C'est une pensée seconde , en quelque sorte, une pensée représentant la conceptualisation d'une émotion (Benveniste, 2011, feuille n° 200, enveloppe 20, feuille 6).

expressão das emoções e ideias poéticas que lhe interessa expressar. O real interessa-lhe como linguagem viva; não como nomenclatura.

V.I – SOBRE O MÉTODO DE ANÁLISE DO TEXTO POÉTICO COM A TEORIA DA ENUNCIÇÃO:

A dificuldade fundamental da abordagem enunciativa da linguagem, e especialmente em relação à linguagem poética, procede da própria definição de enunciação. Explico: trata-se de uma noção de singularidade cuja concretude, porém, só pode ser pensada. A enunciação não é o *discurso*, que é o seu resultado; nem o *enunciado*, que é o objeto que se apresenta imediatamente à observação; em vez disso, a enunciação “é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (cf. Benveniste, 2006, p. 82), mas que igualmente não se confunde com o som da voz humana. A enunciação não é o sentido, nem a forma, isolados ou em conjunto; muito menos pode ser equiparada à “mensagem” do poema (já que o meu objeto de estudo é aqui a linguagem poética). Em suma, é algo de tão particular, passageiro e fugaz, que é inapreensível. A enunciação é uma grandeza fenomenológica que traz um componente metafísico. Isto é, como realidade, é inapreensível – embora inegável como fenômeno, o que nos leva a ter que de certa forma “imaginá-la”. As análises dos diversos poemas, feitas nos capítulos III e IV deste trabalho, exemplificam esse esforço de “abstração do concreto”, complicada pelo fato de se tratar de língua escrita. Relembremos brevemente a análise feita na Tabela 1, na página 83, acima. Da análise que é feita na coluna da esquerda, ao nível do enunciado, ou *dito*, à que é feita na coluna da direita, ao nível da enunciação, ou do *dizer*, há um salto, por assim dizer, um esforço de ultrapassagem de uma barreira epistêmica que corresponde àquela dificuldade já sentida por Saussure e respondida por Benveniste, ao formular as noções de *semiótico* e *semântico* da língua¹³². Essa dificuldade vem de que o único material que está à nossa disposição é o enunciado. De sua enunciação não temos registro. Qual o ato original de enunciação do poema? Sua criação? A primeira leitura, pelo autor? A leitura do leitor? Ou será que cada nova leitura do leitor é uma nova enunciação? Tendo a aceitar essa última hipótese. Porém, como determinar as primeiras, irremediavelmente perdidas? E, quanto às últimas, como apreendê-las? Gravar a declamação de um poema parece ser uma solução prática. A gravação conserva o fenômeno em seus aspectos físicos, de sonoridade e ritmo, bem como o acento emotivo da voz, como uma

¹³² Refiro-me aqui ao que observa Saussure em *Nota sobre o discurso*, em que ele se indaga como se daria a passagem da língua ao discurso (cf. Saussure, 2004, p. 235s). A esse respeito, ver pág. 98 e ss. deste trabalho, além das notas 48 e 86, especificamente sobre a posição de Saussure; sobre Benveniste, ver páginas 54 e 112 e ss., além de nota 113.

fotografia faz com uma cena do real. Temos até algumas gravações dos próprios autores contemporâneos declamando seus versos. Entretanto, a enunciação implica não somente um fenômeno de sonoridade, de emissão. Muito além, ela implica uma *significação*. Ter em mãos a mesmíssima emissão de voz, por si só, não significaria que, ouvida em momentos diferentes, fosse em todos eles apreendida como um mesmo “ato de mobilizar a língua”. Isso porque esse “ato de mobilizar a língua” *implica*, como disse antes, uma *significação*, que é algo que não é apreendido, ou só o é parcialmente, na enunciação. Eu digo que a enunciação *implica*; não *consiste* ou *envolve* a *significação*. Há uma diferença conceitual entre a enunciação em si e os sentidos que ela acarreta, ou implica, como disse antes. Porém, alguns elementos que a princípio integram a enunciação, como o ritmo, integram também a *significação*. Muitas vezes a diferença entre um discurso e outro não está nas palavras, mas apenas no ritmo em que são enunciadas. Como sustentar, num caso desses, que a *significação* não faz parte da enunciação? A razão dessa confusão talvez esteja em aceitar como dado que elementos como o ritmo e sonoridade integrem a enunciação, só devido a sua realização, digamos, “física”. Em vez disso, podemos pensar numa ideia mais restrita de enunciação, que corresponderia ao ato em si de mobilizar a língua, entendido nesse aspecto específico de ser um “colocá-la em funcionamento”, ato singular, único, desencadeado pela ação de uma subjetividade. Fora esse aspecto essencial, tudo o mais: ritmo, entonação, flexão, seleção de palavras, *intentado*¹³³, etc., integrará a *significação*, relacionada à enunciação, mas não a constituindo. Nesse sentido, tampouco a gravação é capaz de “aprender” a enunciação, já que os aspectos físicos de sua emissão sonora são-lhe manifestações exteriores, mas não a integram. Por essa compreensão, a enunciação é uma concepção abstrata de um ato singular, uma ideia de concretude.

Essa complicação que nasce do conceito de enunciação e que traz dificuldades à abordagem enunciativa estende-se à tarefa de formulação de um *método de análise enunciativa*, caso pretendamos estabelecê-lo. A determinação das dificuldades inerentes a uma análise enunciativa de um objeto linguístico é inclusive pré-requisito para a formulação do método correspondente. Algumas dessas dificuldades, creio, podem ser evitadas a partir do raciocínio do parágrafo acima. Além disso, temos que a questão essencial para a interpretação enunciativa de um poema seria a localização de sua *referência discursiva*. Neste estágio, perguntamos: a enunciação do poema se refere a uma determinada experiência da realidade ou é auto-referente, ou seja, a situação de discurso do poema relaciona-se a uma realidade

¹³³ A respeito da noção de *intentado* em Benveniste, ver Capítulo V, páginas 113 a 116 deste trabalho.

puramente linguística? Aqui é preciso um parêntese. Inobstante as considerações de Benveniste, tenho que o que ele afirma valer para a linguagem poética, no tocante à auto-referência, pode ser estendido para o que chamamos, grosso modo, a *linguagem corrente*. Em última análise, todo discurso é auto-referente, isto é, se refere a uma realidade “puramente linguística”, isso porque, como ensina Saussure (o que é repetido por Benveniste à exaustão), *língua é forma*, mediação por excelência, e nesse trabalho de mediação, não retrata a realidade, nem a refere diretamente, como o gesto de apontar (com exceção de um número limitado de termos, ditos da *déixis*; de resto, porém, nunca observáveis em uma aplicação puramente objetiva, mas sempre regidos por uma subjetividade), mas a reflete indiretamente em outro tipo de realidade. A língua, de modo geral, cria (ou *re-cria*) uma realidade a que se referir. O que diferirá então a análise enunciativa da linguagem poética da linguagem dita “corrente” ou “cotidiana”? Arrisco responder que não muito, e até que, em essência, não diferirá em nada. Afora os arranjos peculiares da poesia, seu emprego mais cuidadoso das palavras, o valor mais evidente que é atribuído à sonoridade e ao ritmo, a finalidade desconectada da vida prática; o fenômeno da língua poética não difere, em essência, da língua em geral. Sei que pode soar estranho ao leitor de Benveniste e mesmo a quem leu os capítulos anteriores deste trabalho, onde se repetiu à exaustão o caráter específico da linguagem poética, definida ora como “*um dizer que é fazer*”, ora como um discurso ‘cuja própria enunciação integra a sua significação’, ora como ‘a transposição do semiótico no semântico’, dizer agora, que não há diferença essencial entre a linguagem poética e a linguagem em geral. Ocorre que ao dizer que não há diferença *essencial*, não estou dizendo que não há diferenças. Decerto que há muitos traços que diferenciam uma e outra. A tal ponto são marcantes essas diferenças, que chegamos a cogitar um desvio (talvez fosse melhor dizer *deslocamento*, pois a palavra *desvio*, pelos sentidos mais fortes que carrega, enfrenta muitas resistências e incompreensões) não apenas no campo do uso, como é comum dizer, mas no campo do semiótico. Ao encontro dessa hipótese vem a relação de homologia, conforme postula Benveniste¹³⁴. Eis porque, mesmo antes de ler os trabalhos de Benveniste propriamente voltados à poesia, já era possível chegar a conclusões parecidas com as que o autor chegara em seu estudo sobre *Baudelaire*¹³⁵. O espanto de Benveniste ao examinar a linguagem poética não teria sido por encontrar-se diante de um objeto estranho, mas por descobrir-se, de repente, como que diante de um espelho. A contemporaneidade desse estudo de Baudelaire e de vários

¹³⁴ A respeito da relação de homologia entre sistemas, ver capítulo V e citação na página 110, deste trabalho.

¹³⁵ Émile Benveniste, *Baudelaire*, 2011.

dos ensaios que compõem os *Problemas de linguística geral* talvez explique o fato de estes já contemplarem aspectos que ali são sugeridos. Nesse estudo sobre o poeta francês, Benveniste afirma que a análise da linguagem poética exige categorias distintas, o que sugere um afastamento radical do conjunto de sua teoria. Porém, quando menciona uma dessas novas categorias, a “gramática poética”, também a designa pela expressão “gramática semântica”, o que reconduz à reflexão de *Semiologia da língua*.

No que se refere às regras básicas deste “método”, descreverei apenas algumas. Começa-se pela leitura do *corpus*, no caso, dos poemas, partindo, em seguida, para a leitura da teoria linguística, muito embora essa ordem seja indiferente. É útil elaborar resumos e sínteses dos textos teóricos, bem como fazer anotações do *corpus*. Qual é o enunciado essencial da teoria? No caso da teoria da enunciação, a idéia central pode ser enunciada pela frase: “O homem está na língua”. Quais os aspectos fundamentais da teoria? São eles subjetividade, enunciação, discurso, situação de discurso, tempo linguístico, enunciado, sentido, referência, etc. Na leitura do *corpus* poético, verificam-se semelhanças, isto é, o aparecimento, no *corpus*, de situações verificadas na teoria. Anotam-se essas *semelhanças*. Parte-se para a transcrição dos poemas ou trechos de poemas. No tocante à teoria, devem-se transcrever trechos relevantes, que poderão servir de citações no trabalho escrito. Faz-se então a análise das semelhanças, verificando a pertinência ou não de seu emprego. Perguntas a fazer: Em que pode a análise ajudar na interpretação do *corpus*? Pode a análise iluminar algum novo aspecto do *corpus*? Qual o grau de originalidade dessa análise? Pode a análise também iluminar algum aspecto da própria teoria? Qual a situação das conclusões da análise frente à fortuna crítica do mesmo autor ou obra, considerando análises de mesma natureza? Haverá uso concomitante de outras teorias? Quais os critérios para o emprego dessas outras teorias? Quais as conclusões da análise? Elas se comprovam no *corpus*? As conclusões não podem ser apenas abstratas, mas devem ser comprovadas nos exemplos práticos, e fundamentadas. Quanto à forma de escrita, deverá ser técnica, conforme normas, valendo-se de uma lógica rigorosa, mas com clareza.

O tipo de raciocínio, predominantemente, não será o dedutivo nem o indutivo, mas o *abductivo*, da maneira como Peirce define esse último e os anteriores. Começemos pelos dois primeiros. Peirce define o raciocínio dedutivo como “necessário”, em que “os fatos enunciados nas premissas são tais como não poderiam ser se o fato enunciado na conclusão ali não estivesse; quer dizer, a Conclusão é sacada com reconhecimento de que os fatos enunciados nas premissas constituem um Índice do fato cujo reconhecimento é assim

compelido” (Peirce, 2010, p. 30). É quando partimos de uma verdade conhecida, “um estado de coisas hipotético que definimos sob certos aspectos abstratos”, como, por exemplo, uma teoria, determinando os fatos particulares. A dedução vai *do geral ao particular*, e não tem relação com o mundo real: será válida se houver “uma tal relação entre o estado de coisas suposto nas premissas e estado de coisas enunciado na conclusão”, não importando saber se isso se dá mesmo assim no mundo, porque essa seria “uma questão de realidade” (cf. Peirce, 2010, p. 215), fora do campo da lógica formal. O raciocínio indutivo segue o caminho contrário do dedutivo, indo *do particular ao geral*. Segundo Peirce, um método de investigação baseado na indução consistiria em observar certos fenômenos, a fim de ver até que ponto confirmam a teoria que os predisse (cf. idem, ibidem, p. 219-220). Já o raciocínio abduativo ou abdução é apresentado por Peirce como “o processo de formação de uma hipótese explanatória”, sendo “a única operação lógica que apresenta uma ideia nova” (cf. idem, ibidem, p. 220) e a voltar-se para o futuro, diferentemente da dedução e da indução, as quais, por dizerem somente do passado, do já conhecido, são incapazes de criar um conhecimento novo. Conforme Peirce, “a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as consequências de uma hipótese pura” e, “se é que nos é dado aprender algo ou compreender os fenômenos”, isso “deve ser realizado através da abdução” (cf. idem). Em outros termos, se a dedução limita-se a desenvolver as consequências lógicas da teoria, e a indução nada mais faz além de confirmá-la ou refutá-la na experiência, sem que nenhuma delas crie algo de novo, como então são descobertas as teorias? A resposta de Peirce é que isso se dá através da *abdução*. A abdução é a capacidade espantosa que tem o homem de atinar com o melhor caminho, a hipótese mais “razoável” em meio ao sem número de possibilidades, “a faculdade de adivinhar os caminhos da Natureza”, que seria, segundo Peirce, algo da ordem do instinto, uma espécie de “Insight”¹³⁶, no termo original (traduzido para o português como “Introvisão”), que se assemelha ao *instinto* na medida em que excede os poderes da razão e por nos guiar como se dominássemos fatos “além do alcance de nossos sentidos” e “em virtude de sua pequena suscetibilidade ao erro, pois, embora esteja mais

¹³⁶ O sentido de “Insight” em Peirce se assemelha à “Intuição” em Descartes, no sentido em que também designa um “*flash* de criatividade”, mas dela se afasta por: 1) não se tratar de uma premissa imediata, primordial, de origem inexplicável, de modo a não ser conclusão de outra premissa que a antecedeu, como é o caso da *intuição*; 2) não ser de natureza psicológica, como é a *intuição*, e sim lógica; a verdade não pode ser produto de uma consciência individual, de alguém dizer para si mesmo que tudo de que está convencido que é verdadeiro seja, de fato, verdadeiro; 3) não ser absolutamente infalível; ao contrário, por estar frequentemente mais errado que certo, o *insight* está sempre sujeito a desenvolvimentos futuros. Segundo Peirce, a certeza intuitiva, como certeza psicológica, é das mais incertas formas de certeza, pois é baseada no sentimento e não no argumento. (Fonte: Santaella, Lúcia. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*, São Paulo, Editora Unesp, 2004, p. 46 e ss, p. 111 e ss)

frequentemente errado do que certo, a frequência relativa com que está certo é, no conjunto, a coisa mais maravilhosa de nossa constituição” (cf. Peirce, 2010, p. 221).

O *insight* se dá como um “lampejo”, mas de modo algum se baseia num incognoscível primordial, como no cartesianismo. O método da abdução, conforme proposto por Peirce, se afasta do cartesianismo, ao recusar a possibilidade de uma investigação poder partir da dúvida completa (o que equivaleria, segundo ele, a partir do nada); a convicção pessoal como fonte de certeza (a verdade depende de uma comunidade de pesquisadores e não de um indivíduo isolado, bem como está sujeita à permanente comprovação pela experiência); e a possibilidade de uma cognição inexplicável, ou incognoscível, ser origem das outras, pois essa possibilidade é inaceitável dentro da teoria do signo (cf. Santaella, 2004, p. 48-49) ¹³⁷.

Exposto o conceito teórico de abdução, voltemos ao caso do método em particular empregado neste trabalho. Neste ponto, é preciso admitir, por evidente, que o raciocínio abduutivo não se aplica apenas ao caso da teoria da enunciação. Em verdade, é passível de ser utilizado em qualquer tipo de abordagem. Também, é bastante claro que, no caso presente, não partimos de uma “dúvida completa”, ou do nada, de uma “tábula rasa”. É mesmo impossível partir do zero, pois sempre há toda uma pesquisa anterior que precisa ser levada em conta, em qualquer assunto. Há, ainda, a certeza de que toda compreensão deriva de outra, e conta com elementos da que a precedeu, pois, conforme Peirce, “pensamos em signos”. O fato de utilizar teorias é aqui demonstração inequívoca disso. Uma teoria é aceita como uma verdade estabelecida, posto que só provisoriamente, devendo essa condição ser demonstrada por indução. É o que se procura fazer no exame dos poemas. O risco está em que façamos do raciocínio indutivo uma mera dedução formal da teoria. Porém, isso só ocorreria caso desprezásemos totalmente os fatos da experiência (os exemplos de poemas), tendo em vista que a dedução é puramente formal. É mesmo algo improvável de acontecer, dado que partimos de uma verificação de semelhanças entre *corpus* e teoria, semelhanças que são bastante perceptíveis. Além do exposto, o fato de partir da verificação de semelhanças

¹³⁷ No sentido da desconstrução do conceito de *intuição* cartesiano e da formulação de uma nova teoria da cognição, Peirce descreveu as “quatro incapacidades” do homem, as quais, segundo Santaella, se referem às conclusões que resultaram dos argumentos contra o cartesianismo (Santaella, 2004, p. 48): a) não temos poder algum de introspecção mas sim, todo conhecimento do mundo interno deriva-se, por raciocínio hipotético, de nosso conhecimento dos fatos externos; b) não temos poder algum de Intuição mas, sim, toda cognição é determinada logicamente por cognições anteriores; c) não temos poder algum de pensar sem signos; d) não temos concepção alguma do absolutamente incognoscível (cf. Peirce, 2010, p. 260-261). Algumas dessas afirmações assemelham-se em muito com o que encontramos na poesia de Alberto Caieiro, especialmente a questão da introspecção, que implica uma noção específica de *eu* e de sujeito.

demonstra o caráter icônico, de *primeiridade*, desse processo¹³⁸, elemento que retoma significativamente uma das características postas em relevo na linguagem poética de Alberto Caeiro, a saber, a sua singularidade, o seu caráter imediato, de modo a reforçar a relação de semelhança não só entre tema e teoria, mas também entre o tema e o próprio método. Importa, pois, perguntar ao *corpus* o que ele tem a dizer sobre a teoria e não simplesmente o que a teoria tem a dizer sobre o *corpus*, lançando hipóteses que poderão ser comprovadas ou não pela experiência.

Um aspecto fundamental a ser lembrado é que para cada teoria há um foco de atenção, geralmente ligado à sua ideia central, que norteia todo o trabalho de análise, servindo-lhe de fio condutor. No caso da abordagem enunciativa, é a presença irrecusável da subjetividade na língua, até mesmo como explicação do caráter imediato e singular da enunciação poética, não obstante a tentativa de Caeiro de eliminar o *eu*. No caso do signo saussuriano, é o caráter formal da língua que, tendo como pano de fundo a relação entre forma e substância, tanto como entre pensamento e real, determina que a linguagem poética empreenda um embate pela limitação do arbitrário. E, remetendo à primeira parte (ressalvadas as diferenças teóricas), no caso da semiótica peirceana é o fato impositivo do signo diante da multiplicidade do real e do desejo de integração com a Natureza de mestre Caeiro, inclusive quanto ao postulado de que o homem é ele próprio um signo, que ergue sua barreira diante do olhar, ávido de realidade. Nos três casos, há uma tensão entre o que é intentado no discurso e a verdade de cada teoria. E essa tensão constatada nas análises é igualmente verificada tanto no interior do discurso como em sua forma.

CONCLUSÃO DA 2ª PARTE

Em cada uma das abordagens, há uma peculiaridade para o método de análise e uma tensão não solucionada. A interpretação pela linguística saussuriana apresenta limites que desafiam o pesquisador. Esses vêm da escolha metodológica feita por Saussure, pela qual deixou em segundo plano o discurso, fazendo da língua enquanto sistema de virtualidades o objeto de sua linguística. A reflexão sobre a “língua” de Caeiro, através das categorias da

¹³⁸ Segundo Peirce, a dedução é um raciocínio por secundidade, porque as premissas compelem à conclusão, funcionando aquelas como índices dessa. A indução, por seu turno, é um raciocínio de terceiridade, em que os fatos das premissas funcionam como símbolo da conclusão, devido ao caráter de predicibilidade desses fatos, ao sustentarem hipoteticamente a conclusão que é verificada na experiência. Já a abdução apresenta premissas que são similares ao fato enunciado na conclusão, mas que poderiam ser verdadeiras sem que a conclusão também o fosse, de modo que não somos levados a afirmar a conclusão, mas apenas inclinados a admiti-la como possível, funcionando as premissas como seus ícones (cf. Peirce, 2010, p. 30).

linguística saussuriana, precisa vencer esse primeiro obstáculo. Como estudar a língua “viva”, em ação, por meio de uma teoria que, de antemão, faz questão de afirmar que essa parte da língua não compõe o objeto de seu estudo? A resposta está, creio, em apostar nas lacunas dessas afirmações preliminares de Saussure. Por sinal, é ele próprio quem faz a ressalva de que, historicamente, em relação à língua, “o fato da fala vem sempre antes” (cf. Saussure, 2012, p. 51)¹³⁹. Na explicação que se segue na mesma passagem do Curso, onde Saussure completa que a língua é a um tempo “o instrumento e o produto” do discurso (cf. idem), reside toda a questão, que, se não resolve o problema, ao menos o situa com precisão. Se a língua é instrumento da fala, não há discurso sem língua. Porém, se a língua é também produto da fala, não há língua sem discurso. E isso não vale apenas para períodos longos de uso da língua, estudados em um momento posterior, pelo linguista. Pois, sendo a língua essencialmente uma coisa viva (e a manifestação mais explícita dessa sua característica de vitalidade é o discurso), creio poder afirmar que ela é sempre produto do discurso, a cada situação em que é usada, quando se renova, se recria, mesmo quando não muda em nada¹⁴⁰, porque a língua só existe de fato, só adquire seu *ser*, nessas situações de uso. Como bem refere Saussure, a língua é concreta (cf. Saussure, 2012, p. 147); não se confunde com a descrição teórica de seus elementos constituintes e respectivas características, feitas *a posteriori*. A língua é viva, tão viva quanto a fala, e parece ter sido essa, enfim, a grande descoberta de Benveniste, e talvez o motivo profundo de sua aparente hesitação, que presente-se à leitura de seu estudo sobre a poética de Baudelaire¹⁴¹. Não há, de fato, uma diferença essencial entre as concepções de língua e de linguagem de Saussure e Benveniste. O que este faz é dar sequência ao paradigma anterior, iluminando-o (o que não é pouco). A extensão dessa iluminação está ainda por se auferir de todo, mas é o que torna possível usar a linguística saussuriana na análise da linguagem poética. Deriva que Saussure agora não é o mesmo de décadas atrás, e será diferente daqui a vinte ou trinta anos. Utilizar suas categorias hoje em dia funciona como voltar o olhar para a língua de Saussure depois do advento da enunciação, do discurso e do sujeito de Benveniste, mas como que o esquecendo

¹³⁹ Ver página 114 deste trabalho.

¹⁴⁰ Conforme Saussure, a tendência de *continuidade* do signo no tempo, ligada à *alteração* no tempo, é um princípio de Semiologia geral. Por ser arbitrário, não há normas razoáveis para pôr-se o signo em questão, ao mesmo tempo em que nada o protege de mudanças acidentais. O fato de ser uma realidade *social e histórica* situa a língua na *sociedade* e no *tempo*, o que lhe dá um caráter de continuidade (pois o tempo permitirá às forças sociais que atuam sobre a língua desenvolver seus efeitos) que anula a liberdade de alterar-se à livre vontade dos falantes, mas implica a alteração, na forma de *deslocamento* das relações (cf. Saussure, 2012, p. 111-119 – grifos meus).

¹⁴¹ A propósito dessa questão específica (a aparente surpresa de Benveniste ao exame da linguagem poética), ver página 128 deste trabalho.

propositalmente. De modo semelhante ao que Saussure volta-se para a língua e de propósito “esquece” da fala. Não que possamos efetivamente reproduzir Saussure antes de Benveniste. O esquecimento fingido é imperfeito. Esse ato de esquecer, sendo proposital, é também um ato de lembrar.

É assim que a poesia de Caetano de Campos revela-se como um revirar nos fundamentos da linguagem, e o signo linguístico virtual, de categoria teórica, entidade psíquica de duas faces, passa a ser, no poema, metáfora viva do ato criativo, e por extensão, do ato de conhecimento em geral, visto como ato de linguagem. A linguagem poética de Caetano e, atrevo-me a dizer, também a linguagem poética em geral, tem a capacidade de mostrar a outra face da língua, virar o signo de um lado para o outro. A interpretação, nesse caso, é de certa forma também uma criação poética: não imitativa ou parafrástica, mas aquela que procura, em lugar da estrutura fria do poema, revelar o que é nele vida.

Com Benveniste, fazemos um caminho de retorno ao futuro do signo saussuriano, quando deixamos enfim de *fingir* o esquecimento de sua contribuição teórica, para assumi-la como integrando um conjunto maior com o conhecimento teórico antecedente. Esquecer aqui já é impossível. Há, ou houve Saussure sem Benveniste, mas não há Benveniste sem Saussure. Por essa razão, quando passamos à abordagem benvenistiana da poesia de Caetano, continuamos também com a saussuriana. Se antes, na análise com Saussure, presenciamos o embate do sujeito para limitar o arbitrário da língua, e a brincar com o signo como com as pedras do rio, agora flagramo-lo escondendo-se e revelando-se entre versos: *fingindo*, enfim, sua não-existência. De seu dizer, esse sujeito propositalmente retira o interior, pois seu *eu* é exterioridade. Sua busca poética norteia-se por uma atitude explicitada com frequência e que consiste em afastar-se do “poético” (ou do que é tido por tal) rumo a uma prosa quase discursiva. Adota a estratégia inversa da tradição poética em vigor, quando passa não *do direto ao indireto*, mas fazendo o caminho contrário, vai *do indireto ao direto*, rumo ao *grau zero*¹⁴² da poesia (cf. Seabra, 1974, p. 107). Nessa busca, ele termina descobrindo a poesia no lugar onde menos se julgaria encontrá-la: fora do *eu*, longe dos símbolos, na exterioridade das coisas. Esse *eu* revela-se, porém, sempre parcialmente: ora pensando; ora sentindo. Ora cheio de certezas; ora repleto de dúvidas. Por momentos, claro, direto; por outros, ambíguo. Esses aspectos do que chamo de *eu* em Caetano constituem, sem que se integrem num todo homogêneo, a subjetividade em sua poesia. A ação radical desse sujeito tem o condão de

¹⁴² A respeito da posição mais detalhada de Seabra, ver página 91 e, em especial, os capítulos VI e IX, respectivamente nas páginas 142 e 208, tudo deste trabalho.

revelar em seus traços a natureza da linguagem poética (entendida aqui como “língua”) e, por conseguinte, da língua em geral. E por adotar uma posição no limite entre o que é e o que não é poético, e entre o que é e o que não é língua, é capaz de revelar também da linguagem, que, daquele conjunto *multiforme e heteróclito*¹⁴³, de linguagem como soma da(s) língua(s) e da(s) fala(s), pode ser vista como o mais amplo espectro de atos de significar, não restrito à língua, mas ampliando-se, em especial em direção aos sentidos e aos signos da arte. Esse o significado da contribuição da formulação benvenistiana sobre a existência de diferentes sistemas semióticos, a par da língua, e das relações possíveis entre eles, em especial a relação de homologia. A homologia une na linguagem os mundos diversos da língua e da percepção sensorial. O discurso que daí resulta é um produto não de língua, mas de linguagem, na acepção mais ampla mencionada acima¹⁴⁴. Nesse campo da linguagem, as visões de Dessoins e Meschonnic são complementares. A reflexão desses dois autores volta-se para a natureza da linguagem poética, em que a questão do ritmo tem papel importante. O ritmo, na acepção benvenistiana, não se aplica a “uma ‘forma’ fixa, realizada, posta de algum modo como um objeto”, mas “designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica” (Benveniste, 2005, p. 367)¹⁴⁵, o que é reinterpretado por Meschonnic, que define o ritmo como a “organização da subjetividade no discurso”. Entretanto, se não adoto aqui a posição de Meschonnic, para quem a poesia é um sistema fechado, ou, em termos mais precisos, um *semântico sem semiótico*, a sua noção de ritmo relacionada ao *corpo* é fecunda, na medida em que, desde que devidamente compreendida, pode ser convertida num instrumento de análise da poesia. Assim também a compreensão de linguagem poética, originada em Benveniste, como um *dizer que é fazer*¹⁴⁶, é correta, mas com o acréscimo de que tal característica pertence à linguagem como um todo, o que determina que nos voltemos com todo o interesse para o exame da língua. Nesse reexame da língua, me parece claro, porém, que não poderemos postular o fim do semiótico.

Assim como o signo linguístico, a enunciação, enquanto vivência do real poético, num *dizer que é fazer*, é convertida por Alberto Caeiro em metáfora de um tipo de olhar e de um *estar no mundo*. Paralelamente, esse mesmo dizer volta-se para si mesmo, passando o signo

¹⁴³ A respeito da distinção entre linguagem e língua segundo Saussure, ver página 232 deste trabalho.

¹⁴⁴ A respeito das acepções aqui utilizadas do termo *linguagem* ver também página 13 deste trabalho.

¹⁴⁵ Sobre a questão do ritmo em Benveniste, ver página 182 deste trabalho. Sobre o ritmo em Meschonnic, ver página 105.

¹⁴⁶ Ver citação em (85), página 121 deste trabalho.

de meio a objeto. A dupla mediação observada na linguagem poética de Caeiro permite dizer que, ao tempo em que a enunciação é metáfora de uma vivência poética, essa mesma poesia é metáfora da enunciação.

3ª PARTE: A POESIA DE ALBERTO CAEIRO

INTRODUÇÃO DA 3ª PARTE

Nesta terceira parte, passarei à análise propriamente dita da poesia de Alberto Caeiro, que é quando me deterei mais na caracterização de sua linguagem e na interpretação de alguns de seus poemas. É também quando me utilizarei de outros autores de fora do espectro da Linguística e da Semiótica, mais propriamente da área da literatura e filosofia. Entretanto, a abordagem linguística e enunciativa sempre estará presente, pois muitos desses autores também a trazem. A análise, seja linguística ou literária, não deverá ser, contudo, nunca um modo de deturpar o objeto, fazendo-o mero pretexto de demonstração teórica. A leveza da poesia deverá fazer-se brotar da superfície árida da teoria. O emprego de teorias da linguagem, a meu ver, é imprescindível para a análise de uma obra de linguagem, porque não creio que a linguagem poética tenha como base o incognoscível. O inexplicável é apenas inexplicável, e não pode ser abordado por nenhuma linguagem. Contudo, há as coisas difíceis de serem explicadas, e essas sim são tratadas pela linguagem poética, evocadas ou sugeridas por imagens e metáforas.

Iniciando no capítulo VI, com Seabra, retomarei alguns aspectos da discussão sobre a natureza da linguagem poética, fazendo contraponto com a posição teórica desse autor, a respeito dos recursos linguísticos empregados, além da questão do ritmo. Com Perrone-Moisés, examinarei o seu *estar no mundo*, bem como o seu modo de *olhar*, descrevendo as relações que essa autora estabelece. Também tentarei caracterizar o suposto paganismo de Caeiro, a intertextualidade com outras obras e autores de poesia e, no capítulo VII, as conexões filosóficas. No capítulo VIII, tentarei examinar o processo criativo de Alberto Caeiro segundo as categorias do Sensacionismo, estética cujos fundamentos são postulados pelo próprio Fernando Pessoa, em vários textos de prosa. Nos dois capítulos seguintes, IX e X, interpretarei poemas de Caeiro, procurando aplicar as diversas teorias. Primeiro, o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, do Menino Jesus, e depois, os poemas de *O pastor Amoroso*. No capítulo XI, tentarei de início responder a questão apresentada no título: se Caeiro consegue ou não realizar em sua enunciação poética o que postula em seu arrazoado discursivo, reformulando-a. Em seguida, e por último, farei outras considerações sobre o olhar de Caeiro, do ponto de vista das diversas teorias.

VI – O olhar de Alberto Caeiro:

VI.I – A POSIÇÃO DE CAEIRO NO UNIVERSO PESSOANO E SEU “ESTAR NO MUNDO”:

Entre todos os heterônimos, semi-heterônimos e personalidades literárias de Fernando Pessoa, além do próprio *ortônimo* (também denominado pelo próprio Pessoa como Fernando Pessoa “ele-mesmo”¹⁴⁷), no interior do que se passou a chamar a “constelação” pessoana, Alberto Caeiro ocupa o lugar central. No contexto dessa imagem astronômica e astrológica, ele é o sol do sistema, o heterônimo-mestre, em torno de quem gravitam todas as demais figuras, inclusive o dito *ortônimo*. O poeta Fernando Pessoa “ele-mesmo” assim o situa em seu universo, reverenciando-o como o fazem todas as demais figuras fictícias que fazem parte dessa “constelação”, ou “poetodrama”, nos termos de Seabra (Seabra, 1974, p. XIX da introdução e p. 77)¹⁴⁸. “Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre”, Fernando Pessoa declara em carta a Adolfo Casais Monteiro (Pessoa, 1988, p. 146). Mas por que Alberto Caeiro é o mestre de Fernando Pessoa “ele-mesmo” e dos outros poetas do universo pessoano, se ele é, dos heterônimos, o mais moço, o menos instruído e, para completar, é de todos o que tem a saúde mais frágil? A resposta para a questão não pode ser encontrada olhando apenas para Caeiro, isoladamente, mas considerando a sua relação com os outros membros desse sistema, em que entram os elementos biográficos, desenhados

¹⁴⁷ Fernando Pessoa faz essa referência em carta a Adolfo Casais Monteiro acerca dos heterônimos, datada de 13 de janeiro de 1935 (In: Pessoa, Fernando. O banqueiro anarquista e outras prosas, 1998, p. 143ss). A passagem completa é a seguinte:

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. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de março de 1914 — acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, “O guardador de rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a “Chuva oblíqua”, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

¹⁴⁸ O termo “poetodrama” foi cunhado por Seabra e se refere ao conjunto dos poetas heterônimos e as relações que mantêm entre si, caracterizadas pelo traço dramático. Este autor, contudo, tende para uma visão diferente sobre a posição de Caeiro no universo pessoano: para ele, o heterônimo mestre não deveria ser visto como o centro único desse sistema poético, mas, opondo-se a Fernando Pessoa “ele-mesmo”, exerceria junto com ele, simultaneamente, um efeito de atração e repulsão, tanto entre ambos como em relação aos outros heterônimos. Cada heterônimo, por sua vez, também exerceria influência sobre os demais e sobre o sistema como um todo, formando cada um subsistema, sendo Caeiro e Fernando Pessoa “ele-mesmo”, contudo, os dois polos dominantes desse sistema. Para mais informações, ver SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p.80.

rapidamente por Pessoa. No interior desse universo, nas relações que seus membros mantêm uns com os outros é que o valor de “mestre” de Caeiro é evidenciado com mais clareza. Para demonstrá-lo, é importante observar que, conforme conta Fernando Pessoa, é logo depois do surgimento de Alberto Caeiro que Fernando Pessoa “ele-mesmo” escreve seu poema *Chuva Oblíqua*, como uma reação do *eu* ao aparecimento do *outro*. “Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro”, diz Pessoa, na mesma carta (Pessoa, 1988, p. 146)¹⁴⁹. Caeiro é o outro extremo de Fernando Pessoa “ele mesmo”, o mais diferente. É ainda Seabra quem define o fenômeno heteronímico como um sistema de relações dialógicas entre um *eu* e um *outro*. A sua poesia, a despeito da aparência ingênua, desenvolve uma complexa rede de relações com a obra de cada um dos heterônimos e com o todo do universo pessoano. De fato, apesar das características de cena bucólica e da linguagem simples, os poemas de Caeiro diferem de um idílio pastoril no estilo de Teócrito, autor dos *Idílios*, e do elogio da vida no campo que se encontra nas *Éclogas* de Virgílio, embora possamos falar de uma intertextualidade com a poesia desses autores. Mesmo os poemas d’*O pastor amoroso*, os quais se enquadram melhor, pelo tema, na forma do idílio pastoril, encobrem, sob a superfície, uma espécie de tensão que lhes concede outra densidade e atualidade, à medida que se insere no contexto da crise filosófica, moral e religiosa da civilização ocidental judaico-cristã, em eterno conflito com sua herança greco-latina, e continua o esforço poético que culmina na problematização semiótica e filosófica do processo de conhecimento da realidade, que manifesta essa crise na linguagem. Cabe, inicialmente, desconfiar de críticas mais apressadas, que reduzem Caeiro ao heterônimo da vida campestre, com seus pastores e rebanhos de carneiros fora de tempo e de lugar, e olhar mais atentamente para os versos falsamente despretensiosos do jovem mestre. Entre os primeiros críticos de Caeiro está Jacinto do Prado Coelho, que aponta as limitações da poesia do mestre, tendo em vista a atitude demasiado ingênua e a ‘pobreza’ de sua linguagem, simples demais para os fins a que se propõe (cf. Coelho, 1949, p. 15). Haveria em Caeiro, ao contrário do que aparenta, uma pretensão: ser simples em matéria complexa por natureza. Isso pode ser tanto um defeito como uma qualidade, dependendo de ter dado certo ou não. É o que pretendemos demonstrar.

A obra de Alberto Caeiro ocupa uma posição central na obra de Pessoa, ao desenvolver um agudo questionamento a respeito do fazer poético e sobre o olhar. Sua poesia

¹⁴⁹ Ver Nota 147.

desdobra-se numa espécie de *Arte Poética* e também em guia de leitura de si mesma¹⁵⁰. Ao longo de seus versos brancos e livres, que se aproximam muito da prosa, Caeiro empreende um intenso e contínuo debate. Seu discurso parece responder a um interlocutor implícito, que pode ser algum (ou alguns) dos heterônimos, ou mesmo todos eles, Fernando Pessoa “ele mesmo”¹⁵¹, o leitor ou o próprio Alberto Caeiro¹⁵². Caeiro contesta o ocultismo e o misticismo de muitos dos poetas seus contemporâneos (entre os quais o próprio Fernando Pessoa “ele mesmo”), fazendo dos versos¹⁵³ que seguem a proposição exemplar de sua poesia:

(87)

O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido íntimo nenhum.
(Pessoa, 1998, p. 219)

Tal afirmação parece conduzir a questão a um fim em si: se as coisas não têm nenhum sentido oculto e se limitam à simples aparência, se uma coisa é o que é e nada mais do que isso, então nada mais haveria também a dizer. Essa é a discussão que o próprio Caeiro suscita nos versos seguintes, já a respondendo.

(88)

O que ouviu os meus versos disse-me: "Que tem isso de novo?
Todos sabem que uma flor é uma flor e uma árvore é uma árvore.
Mas eu respondi, nem todos, (?.....)
Porque todos amam as flores por serem belas, e eu sou diferente
E todos amam as árvores por serem verdes e darem sombra, mas eu não.
Eu amo as flores por serem flores, diretamente.

¹⁵⁰ Sendo contra a metáfora e a transcendência, o que Caeiro propõe pode ser compreendido, de outro modo, como um tratado antipoético. A esse respeito, Seabra, ao observar o caráter de *antipoética* da poesia de Caeiro, ressalva que “ela não nos aparecerá, por certo, como antipoética, se a considerarmos na sua textura interna, como a disseminação dos elementos *poéticos* que nela detectamos o mostra à evidência” (Seabra, 1974, p. 107).

¹⁵¹ A denominação de Fernando Pessoa “ele mesmo” é aplicada ao *ortônimo*, isto é, a Fernando Pessoa em relação a seus heterônimos, entre os quais Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis são os principais e tidos pelo próprio Pessoa, dentre suas inúmeras personalidades literárias, como os verdadeiros heterônimos. Todavia, a posição de precedência ou centralidade do *ortônimo* em relação aos heterônimos é contestada por vários autores, a exemplo de Jorge de Sena, para quem o *ortônimo* é também um heterônimo entre os outros. A figura de Fernando Pessoa “ele mesmo” não está identificada com o indivíduo real Fernando Pessoa, mas com uma figura constituída poeticamente, assim como os outros membros da “constelação” que tem Alberto Caeiro no centro. Perrone-Moisés, por seu turno, ratifica essa posição, ao assinalar que não existe um Fernando Pessoa “ele mesmo”, enquanto centro e criador de suas “criaturas”, o que poderia ser tomado como “os limites de um sujeito unitário”, o que ele não é:

“Ora, é preciso dizer, de uma vez por todas, que Fernando Pessoa ‘ele mesmo’ não existiu. Que o lugar designado por esse nome é um lugar desertado, que esse nome flutua na inter-dicção e margeia o discurso por ele assinado. É preciso render-se à evidência de sua perfeita invisibilidade, devida à sua perfeita divisibilidade. É preciso confessar que Pessoa é um poeta fictício, tão irreal quanto os heterônimos que inventou” (Perrone-Moisés, 2001, p. 16-17).

¹⁵² A expressão “próprio” faz aqui referência ao próprio Caeiro. Levamos em consideração a ideia geral que opõe Fernando Pessoa “ele mesmo” aos heterônimos.

Eu amo as árvores por serem árvores, sem o meu pensamento.
(Pessoa, 1980, p. 125)

Como se observa nos versos acima, uma atenção superficial não pode captar o sentido profundo da poesia de Caeiro, que é enunciada simultaneamente como poesia e como reflexão sobre o olhar que embasa a poesia. O centro de sua reflexão leva à negação de todo o sentido “a priori” que impomos às coisas da realidade em razão do olhar racional carregado de idéias preconcebidas, da simbologia, da tradição poética e literária, além dos prejuízos advindos do culto à forma, que se manifesta pelo uso de adornos e figuras de linguagem, para vê-las como são, em toda a sua particularidade, como realidade que se apresenta única e irrepetível. Dito de outro modo, o que ele sustenta é que o conhecimento da realidade deve basear-se na experiência direta dessa realidade, em lugar de fundar-se na razão, na opinião ou na hipótese abstrata que se antecipa ao extremo e até dispensa o contato com o objeto. Essa experiência do real deve se dar através dos sentidos, entre os quais a visão exerce papel preponderante. Nesse sentido é que se pode compreender a atitude de reparar na aparência exterior das coisas: não como limitação, mas como abertura. O resultado desse esforço, ao contrário do que se pode supor, é ver-se além, na medida em que a atenção que se volta ao mais simples e banal quadro da realidade, liberta de preconceitos, faz com que nos deparemos com a novidade da aparência, o real que está além (e aquém) das representações que fazemos dele.

(89)

O único mistério do Universo é o mais e não o menos.
Percebemos demais as cousas — eis o erro, a dúvida.
O que existe transcende para mim o que julgo que existe.
A Realidade é apenas real e não pensada.
(Pessoa, 1980, p. 116)

A poesia de Caeiro é considerada pelo próprio Fernando Pessoa como o que de melhor ele produziu em toda a sua vida. Os seus comentários abaixo, em carta a Gaspar Simões, de 25 de fevereiro de 1933, dão conta da posição superior que ele atribuía à obra do mestre em sua própria poesia:

(90)

De fato, e para dizer qualquer coisa parecida com a verdade, gostaria que vv. publicassem *O Guardador de Rebanhos*. Teria eu assim o prazer de serem vv. que apresentassem o melhor que eu tenho feito – obra que, ainda que eu escrevesse outra *Ilíada*, não poderia, num certo íntimo sentido, jamais igualar, porque procede de um grau e tipo de inspiração (passe a palavra, por aqui exata) que excede o que eu racionalmente poderia gerar dentro de mim, o que nunca é verdade das *Ilíadas* (Pessoa, 1980, p. 31).

Contudo, tal juízo de valor não é compartilhado por todos os leitores “reais” que lêem sua poesia, diferentemente dos “fictícios”, que em sua existência de ficção empreendem verdadeiros debates em torno da obra pessoana, em especial da de Caetano, seu mestre incondicional. Entre aqueles, o contemporâneo poeta e amigo de Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, confessadamente preferia a obra de Álvaro de Campos e até a de Reis, à de Caetano. Ele também, como Coelho fará depois, não reconhece no mestre um estilo independente de Fernando Pessoa:

(91)

Alberto Caetano, ainda por cima, sequer foi o heterônimo de que [Sá-Carneiro] mais gostou. (...) em cartas subsequentes diz simpatizar 'singularmente' com Álvaro de Campos, cujas produções 'vão ser das coisas maiores' de Pessoa, e fala da 'maravilha de impessoalidade' conseguida nas odes de Ricardo Reis, melhor do que em Caetano, em quem ainda resumava de vez em quando Mestre Fernando Pessoa (Zenith, 2001, p. 243).

Devido a sua opinião contrária à metáfora e à transcendência, a obra de Caetano constitui-se também numa espécie de *antipoética*. É o que também escreve Seabra, para quem esse caráter de *antipoética* viria de um conjunto de características de seu discurso poético que lhe permitem chegar, “tendencialmente”, a uma linguagem “natural”, identificada com a prosa, entre as quais estaria a *antimetáfora* (cf. Seabra, 1974, p. 99ss). Consiste igualmente numa *antifilosofia*, pois, se demonstra um considerável conhecimento filosófico, este se manifesta justamente *em negar e por negar* a filosofia. Por outro lado, embora a negando, a obra de Caetano manifesta-se como poesia, pois é justamente da ausência dos elementos poéticos que ela retira a sua dimensão poética. A poesia de Caetano constitui-se, assim, negando-se enquanto poesia, não querendo mesmo ser poesia. É o que Seabra chama o “grau zero” da poesia, citando Barthes, para quem “o grau zero não é (...) propriamente falando um nada (...), mas uma ausência que significa”, acrescentando ainda que “ao nível da conotação o vazio dos significantes retóricos constitui por sua vez um significante estilístico” (Barthes, apud Seabra, 1974, p. 100). Esse “grau zero” da poesia consiste na identificação do discurso poético com a prosa, pela ausência *tendencial* dos elementos conotativos e retóricos, o que leva a linguagem poética a reduzir-se a uma função denotativa ou referencial, própria da prosa. Contudo, os elementos conotativos e retóricos não desaparecem dos poemas de Caetano, mas são dissimulados por uma aparência de espontaneidade natural, que oculta os recursos poéticos que utiliza, sendo dessa mesma ocultação de meios que se nutre sua poesia (cf. Seabra, 1974, p. 100-105). A negação mencionada revela-se como dissimulação: é poesia que se esforça para não parecer poesia.

A calma advinda de uma integração com a Natureza, dada por um retorno a um tempo mítico do paganismo, antes do pensamento racional, quando homem e Natureza, sujeito e objeto estão integrados (porque ainda não atingidos pelo “espinho essencial” do pensamento, que cinde sujeito e objeto, e também por causa da aceitação serena da morte e da finitude do eu), aliada ao “seu trabalho de limpeza ideológica da linguagem” e a “sua paciente gestação de um sujeito liberto de suas dolorosas ilusões psico-lógicas”, em oposição ao atordoamento do “novidadeiro” Álvaro de Campos, ao desconsolo do “arcaizante” Ricardo Reis e ao ocultismo confuso do Fernando Pessoa ele-mesmo, coloca Caeiro numa posição de quem dá a lição de “estar no mundo”, sendo ele o único a apontar uma saída para os conflitos pessoais (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 204).

O mundo, contemplado pela pequena janela da existência, aparece como um lugar de sofrimento e angústia. O tempo de uma vida é curto demais para possibilitar a realização de todas as ambições da alma humana, que não cabem numa única biografia. O sentimento de horror pela morte pode ser exemplificado por estes versos do heterônimo Álvaro de Campos:

(92)

O horror súbito do enterro que passa
E tira a máscara a todas as esperanças.
Ali...
Ali vai a conclusão.
Ali, fechado e selado,
Ali, debaixo do chumbo lacrado e com cal na cara
Vai, que pena como nós,
Vai o que sentiu como nós,
Vai o nós!
Ali, sob um pano cru acro é horroroso como uma abóbada de cárcere
Ali, ali, ali... E eu?
(Pessoa, 1983, p. 194)

E nestes versos de Fernando Pessoa, na boca do seu Fausto, que canta o horror filosófico da morte como um instante de "saber" a insuportável "verdade". A busca de integração, visível em Caeiro, aqui aparece transmutada na forma do desejo de um presente congelado, refúgio do *eu*:

(93)

Só uma cousa me apavora
A esta hora, a toda a hora:
É que verei a morte frente a frente,
Inevitavelmente.
Ah, este horror como poder dizer?
Não lhe poder fugir. Não podê-lo esquecer!
E nessa hora em que eu e a Morte
Nos encontrarmos

O que verei? o que saberei?
O que não verei? o que não saberei?
Horror! A vida é má e é má a morte,
Mas quisera viver eternamente
Sem saber nunca [...] e inconsciente
isso que a morte traz e [...]
(...)
Que o tempo cesse!
Que pare e fique sempre este momento!
Que eu nunca me aproxime desse
Horror que mata o pensamento!
Envolvei-me, fechai-me dentro em vós

E que eu não morra nunca.

(Fonte: ARQUIVO PESSOA – <http://arquivopessoa.net/textos/2922>, de: Fausto – Tragédia Subjectiva. Fernando Pessoa. Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Lisboa, Presença, 1988, p. 60).

O tema da morte não se restringe ao medo egoístico do indivíduo, mas assume uma dimensão ontológica. A morte é vista como a oportunidade (temida) de encarar a verdade do ser, o momento de descoberta do grande mistério que cerca a existência e a possibilidade de haver ser, possibilidade que é apavorante. Horror que é poetizado nesta passagem do mesmo Álvaro de Campos:

(94)

Não, não, isso não!
Tudo menos saber o que é o Mistério!
Superfície do Universo, ó Pálpebras Descidas,
Não vos ergais nunca!
O olhar da Verdade Final não deve poder suportar-se!

Deixai-me viver sem saber nada, e morrer sem ir saber nada!
A razão de haver ser, a razão de haver seres, de haver tudo,
Deve trazer uma loucura maior que os espaços
Entre as almas e entre as estrelas.
(Pessoa, 1983a, p. 114)

Já o heterônimo Ricardo Reis mascara o horror perante a morte, combinando uma atitude de resignação estóica com um conselho epicurista de *carpe diem*, que rouba de Horácio, mas deformando-o:

(95)

Perene flui a interminável hora
Que nos confessa nulos. No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
o dia, porque és ele.
(Pessoa, 1983b, p. 149)

O próprio olhar poético de Reis para a realidade vem carregado de amargura, o que revela, no lugar da aceitação da condição humana diante da finitude, uma revolta mal disfarçada, e o derradeiro malogro da busca de equilíbrio que empreende. Tudo o que parece como que dá as costas ao homem, e desse modo mesmo na morte alheia ele é quem morre:

(96)

Tudo que cessa é morte, e a morte é nossa
Se é para nós que cessa. Aquele arbusto
Fenece, e vai com ele
Parte da minha vida.
(Pessoa, 1983b, p. 132)

Se Campos, diante da sensação da inexorabilidade da morte e do tempo que corre para a morte (sensação que nele é suplantada por uma inadaptação radical ao ambiente), emprega o ritmo emotivo (primeiro frenético, depois melancólico), que funciona como transe alienador, Ricardo Reis, por seu turno, se vale de um ritmo frio, contido. O tempo em Reis é concebido como um *fluir* contínuo para a morte; por isso todo o prazer possível é também fugaz. O seu esforço poético de *estar no mundo* consiste numa tentativa desesperada de fazer parar o tempo, mantendo-o como um presente congelado, a fim de ampliar-lhe o gozo. Já Caeiro tem uma concepção, digamos assim provisoriamente, *espacial* do tempo, na medida em que despreza o tempo que corre, dizendo acreditar apenas na *realidade das coisas*¹⁵⁴. Sua lição consiste na resignação com a condição humana, não amarga como em Reis, mas de uma calma advinda pelo retorno ao mundo natural, das “árvores e montes e flores e luar e sol” (Pessoa, 1980, p. 41), longe dos outros seres humanos, da civilização e tudo o que ela representa¹⁵⁵, como resposta aos conflitos vivenciados por Fernando Pessoa “ele mesmo” e pelos outros heterônimos. A própria morte em Caeiro também é encarada como um retorno ao mesmo mundo natural, no que se podem identificar semelhanças com o *atomismo* de Demócrito (teoria que vai compor a doutrina epicurista, com algumas alterações), no que se relaciona à desintegração do corpo nos elementos formadores e a sua consecutiva reintegração na Natureza. É o que se pode ver nessa passagem dos Poemas Inconjuntos, quando a doença e a proximidade da morte já trazem confusão, sem que, embora, o poeta perca a serenidade.

¹⁵⁴ Sobre a relação de Caeiro com o tempo, ver poema citado em (47), na pág. 58 deste trabalho.

¹⁵⁵ É relevante essa característica do *estar no mundo* de Caeiro, que consiste no afastamento do *outro*, em especial do *outro* relacionado ao mundo urbano. Além disso, ao retirar-se da cidade para o campo, Caeiro afasta-se da civilização ocidental, cuja face moderna é marcadamente urbana, empreendendo assim uma viagem não somente a um lugar, mas também de retorno simbólico a um passado mítico. Nesse deslocamento, ele também se põe distante do mundo cultural urbano. Porém, mais que simplesmente ir da cidade para o campo, Caeiro afasta-se de um modo de vida sócio-econômico (urbano), de uma civilização (judaico-cristã), de uma cultura e de um tempo.

(97)

Estou doente. Meus pensamentos começam a estar confusos
Mas o meu corpo, tirado às cousas, entra nelas.
Sinto-me parte das cousas com
E uma grande libertação começa a fazer-se em mim
(Pessoa, 1980, p. 119)

A tranqüilidade diante da morte vem da certeza desse retorno às coisas da Natureza, que é um desejo do poeta, mas que não significa o ressurgimento do indivíduo. Este não tem importância diante do universo.

(98)

Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim.
Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma
(Pessoa, 1980, p. 112)

Mas é a questão do conhecimento da realidade, mais precisamente do *olhar*, que está no centro de toda a poesia pessoana. E essa questão é respondida pelo ortônimo e por cada heterônimo de diferentes modos. O primeiro se depara com a própria incapacidade de ver, desdobrando-se num excesso de reflexão que leva ao “eclipse do próprio sujeito”, que, ao tentar ver-se como objeto, falha, topando “com o ponto cego da consciência tentando captar-se a si mesma” (cf. Perrone-Moisés, 1989, p. 329). Fernando Pessoa não olha as coisas, mas além delas, porque procura nas coisas algo oculto, invisível e essencial – o seu lado ocultista; e aquém delas, já que ao invés de ver as coisas o sujeito tenta ver-se a si mesmo olhando – o seu lado reflexivo (cf. idem). Ricardo Reis procura ver as coisas com clareza, mas seu olhar é o olhar “frio e desencantado” de um “espectador não participante” (cf. idem, ibidem, p. 337). Perrone-Moisés assinala um traço fundamental em seu modo de olhar: trata-se de um olhar à distância, de modo a dominar o todo, como os deuses, mas é contemplativo e distraído. Apesar de sua profissão de fé no paganismo, ele não tem a concepção cíclica de tempo, mas é atormentado pelo fluir irreversível que traz a morte do olhar, o que faz com que, para retê-lo, construa quadros parados, sem movimento. Já Álvaro de Campos busca a intensidade do olhar, que vê o objeto de todos os ângulos ao mesmo tempo, como no cubismo e no futurismo, além da visão rápida e momentânea dos olhares trocados com os transeuntes na cidade e as visões ganhas e perdidas das janelas dos automóveis (cf. idem, ibidem, p. 340-341). Mas, ao final,

encontra a decepção: fraturado e disperso, olha para dentro de si e se vê perdido, cindido, sofrendo interiormente com intensidade simétrica à que vivenciara o frenesi exterior (cf. Perrone-Moisés, 1989, p. 341-343).

No rumo de uma poesia que responda à mesma questão, Caeiro postula uma *nova mimese*: a fórmula que encontra para uma nova e verdadeira poesia, solucionando a tensão entre o pensamento e o real – que se estabelece pela impossibilidade de “tocar” e apreender a realidade – consiste numa radical tentativa de ablação do pensamento, em favor das sensações. Seu olhar, conforme Perrone-Moisés, é nítido. Procura ver nas coisas o que elas são, e nada além disso. Para isso, é preciso não fazer nenhuma interrogação metafísica, e basear-se apenas nos sentidos. Seu objetivo final é uma perfeita integração sujeito-objeto, anulando as representações das coisas em favor “de uma cognição direta e sensorial” (cf. Perrone-Moisés, 1989, p. 334), para chegar à verdadeira poesia. Seu olhar não é instrumento de análise, mas é de “abertura receptiva ao real” (cf. idem, ibidem, p. 335). Para ele, é preciso olhar o objeto sem pensar, sem hesitação, pois, se pensarmos nele, ele deixa de ser o que é e passa a ser outra coisa (cf. idem, 2001, p. 158). O olhar de Caeiro é um olhar sem pensamento, aberto à experiência das coisas:

(99)

O Mundo não se fez para pensarmos nele

(Pensar é estar doente dos olhos)

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

(Pessoa, 1980, p. 35)

O olhar de Caeiro constitui-se como olhar original, olhar de criança, aberto à maravilha das coisas da Natureza, como se as visse sempre pela primeira vez. É ainda Perrone-Moisés quem afirma que Caeiro é um “sensacionista nato”, sem a emoção de Álvaro de Campos e sem a frieza formal de Ricardo Reis. O mestre difere muito também do ocultismo e do idealismo a seu modo platônico que aparece na poesia – também a seu modo aristotélica – do ortônimo¹⁵⁶. Essa mudança se opera também na linguagem, na qual o heterônimo mestre procura efetuar uma retirada de tudo o que é ideológico, tornando-a límpida e apta a veicular a realidade como ela é, sem lhe acrescentar valores formados *a priori*. O esforço linguístico e semiótico de Caeiro é intenso e radical, o que é suficiente para se lhe atribuir um papel central no universo pessoano. É ainda Perrone-Moisés quem assinala

¹⁵⁶ A respeito desse assunto, ler COSTA, Lígia Militz da. *Poéticas Pessoaanas*. In: *Letras: Edição Especial Fernando Pessoa*. Santa Maria, UFSM, 1995. Pág. 102-117.

o tamanho da dificuldade dessa empreitada, especialmente no que se relaciona à linguagem poética:

(100)

Aposta difícil: limpar a linguagem de seu acúmulo cultural, contrariar seu curso discursivo, fazê-la significar, por um lance de dados, por um golpe de surpresa, fora dos sentidos previstos, transformá-la em arma leve e aguda apontada para si mesma, crítica. Admirável Caeiro que é capaz de dizer: “O luar através dos altos ramos, / É não ser mais / Que o luar através dos altos ramos” (Perrone-Moisés, 2001, p. 203).

O conflito interior - exterior, que tanto atormenta a Fernando Pessoa “ele-mesmo” e a Álvaro de Campos, e que é apenas disfarçado por Reis, é melhor enfrentado por Caeiro, ao dedicar-se a uma vivência por inteiro, junto ao mundo natural (a escolha do mundo natural se deve a ser ele “mais real”, porque não sofreu a interferência do homem e, portanto, do pensamento), em que exerce uma identificação interior – exterior, como a que faz entre sujeito e objeto, e entre *eu* e corpo físico, na integração com a Natureza, que é o modelo de Realidade dentro dessa concepção.

VI.II – ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DA POESIA DE CAEIRO:

Os temas abordados na poesia pessoana, dos heterônimos e do ortônimo, inclusive do próprio heterônimo mestre Alberto Caeiro, são em geral os mesmos: a questão do *eu* (também em oposição ao *outro*), o *cosmos* (ou seja, o mundo), o *ser* (ou ainda, a *possibilidade de ser*), junto com *Deus*, além da *morte* e suas implicações¹⁵⁷. Todos esses temas estão relacionados a uma reflexão geral, que se constitui num tema mais amplo, que é o conhecimento da realidade. Desse ponto de vista, o homem é sujeito e objeto (mesmo em Caeiro, o *eu* surge como tema, embora em menor medida), enquanto todos os outros temas são objetos (mas não puros objetos, na medida em que são objetos do olhar, mediados, portanto). Contudo, como refere Seabra (cf. Seabra, 1974, p. XVII da introdução), não se trata meramente de uma temática una que recebe versões diversas; o que ocorre na obra pessoana é que as diferentes linguagens poéticas dos heterônimos constituem diferentes significados, a partir de um intenso diálogo entre os diferentes poetas. De sua parte, Caeiro dirige a todos esses temas o que ele denomina um “olhar de ver”, privilegiando o olhar dirigido ao mundo, que ele circunscreve ao mundo sensível, estabelecendo as bases de uma metalinguagem do olhar. Dessa forma, as sensações têm papel fundamental na constituição desse olhar. Elas

¹⁵⁷ Esses mesmos temas são estudados por Squeff, sob as denominações de, respectivamente, temas “antropológico”, “cosmológico”, “ontoteológico” e “escatológico”, em seu livro *A filosofia na poesia de Fernando Pessoa* (1980).

constituem a base para o conhecimento de mundo de Caeiro, e não o pensamento, que ele busca afastar, como véu ou venda que lhe obstrui a melhor visão. Podemos então dizer – com certa precaução, pois o mestre dos heterônimos não professa nenhum sistema ou doutrina – que a poesia de Caeiro demonstra uma visão materialista da realidade, conforme afirma Squeff:

(101)

Alberto Caeiro preocupa-se ainda mais em afirmar a realidade do mundo fora da subjetividade. Professando um materialismo que não chega a estar bem determinado, mas que parece inegável, ele assegura a primazia das coisas sensíveis e materiais, tais como nos são transmitidas na sensação (Squeff, 1980, p. 73).

Contudo, nestes versos ele refuta o rótulo de materialista:

(102)

Dizes, filósofo doente, filósofo enfim, que isto é materialismo.
Mas isto como pode ser materialismo, se materialismo é uma filosofia,
Se uma filosofia seria, pelo menos sendo minha, uma filosofia minha
E isto nem sequer é meu, nem sequer sou eu?
(Pessoa, 1980, p. 122) ¹⁵⁸

Podemos também aproximar a poesia de Caeiro à Arte Poética de Aristóteles, no sentido em que busca na realidade – a Natureza, o assunto de sua poesia, a tal ponto que Antonio Mora¹⁵⁹, teórico e seguidor fiel de Caeiro, chega a elaborar sua própria poética em bases aristotélicas. Entretanto, a mimese aristotélica está longe do Sensacionismo do mestre pessoano, que não quer “imitar” a realidade pelo pensamento, nem representá-la, mas dar dela a *sensação*, eliminando a mediação metafórica¹⁶⁰ e sem objetivo moral ou catártico. O caminho para alcançar esse objetivo está no *olhar de ver*. Sensação equivale a “ver” a realidade. Ver, metonimicamente, é sentir, pois a visão é em Caeiro o principal dos sentidos e uma espécie de “sinédoque” de todos eles, “na medida em que contribui com a maior parte

¹⁵⁸ A respeito desse tema, é ilustrativo o trecho a seguir de uma “entrevista” concedida por Alberto Caeiro:

– O Sr. Caeiro é um materialista?

– Não, não sou nem materialista nem deísta nem coisa nenhuma. Sou um homem que um dia, ao abrir a janela, descobri esta coisa importantíssima: que a Natureza existe. Verifiquei que as árvores, os rios, as pedras são coisas que verdadeiramente existem. Nunca ninguém tinha pensado nisto.

Não pretendo ser mais do que o maior poeta do mundo. Fiz a maior descoberta que vale a pena fazer e ao pé da qual todas as outras descobertas são entretenimentos de crianças estúpidas. Dei pelo Universo. Os gregos, com toda a sua nitidez visual, não fizeram tanto.

Também o trecho abaixo, de uma entrevista supostamente dada a Alexander Search:

“Sou mesmo o primeiro poeta que se lembrou de que a Natureza existe. Os outros poetas têm cantado a Natureza subordinando-a a eles, como se eles fossem Deus; eu canto a Natureza subordinando-me a ela, porque nada me indica que eu sou superior a ela, visto que ela me inclui, que eu nasço dela (...)” (Pessoa, s/d, p. 201-202).

¹⁵⁹ Antônio Mora é uma personalidade fictícia criada por Pessoa. Dedicou-se à filosofia e a temas teóricos.

¹⁶⁰ Essa é ao menos a intenção declarada pelo mestre; se ele a leva a cabo, fazendo uma poesia sem metáforas, é o que veremos adiante (e alhures).

das informações que constituem a nossa percepção do mundo” (cf. Martins, 2001, p. 301). E esse “ver” equivale ainda a viver, ou ainda a “ser” o real, por encontrar-se o *eu* nele integrado. Os versos seguintes de *O Guardador de Rebanhos* são basilares. Neles, pensamento é sensação, sendo esta constituída de todos os cinco sentidos, tendo à frente a visão:

(103)

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.
(Pessoa, 1980, p. 49)

A clareza advinda da confiança nas sensações, em detrimento do pensamento racional, leva a uma integração do *eu* com um real sensível e à própria “felicidade” (com as reservas devidas ao termo, que deve ser tomado no sentido de uma vivência prazerosa e tranqüila da realidade), como bem demonstram os versos finais do mesmo poema, quando a própria visão dá lugar a uma espécie de “tato do mundo”, um sentimento de pura existência:

(104)

E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.
(Pessoa, 1980, p. 49)

Leyla Perrone-Moisés define o olhar do heterônimo Alberto Caeiro dirigido ao mundo como um “olhar de criança, olhar primeiro” (cf. Perrone-Moisés, 1989, p. 334), inaugural, porque é capaz de ver nas coisas do mundo a sua “eterna novidade”:

(105)

Eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...
(Pessoa, 1980, p. 35).

Não é por acaso que o menino Jesus que desce ao mundo aparece como o *mestre do mestre*, ensinando-o a contemplar as coisas da Natureza com a atenção que elas merecem. Em todo o universo pessoano, a criança é porto de abrigo e repouso, além de lugar de sabedoria. Mesmo nas páginas mais conturbadas do ortônimo ou de qualquer de seus heterônimos, a referência à infância está ligada à calma e à paz de espírito, quando mesmo o ritmo frenético

da *Ode Triunfal* de Campos é contido para um intervalo de tranqüilidade. Em Caeiro, a criança personifica o estágio pré-racional, de integração com a realidade, que lhe possibilita um olhar de descobridor, de quem vislumbra um “novo mundo” a cada novo olhar, por situar-se no “aqui-agora”.

Essa “novidade do mundo” irá servir de matéria-prima de uma poesia que, ao invés de se voltar para o interior do sujeito, buscará na Natureza exterior todo o seu assunto ¹⁶¹. Esse olhar que é capaz de se surpreender procura ver nas coisas somente o que elas são na aparência, sem procurar-lhes um sentido oculto, tarefa de que se ocupa o ortônimo. Assim, o que era velho acaba por se constituir na própria novidade, que é apanhada no “conhecido”. “Contra a busca do mistério, em que se abisma FP ‘ele mesmo’, Alberto Caeiro propõe o simples olhar para as coisas, sem nenhuma interrogação metafísica. Ao ‘olhar de conhecer’, ele opõe o olhar de ver” (cf. Perrone-Moisés, 1989, p. 333). O “olhar de conhecer” é o olhar carregado de pensamento, de energia intelectual. Já o “olhar de ver” é o olhar sem preocupação de análise, de decompor a realidade; olhar receptivo, aberto, confiando apenas nas sensações:

(106)

O meu olhar é nítido como um girassol.
(Pessoa, 1980, p. 35)

(107)

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no mistério.
(Pessoa, 1980, p. 39)

Não ver nas coisas mais do que sua aparência exterior significa não lhes atribuir sentidos *a priori*, que constituam meras abstrações artificialmente associadas a elas, a “‘prisão simbólica’ atrás de grades de palavras, imagens, mitos” que refere Martins (2001, p. 298) e de que são exemplos a poesia do saudosista português Teixeira de Pascoaes e do romântico inglês Wordsworth, alvos da crítica pessoana. A própria palavra é objeto da desconfiança do mestre heterônimo. Como signo, ela representa um objeto sem ser esse objeto, e nessa ação de representar não vai mais longe que criar um mundo indireto ou reflexo, muito aquém da realidade em si, a qual é perseguida pelo poeta, acreditando estar nela a fonte da verdadeira poesia e de um sereno estar no mundo.

¹⁶¹ É relativo dizer que o real é “assunto” da poesia de Caeiro, pois esse real não é em si o objeto da poesia, mas funciona como meio para expressar uma ideia ou emoção poética. De qualquer modo, seria “assunto” de poesia, mesmo que só indiretamente (ver pág. 125).

Por outro lado, o fato de voltar-se para a aparência das coisas (mas baseado na percepção do objeto que é dada pelos sentidos) e a confiança nas sensações como meio demonstram que Caeiro reconhece a impossibilidade de um contato direto com o real. A mediação é inevitável, ou o contato com o real é mediado por símbolos ou conceitos apriorísticos, ou pelos sentidos (em que pese estes serem uma forma mais direta de perceber o real). Mesmo assim, a poesia de Caeiro é capaz de revelar um outro mundo, cuja simples aparência exterior, vivenciada pela experiência dos sentidos, constitui a sua novidade. Em outras palavras, o “velho” é apresentado como “novo”, na medida em que o que o fazia parecer “velho” era a “tinta” do pensamento que foi “raspada” dos sentidos. Desta acepção, os versos seguintes são fortemente expressivos:

(108)

Sou o Descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago o Universo a ele-próprio.
(Pessoa, 1980, p. 88)

O olhar que se baseia nos sentidos vê a particularidade das coisas, aspecto do real que a racionalidade, assim como a linguagem verbal, fazem perder, ao classificar o objeto, incluindo-o numa categoria mais vasta (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 163). Os exemplos de Caeiro usam os objetos da Natureza, como a pedra, a flor, a montanha e a borboleta. No caso de “pedra”, podemos distinguir um objeto real, a “pedra” que está na realidade, e o signo “pedra” que a representa. A palavra “pedra”, de sua parte, é um signo que representa uma idéia, um conceito abstrato e genérico do que seja uma pedra, mas não a pedra real, sendo usada para designar qualquer pedra. Isso faz com que nosso olhar para a realidade seja distraído, porque preconcebemos o que iremos ver, em função dos conceitos *a priori* ligados aos significantes utilizados, constituídos da matéria do pensamento que se veicula pela linguagem. Elemento normalmente carregado de simbolismo e significado (como na poesia do saudosista Teixeira de Pascoaes, satirizado por Caeiro por atribuir-lhes inclusive uma alma), a pedra, para o mestre pessoano, é apenas o que aparenta ser por fora, não tem nada por dentro e nada significa. Por outro lado, cada pedra é uma pedra única, diferente das outras, em cuja contemplação nos embevecemos, como o Menino Jesus do sonho do poeta:

(109)

Aponta-me todas as cousas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão

E olha devagar para elas.
(Pessoa, 1980, p, 46)

Neste outro poema, Caeiro explicita esse postulado:

(110)

Compreendi que as cousas são reais e todas diferentes umas das outras;
Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.
Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais.
(Pessoa, 1980, p. 113)

Esse modo de olhar, que começa por negar o mistério e o sentido oculto das coisas, dizendo simplesmente que elas são o que aparentam ser por fora, se considerado apressadamente, pode ser tomado como superficial. Porém, a apreensão da particularidade das coisas aponta para outra dimensão de vivência do real, antes ignorada, e só acessada por esse exercício de “limpeza” (ou “desvio”) do simbólico. Descobre-se assim um novo objeto, que está associado a um novo tipo de experiência do real, em que não são os conceitos apriorísticos que informam a realidade, mas os olhos abertos à diversidade e desigualdade do real. Como bem demonstra a passagem do poema VIII em (109), acima, tampouco interessa o objeto em si, mas o ato de o estar vendo. É o que podemos chamar de uma *nova mimese*.

A Natureza não tem um “todo”, mas apenas partes. Deste modo, a totalidade só pode ser vivida, isto é, sentida pelas sensações, na integração do sujeito com a realidade. Mesmo as partes não podem ser vistas como divisões de um todo abstrato (a idéia de “parte” pressupõe que existe um “todo”), mas como coisas reais, únicas, cada uma com sua particularidade, sem o que também seriam meras abstrações.

(111)

Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas idéias.
A Natureza é partes sem um todo.
Isto é talvez o tal mistério de que falamos.
(Pessoa, 1980, p. 89)

O verdadeiro “mistério” pode ser enfim encontrado nessa nova realidade vislumbrada na realidade, onde ninguém jamais sequer pensou em procurar. E, como as coisas perdidas, ele só é encontrado quando já não é procurado. A ideia de “Natureza” é uma construção do pensamento, assim como toda ideia de conjunto ou de todo. O poeta só consegue perceber o

verdadeiro “todo” quando se desprende dessas construções do intelecto, e volta-se diretamente para as coisas. Caeiro, diferentemente de Fernando Pessoa “ele mesmo”, não é um idealista. Não concebe a realidade como circunscrita à percepção do sujeito, mas acredita na existência das coisas¹⁶². E, em que pese o caráter mediado do olhar invariavelmente interpor uma camada de sensações entre o sujeito e a realidade, o que ele afirma é que a realidade transcende as sensações, pois existe independentemente do sujeito.

(112)

O que existe transcende para mim o que julgo que existe.

(Pessoa, Caeiro, 1980, p. 116)

A linguagem serve ao pensamento lógico-racionalista, veiculando as categorizações e classificações jungidas aos objetos. Estes versos de Caeiro demonstram como ele despreza essas construções, que, na visão do poeta, não pertencem ao mundo sensível, não passando de meras categorizações vazias¹⁶³:

(113)

Um renque de árvores lá longe, lá para a encosta.

Mas o que é um renque de árvores? Há árvores apenas.

Renque e o plural árvores não são cousas, são nomes.

(Pessoa, 1980, p. 86)

Caeiro repetidamente se refere à Natureza como “partes sem um todo”, buscando ultrapassar a simples nomeação. Ele diz ainda que a idéia expressada pela palavra “natureza” não passa de uma construção da linguagem humana e não corresponde à mesma “Natureza” a que se refere em sua poesia:

(114)

Só a Natureza é divina, e ela não é divina...

Se falo dela como de um ente

É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens

Que dá personalidade às cousas,

E impõe nome às cousas.

(Pessoa, 1980, p. 67)

Caeiro também despreza as figuras de linguagem, tais como comparações e metáforas, muito embora não consiga livrar-se totalmente delas. Algumas vezes, porém, em que utiliza

¹⁶² Nesse sentido, ver pág. 188.

¹⁶³ Aqui, Caeiro declara seu privilégio à nomeação. Ele reluta em utilizar termos abstratos e totalizantes (prefere “árvore” a “renques” e ao plural “árvores”, porque, dos três, é o signo primitivo, de um ponto de vista semiótico, aquele que está situado mais perto do real), mas reconhece que está circunscrito aos limites da linguagem e muitas vezes precisa usá-los. A linguagem não representa apenas coisas e objetos, mas também conceitos abstratos, ações, qualidades, sentimentos. Parte deles é refutada e excluída de sua poesia, mas nem todos, porque tal objetivo é impossível.

essas formas, é para ironizar o seu uso na poesia em geral, como nos versos abaixo, em que “freiras eternas” e “penitentes convictas de um só dia” são metáforas propostas pelos demais poetas, respectivamente, para estrelas e flores. É um exemplo do que Seabra classifica de “antimetáfora” (cf. Seabra, 1974, p. 99ss):

(115)

É uma sequestração na liberdade daquele convento
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores,
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.
(Pessoa, 1980, p. 64)

Essa atitude, paradoxalmente, aproxima sua poesia das características denotativas da prosa, tendo em vista que a metáfora serve especialmente à poesia justamente por seu poder de dizer uma coisa e significar outra: a *conotação*, traço essencial da linguagem poética, a partir do *desvio* operado no sistema linguístico. A metáfora, porém, é um mecanismo que desvia o olhar do objeto real e particular (no caso estrelas e flores) para atribuir-lhe uma ideia exterior (um *a priori*), ao fazer uma operação de semelhança com outra coisa. Apesar do caráter imagético, há na metáfora um componente de pensamento, que Caeiro evita. “Caeiro vale-se de uma sintaxe mínima, reduzida a frases na sua ordem canônica (...) como se a linguagem devesse ser refundida para servir a uma nova mimese” (Martins, 2001, p. 294), percorrendo o caminho de retorno da poesia à prosa, reencontrando nesta última uma nova linguagem poética¹⁶⁴.

Caeiro também não se vale das rimas, justificando essa escolha de forma magistral, ao dizer que a simetria não informa a realidade, pois se o mundo é desigual, porque as coisas são diferentes umas das outras e não estão arrumadas segundo uma seqüência lógica, tampouco os versos devem seguir qualquer ordem. A ausência de rima é assim um recurso que busca a semelhança com o mundo real, que é avesso à simetria e à ordem, ambas filhas do pensamento:

(116)

Não me importo com as rimas. Raras vezes
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.
(Pessoa, 1980, p. 54)

¹⁶⁴ Richard Zenith acrescenta a isso que Caeiro “triunfou sobre a língua inglesa (incorporando o seu modo de expressão mais direto no estilo do seu português)” (Zenith, 2001, p. 272).

Os adjetivos, por seu turno, são limitados àqueles indispensáveis, como as cores (“flor amarela”, “céu azul”) e a estados, aparências (“olhar calmo”) excluindo tudo que se refere a noções de valor, como “belo”, “bonito”, “bom” ou “mau”, que denunciariam a intervenção de uma individualidade específica. A atitude do poeta visa retirar das coisas tudo o que acrescentamos a elas por nosso próprio julgamento (o que equivale a uma tentativa de exclusão da subjetividade). A cor pertence ao campo da percepção¹⁶⁵, que o poeta parece equivaler à sensação, como neste poema:

(117)

Uma flor acaso tem beleza?
Tem beleza acaso um fruto?
Não: têm cor e forma
E existência apenas.
A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe
Que eu dou às coisas em troca do agrado que me dão.
Não significa nada.
(Pessoa, 1980, p. 66)

Às vezes, porém, essa mesma atitude revela o contrário, com sentidos que se somam, e portanto, são atribuídos ao objeto. Nos versos abaixo (118), “azul” não significa tão-somente a cor dos olhos do poeta, mas carrega sentidos de limpidez e infinitude, ao ser comparado com o céu e de profundidade, ao compará-lo à água (e por associação, ao mar):

(118)

O meu olhar azul como o céu
É calmo como a água ao sol.
É assim, azul e calmo,
Porque não interroga nem se espanta...
(Pessoa, 1980, p. 63)

Poderíamos então perguntar o que define a obra de Caeiro como poesia, considerando que o próprio Fernando Pessoa, a certa altura, o define mais como um filósofo do que um poeta, chegando a negar que seja poeta:

(119)

‘Ele (Caeiro), propriamente, não é um poeta. É um metafísico à grega, escrevendo em verso teorizações puramente metafísicas’.
(em *A Águia*, Apud Zenith, 2001, p. 262)

Por outro lado, é o próprio Pessoa que se define mais como um poeta que pensa questões filosóficas, incluindo-as em sua poesia, do que um filósofo que faz poesia. Em outras

¹⁶⁵ Aqui Caeiro parece tratar percepção como “percepção sensorial”, o que é quase sinônimo de sensação. Percepção, porém, em sentido mais estrito, tem um forte componente racional – de pensamento – envolvido. Squeff, a propósito de Campos, num caso muito similar ao do poema em (117), refere “uma concepção ingênua” do poeta, por seus versos “não fazerem diferença entre o conteúdo da percepção (a cor, no caso) e o próprio objeto; eles já prenunciariam, porém, a presença de um espírito crítico, que reconhece distinção entre um mundo da experiência sensível e um mundo em si” (Squeff, 1980, p. 72).

palavras, ele é mais um “poeta-filósofo” do que um “filósofo-poeta”, o que serve também para Caeiro. Sobre o mestre heterônimo, Zenith escreve: “Caeiro é o nome de uma poesia que é filosofia.” Contudo, a “leitura filosófica desses poemas é uma marca de sua complexidade, não o refúgio ou a sede do seu sentido” (cf. Zenith, 2001, p. 293). Além disso, apesar do caráter argumentativo e até mesmo didático de grande parte de sua obra escrita, Caeiro não desenvolve um arrazoado linear e concludente. Como bem observa Perrone-Moisés (Perrone-Moisés, 2001, p. 197), não há em Caeiro, assim como não há em toda a poesia pessoana, uma *dialética*, no sentido de uma *tese* e uma *antítese* que chegam a uma *síntese* final. Na poesia de Caeiro, as contradições se mantêm em permanente tensão (que a autora chama de “tensão oximórica”, lembrando trabalho de Roman Jakobson sobre Fernando Pessoa¹⁶⁶), sem se resolverem. Seabra, de sua parte, assinala que em toda a poesia pessoana, inclusive em Caeiro, há uma permanente “contradição”, “não dialética”, que se constitui pela coincidência, ou coexistência, de *tese* e *antítese*, no sentido de uma “identificação” ou indeterminação dos termos opostos, que se unem na linguagem poética em uma “sutil e insensível metamorfose mútua” (cf. Seabra, 1974, p. 39-41). Aos que insistem em interpretar a obra pessoana usando as categorias lógicas clássicas, segundo esse autor impróprias para compreender sua poesia, e por isso redutoras, ele afirma que é preciso apreender o que é a lógica pessoana, não racional ou filosófica, mas uma “lógica poética”, em que os polos da contradição coincidem simultaneamente na unidade do significante e do significado. Tal lógica poética se caracteriza pela “reversibilidade das oposições pela sua subsistência numa só realidade poemática”, em uma linguagem que se caracteriza pela identidade entre o significante e o significado (cf. idem, p. 42).

O caráter em grande parte prosaico da poesia de Caeiro é, porém, inegável, a tal ponto de constituir a característica principal de seus poemas e marca de sua linguagem. Podemos dizer que a obra do mestre heterônimo situa-se na fronteira entre a prosa e a poesia. Perrone-Moisés afirma que ela pode ser lida tanto como uma poesia que se auto-explica, como uma prosa, tipo diário, que contém trechos, “cápsulas” de poesia em seu interior. Haveria, contudo, em nível de discurso, uma prevalência da significação poética. Desse ponto de vista, o que a caracterizaria como poesia, e não como prosa, seria a predominância da primeira em sua significação, para o que as razões levantadas por Seabra são pertinentes.

¹⁶⁶ Trata-se de trabalho escrito por Roman Jakobson e Luciana Stegagno Picchio, com o título: “Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa”, publicado no Brasil com tradução de Haroldo de Campos. Já Seabra contesta a natureza dialética dos vários tipos de negação presentes nos “oxímoros” de Fernando Pessoa, que é apontada nesse trabalho. Para este autor, o que ocorre em exemplos como o “nada” é “tudo” é, “mais do que uma unidade de contrários, uma sua perfeita identidade” (Seabra, 1974, p. 41, em nota).

O processo de experimentação e reflexão sobre a linguagem poética que se opera a partir do inusitado de seu olhar, além do aspecto conotativo que prevalece ao final, ao nível do discurso, mesmo diante das características prosaicas de sua forma (que aparecem mais como meio), também contribuem para situar a linguagem de Caeiro como poesia.

VI.III – CAEIRO E O NEOPAGANISMO:

O suposto paganismo de Alberto Caeiro pode ser abordado, de início, a partir da descrição que lhe faz o discípulo Álvaro de Campos:

(120)

O meu mestre Caeiro não era um pagão: era o paganismo. O Ricardo Reis é um pagão, o Antônio Mora é um pagão, eu sou um pagão; o próprio Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro. Mas o Ricardo Reis é um pagão por caráter, o Antônio Mora é um pagão por inteligência, eu sou um pagão por revolta, isto é, por temperamento. Em Caeiro não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação (Pessoa, 1980, p. 133) ¹⁶⁷.

Não obstante o modo apaixonado por que Campos sempre se refere ao seu mestre, nesta passagem ele demonstra uma serenidade e um certo rigor que lembra os escritos teóricos de Fernando Pessoa “ele mesmo”. A idéia de Campos é precisa: Caeiro não é pagão; é o paganismo. Isto é, seu paganismo, se existe, consubstancia-se no seu modo de ser e ver. Ele não tem nenhuma intenção programática, tampouco se preocupa em escrever como os gregos. Não é pagão em razão de uma série de características pagãs, como é o caso de Reis, nem por defender uma posição teórica, caso de Antônio Mora, ou por seu modo de sentir ou agir, que seria o caso de Campos, segundo esse mesmo. Caeiro simplesmente é o que é, naturalmente. Há nele, ainda, segundo seus discípulos, uma atitude *essencial* do paganismo.

Tal atitude, Campos identifica à concepção do real enquanto algo com *limites*, como sucederia no paganismo dos gregos, quando conta, como exemplo, a conversa que teve com Caeiro a propósito do rótulo de “poeta materialista”, em que o mestre afirma com naturalidade a sua concepção do espaço como algo finito ^a.

Para melhor compreender essa afirmação de Campos, recorreremos a Bréchon, para quem o paganismo de Caeiro consistiria justamente nessa “escolha do limite em detrimento do infinito”, conforme assinala Campos. Para esse autor, o paganismo, como é vivido pelo heterônimo mestre, “é o contrário do deísmo, mas também do ateísmo: não recusa a dimensão divina do mundo, do homem, da vida; mas transfere o divino da lonjura para a proximidade,

¹⁶⁷ De Álvaro de Campos, em *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*.

da profundidade para a superfície, do mistério para a essência, do espírito para o corpo” (cf. Bréchon, 1998, p. 219). Mais do que por características próprias de um sistema filosófico, Bréchon define o paganismo de Caeiro em termos de sua poesia, mais exatamente em função do *estar no mundo* que determina essa poesia:

(121)

O paganismo é, antes de mais nada, essa experiência pessoal por que a consciência do poeta introvertido se inverte, para explorar a face desconhecida de si mesmo, virada não para dentro, mas para o exterior, para o mundo das formas. É a exaltação da realidade visível percebida pelos sentidos, oposta ao ideal concebido pelo espírito (Bréchon, 1998, p. 219).

Ricardo Reis, por sua vez, ao afirmar que a obra de Caeiro representa “a reconstrução integral do paganismo”, ressalta o que qualifica como a “essência absoluta” que Caeiro resgata do paganismo, e que ele denomina o *objetivismo absoluto* de Caeiro¹⁶⁸:

(122)

A obra de Caeiro representa a reconstrução integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por isso não o pensaram, o puderam fazer. A obra, porém, e o seu paganismo, não foram nem pensados nem até sentidos: foram vividos com o que quer que é em nós mais profundo que o sentimento ou a razão (Pessoa, 2001, p. 18)¹⁶⁹.

Já para Fernando Pessoa “ele mesmo”, o que é tido como a *essência* do paganismo é dado por três características:

(123)

- 1) A pluralidade dos deuses como essência de mitologia;
 - 2) A adoção da criação como ideal humano;
 - 3) A concepção do universo essencial como fenômeno essencialmente objectivo.
- (Fonte: ARQUIVO PESSOA – <http://arquivopessoa.net/textos/2191>, de: Textos Filosóficos. Vol. II. Fernando Pessoa, organizado por António de Pina Coelho, 1968, p. 88)

Em que pese a menção de Fernando Pessoa à “pluralidade dos deuses” entre as características essenciais do paganismo, para Ricardo Reis, o que distingue o paganismo greco-romano, malgrado as diferenças entre eles, não é o politeísmo, nem mesmo a sua suposta alegria ou sensualidade, mas o puro objetivismo dos gregos e romanos, originado por um pensamento fundado no olhar para a Natureza exterior:

¹⁶⁸ Em prefácio a Caeiro, Ricardo Reis faz referência ao objetivismo absoluto como *essência* do paganismo:

Este objectivismo absoluto dos gregos e dos romanos, que nos primeiros principalmente floriu na especulação e na interpretação da vida, e nos segundos na segura experiência e compreensão prática, ou, como diria um sintético excessivo, que nos primeiros era inteligência e emoção, e vontade nos segundos – este objectivismo, digo, é que constitui a essência do paganismo. Claramente enunciado através do inconsciente de todos os autores antigos, ele raras vezes chega à consciência de si próprio, e à consciência plena não chega nunca. Porque uma civilização, por alta que seja, nunca a si própria se vê no seu conjunto, mas apenas em uma maior ou menor soma de várias das suas partes (Pessoa, 1966, p. 233-234).

¹⁶⁹ Prefácio de Ricardo Reis a Caeiro.

(124)

O que distingue o paganismo greco-romano é o carácter firmemente objectivo que nele transparece, efeito de uma mentalidade que, embora diferente nos dois povos, tinha de comum a tendência para colocar na Natureza exterior, ou num princípio, embora abstracto, derivado dela, o critério da Realidade, o ponto de Verdade, a base para a especulação e para a interpretação da vida (Pessoa, 1966, p. 233).

Segundo Georg Lind, o politeísmo dos gregos confere a sua mitologia “o seu carácter de religião naturalista, o que Pessoa aprova, pois, para o poeta, ‘a realidade surge-nos directamente plural’”. O que ocorre, ainda segundo Lind, é que, ordinariamente, a pluralidade dos fenómenos naturais é “falseada” na medida em que é relacionada à nossa consciência individual, que os unifica. Por essa razão, Caeiro adotaria um “fenomenalismo sem reservas” como o modo adequado de olhar para o mundo e como fundamento de sua poesia (cf. Lind, 1970, p. 102).

O paganismo de Caeiro, visto enquanto uma atitude essencial do heterônimo mestre, prescinde mesmo dos próprios deuses. A *pluralidade* dos deuses, embora seja assim referida como uma das características essenciais do paganismo, não diria respeito ao politeísmo (o que é salientado por Reis), mas se aplicaria ao carácter plural da própria realidade, como é destacado por Lind, enquanto integrando o *objetivismo absoluto* do mestre. Segundo Fernando Pessoa “ele mesmo”, no paganismo de Caeiro não há lugar para o *abstracto*:

(125)

Para Caeiro, objectivista absoluto, os próprios deuses pagãos eram uma deformação do paganismo. Objectivista abstracto, os deuses já eram a mais no seu objectivismo. Ele bem via que eles eram feitos à imagem e semelhança das cousas materiais; mas não eram as cousas materiais, e isso lhe bastava para que nada fossem (Pessoa, 1966, p. 399).

Fernando Pessoa, entretanto, discorda dessa posição de Caeiro. Para aquele, os deuses gregos, mais que simplesmente “nada”, representariam o que define como “a fixação abstrata do objectivismo concretizador”, ponto em que acrescenta, a despeito das restrições do heterônimo mestre, que não podemos mesmo prescindir das ideias abstratas, pois sem elas não podemos pensar (cf. *idem*).

(126)

Os deuses são (...) reais e irreais ao mesmo tempo. São irreais porque não são realidades, mas são reais porque são abstracções concretizadas. Uma abstracção concretizada passa a ser pragmaticamente real; uma abstracção não concretizada não é real mesmo pragmaticamente (*idem*).

É Georg Lind quem destaca que, à defesa do ideal do objetivismo pagão contrapõe-se, em Pessoa, a crítica feita ao subjetivismo cristão. Pessoa vê no surgimento e consolidação do Cristianismo na Europa a causa do declínio do objetivismo grego, a partir da ideia de uma crescente “interiorização espiritual” advinda da evolução da mentalidade cristã na Europa,

inclusive no paganismo da decadência (cf. Lind, 1970, p. 107). É Pessoa quem diz que, depois de “um certo ponto, o paganismo não podia mais progredir objectivisticamente; só subjectivando-se podia continuar”. Essa “interiorização espiritual” teria se dado em várias etapas, como as que consistem na redução dos fenômenos objetivos “ao seu conteúdo simbólico”, sendo esses “desta maneira imaterializados”, e na atenção especial que é dada aos fenômenos subjetivos, atribuindo-se a eles, dessa maneira, “uma realidade tão grande como a dos fenômenos objectivos” (cf. Pessoa, 1968, p. 101) ¹⁷⁰.

Na argumentação de Fernando Pessoa, o Cristianismo teria acelerado a evolução do subjectivismo iniciada com Platão, lançando os artistas no caminho do *interiorismo*, atitude de que resultou o Romantismo, em cuja estética “a arte cristã cumpre-se na medida em que cai num subjectivismo extremo” (cf. Lind, 1970, p. 108-109). Desse modo, Pessoa, na figura de Reis, interpreta a obra de Caeiro ‘exclusivamente como uma reação contra o Cristianismo’. O caminho para a restauração do paganismo, segundo Reis, estaria em “atacar todos os resíduos” do subjectivismo cristão: “o ocultismo subjectivo, o protestantismo decadente, o imperialismo, a democracia e o sentimentalismo humanitarista”, o que Caeiro não faz ativamente, pois é característico do mestre não assumir quaisquer posições ideológicas. Caeiro permanece neutro diante do sofrimento humano; próprio dele é sua total indiferença “por tudo que os homens sentem, sofrem ou gozam” ¹⁷¹ (cf. Lind, 1970, p. 115-116).

Não obstante a auto-interpretação do autor Pessoa, na figura de seus vários heterônimos (Reis, Campos, Antonio Mora e o próprio Fernando Pessoa “ele mesmo”), incluindo Caeiro no paganismo, há autores que põem em questão essas certezas. Por exemplo, Leyla Perrone-Moisés, que afirma sobre Caeiro que, apesar de ter sido concebido por Pessoa como o fundador do *neopaganismo*, “um movimento filosófico, político e estético”, inspirado na Antigüidade clássica, com o propósito “reativo e terapêutico” de fazer “renascer o objetivismo puro dos gregos e romanos’ em oposição ao subjectivismo cristão, ‘decadente’ e

¹⁷⁰ Fonte: ARQUIVO PESSOA – <http://arquivopessoa.net/textos/4382>, de: Textos Filosóficos. Vol. II. Fernando Pessoa, organizado por António de Pina Coelho, 1968, p. 101.

¹⁷¹ Tradução minha ao trecho citado por Lind do prefácio a Caeiro escrito por Thomas Crosse, personalidade literária de Pessoa, quando da tradução para o inglês dos poemas do Guardador de rebanhos, projeto que não foi concluído por Pessoa. O trecho completo faz parte de uma comparação entre Caeiro e Whitman, que o autor faz ao longo do artigo, e diz o seguinte:

This description of their differences might be prolonged indefinitely. Whitman’s violent democratic feeling could be contrasted with Caeiro’s abhorrence for any sort of humanitarianism, Whitman’s interest in all things human, with Caeiro’s *indifference to all that men feel, suffer or enjoy*. (Essa descrição de suas diferenças poderia ser prolongada indefinidamente. Os sentimentos democráticos violentos de Whitman poderiam ser contrastados com a aversão de Caeiro por qualquer sorte de humanitarismo. O interesse de Whitman por todas as coisas humanas, com a *indiferença de Caeiro por tudo que os homens sentem, sofrem ou gozam*.) Fonte: Pessoa, 1966, p. 370-371 (grifo meu).

‘mórbido’” (cf. Perrone-Moisés, 1989, p. 334) e ainda, segundo o mesmo Reis, ter promovido uma “reconstrução integral da essência do paganismo”¹⁷², o heterônimo mestre “não se diz nem se reconhece grego, não alude a nenhuma filosofia ou religião da Grécia ou de Roma e, se cita Virgílio, é para dizer que nunca o leu” (Perrone-Moisés, 2001, p. 150-151). De acordo com a autora, nada é mais distante de Caeiro, que renega tudo o que há de intelectual, metafísico e racionalista no homem, do que o pensamento analítico dos gregos, principalmente do período clássico (cf. Perrone-Moisés, 1989, p. 334). Ainda conforme a autora, “a grecidade de Caeiro é problematizada pelo mesmo Reis que a afirma: ‘mais grego do que os gregos’¹⁷³, portanto já outra coisa; ‘nem estóico nem epicurista’¹⁷⁴” (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 151).

Não obstante, segundo a autora, Caeiro seria pagão, devido ao fato de sua relação com a realidade dar-se de maneira direta, dispensando “qualquer referência a outro mundo, superior e sobrenatural, que as coisas ocultem ou ao qual estejam subordinadas” (cf. Perrone-Moisés, 1989, p. 334):

(127)

Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum.
(Pessoa, 1980, p. 80)

De sua parte, Georg Lind também relativiza as certezas de Pessoa a respeito do suposto paganismo de Caeiro. Para esse autor, o paradoxo lançado por Reis, “de que o Mestre

¹⁷² A passagem está no parágrafo abaixo, do prefácio de Reis a Caeiro. Nele, Reis demonstra não alimentar ilusões quanto ao renascimento do paganismo na Europa, o que contribui, segundo Perrone-Moisés, para situar a obra de Caeiro em seu claro objetivo “reativo e terapêutico” de ser um “caminho” para os que souberem captar:

Por isso, quando me declaro pagão, e amo a obra de Caeiro, porque ela envolve uma reconstrução integral da essência do paganismo, eu não sobreponho a esse amor quaisquer esperanças no futuro. Não creio em uma paganização da Europa ou de qualquer outra sociedade. O paganismo morreu. O Cristianismo, que por decadência e degeneração descende dele, substituiu-[o] definitivamente. Está envenenada para sempre a alma humana (Pessoa, 1966, p. 322).

¹⁷³ Ver citação na Nota 175, na página 163 deste trabalho.

¹⁷⁴ Perrone-Moisés refere-se ao que diz Reis, no parágrafo abaixo, em prefácio a Caeiro:

Ao pagão moderno, exilado e casual no meio de uma civilização inimiga, só pode convir uma das duas formas últimas da especulação pagã — ou o estoicismo, ou o epicurismo. Alberto Caeiro não foi nem um nem outro, porque foi o Paganismo Absoluto, sem ramificação ou intenção segunda (Pessoa, 1966, p. 323).

havia sido em espírito mais grego do que os gregos”¹⁷⁵, usando como prova de sua afirmação o verso “A Natureza é partes sem um todo”, segundo ele, Reis, indizível por qualquer grego, demonstra por si só que Pessoa não teria dúvidas de que Caeiro não precisava ser a “expressão duma mentalidade neopagã, mas sim como algo de novo que, só muito indirectamente, tinha a ver com o espírito grego” (cf. Lind, 1970, p. 117).

(128)

Nenhum grego, na opinião dele, podia alguma vez ter escrito um verso como este, capaz de levar o objectivismo até às suas últimas consequências, negando qualquer todo explicativo à existência, pois que os sentidos não autorizam a intromissão do pensamento. De modo semelhante, Linnartz constatou a exclusão do pensamento abstracto e da religião da poesia de Alberto Caeiro, mas sem que nestas características tenha precisado de ver uma superação do espírito grego (Lind, 1970, p. 117-118).

De acordo com Lind, outras motivações e relações, que não o paganismo, podem ser encontradas na poesia de Caeiro, sem que isso venha “falsear o conteúdo” dessa poesia. O autor menciona Linnartz, que escreve artigo de “Caeiro como Antípoda de Fernando Pessoa”, dizendo que o “efeito libertador” sentido por Caeiro ao voltar-se aos objetos, foi sentido também pela fenomenologia objectivista, nas suas várias orientações e representantes, a exemplo de Husserl. É Georg Lind quem diz: “Reis ao ver na poesia do Mestre uma contribuição para a renovação do paganismo, lança-lhe uma couraça ideológica que obscurece, mais do que esclarece, os poemas” (cf. Lind, 1970, p. 115).

(129)

Se nos decidirmos a abstrair das ideias neopagãs que Ricardo Reis e Álvaro de Campos projectaram sobre a poesia de Caeiro, torna-se fácil reconhecer que a obra deste só ocasionalmente oferece motivos para uma interpretação ideológica. A camisa que a teoria gostaria de fazer vestir à poesia é demasiado apertada. Só num número limitado de passagens é que Caeiro se declara manifestamente pagão (Lind, 1970, p. 125).

Quanto à indiferença de Caeiro diante do sofrimento humano¹⁷⁶ e sua conhecida impassibilidade frente às questões sociais, Georg Lind cita os trechos seguintes de *Poemas Inconjuntos*:

(130)

Ontem o pregador de verdades dele

¹⁷⁵ A passagem citada está num dos prefácios de Ricardo Reis a Caeiro:

Caeiro, no seu objectivismo total, ou, antes, na sua tendência constante para um objectivismo total, é frequentemente mais grego que os próprios gregos. Duvido que grego algum escrevesse aquela frase culminante de *O Guardador de Rebanhos*:

A Natureza é partes sem um todo,

onde o objectivismo vai até à sua conclusão fatal e última, a negação de um Todo, que a experiência dos sentidos não autoriza sem a intromissão, para o caso externa, do pensamento. Aqui, como em outros pontos, é Caeiro, como digo, mais grego que os gregos (Pessoa, 1966, p. 365).

¹⁷⁶ A esse respeito, ver pág. 161 (ver também Nota 171) deste trabalho.

Falou outra vez comigo.
Falou do sofrimento das classes que trabalham
(Não do das pessoas que sofrem, que é afinal quem sofre).
Falou 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.
Falou de tudo quanto pudesse fazê-lo zangar-se.
(...)
Haver injustiça é como haver morte.
Eu nunca daria um passo para alterar
Aquilo a que chamam a injustiça do mundo.
Mil passos que desse para isso
Eram só mil passos.
Aceito a injustiça como aceito uma pedra não ser redonda,
E um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho.
(Pessoa, 1980, p. 106)

O autor observa que, enquanto “Ricardo Reis explica este recusar toda a participação na marcha dos acontecimentos” como uma reação de Caeiro aos “slogans cristãos e humanitaristas herdados da Revolução Francesa”, Linnartz, como “observador desinteressado”, descobre motivos diferentes para a impassibilidade de Caeiro. Segundo esse autor, “Caeiro é pouco amigo da cidade e inimigo da civilização. É apolítico, conservador, avesso a todo e qualquer partidarismo ideológico” (cf. Lind, 1970, p. 117). De outro modo, podemos ver a atitude manifesta nesse poema (130) também como a oportuna sustentação do objetivismo de Caeiro (sem ligá-lo necessariamente ao paganismo), objetivismo que se desenvolve conseqüentemente na recusa à ideologia. Falar “do sofrimento das classes que trabalham” envolve uma interpretação da realidade, que neste caso procede ainda de uma posição ideológica, diferente do sofrimento “das pessoas que sofrem”, que é um fato objetivo. Entretanto, eu não diria que Caeiro é *conservador*, como afirma o autor, pois ser *conservador* ou *progressista* demanda uma tomada de posição ideológica, o que não há em Caeiro. A palavra que define melhor Caeiro, a meu ver, é *alienação*. Essa alienação se manifesta numa postura apolítica, mas não ingênua, na medida em que não procede da inconsciência da injustiça social, tampouco de um conservadorismo disfarçado, mas de uma opção voluntária pelo mundo natural, que traz consigo a recusa à civilização (e a descrença nela) e a tudo que ela envolve, inclusive à cidade e à cultura que a ela é ligada¹⁷⁷.

Os autores concordam, porém, em um ponto: a obra de Caeiro se constitui em uma recusa do subjetivismo. Para Georg Lind, feitas as ressalvas ao rótulo de paganismo, o

¹⁷⁷ A respeito da recusa de Caeiro à civilização e ao mundo e à cultura urbanos, ver pág. 17 e 145 deste trabalho, bem como Notas 8, 9 e 155. Ver também pág. 169, onde o mesmo traço é examinado na poesia de Virgílio.

“caráter anti-subjectivista e anti-romântico” da poesia de Caeiro “permanece indubitável” (cf. Lind, 1970, p. 127). Essa interpretação não afasta, porém, outras possibilidades, como a de Caeiro ser a *antítese* de Fernando Pessoa, assinalada pelo próprio Pessoa¹⁷⁸, e cunhada, entre outros autores, por Seabra (cf. Seabra, 1974, p. 80)¹⁷⁹ e reforçada por Lind, que relaciona Caeiro à “busca do eu perdido” em Pessoa, “ou como antecipação poética da filosofia husserliana e da crítica linguística de Wittgenstein” (cf. Lind, 1970, p. 127). Perrone-Moisés acrescenta as afinidades de Caeiro com a fenomenologia de Heidegger e de Merleau-Ponty, bem como com o atomismo lógico de Wittgenstein (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 152) e com os filósofos gregos do período pré-socrático, além do Zen-Budismo.

O suposto paganismo de Caeiro, se admitido, só pode sê-lo nos termos em que é concebido, em alguns pontos de sua obra em prosa, pelo próprio Pessoa, naquilo que permite a análise estrita dos poemas do mestre: como uma atitude *essencial*, que, nas palavras de Georg Lind, “não denota uma posição ideológica mas sim um modo de existência” (Lind, 1970, p. 126). Entretanto, a adoção desse ponto de vista programático de Pessoa a respeito do paganismo de Caeiro não pode nunca obscurecer a análise de sua obra. Quer dizer, é preciso não estender esse *paganismo* para além da obra, em direção a um *paganismo* historicamente determinado. Nesse aspecto, como refere Georg Lind, é preciso compreender “o caráter anistórico dos versos de Caeiro” (cf. *idem*, p. 121), e aceitá-lo como “porta-voz de um realismo originário, desvinculado de compromissos filosóficos historicamente determináveis”, como observa Perrone-Moisés (Perrone-Moisés, 1989, p. 334).

VI.IV – A INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE CAEIRO:

Entre outras fontes, os poemas de Caeiro têm suas raízes mais remotas na poesia bucólica e pastoril de Virgílio, principalmente com as *Bucólicas* ou *Éclogas*, conjunto de poemas de índole pastoril que, segundo seus estudiosos, o poeta latino teria composto em homenagem e agradecimento ao imperador Otávio. Além das *Bucólicas*, também os *Idílios*, do poeta grego Teócrito, têm sido colocados na origem dos poemas de Caeiro (e de forma bastante acentuada, os traços do idílio pastoril aparecem n’*O Pastor Amoroso*). Não poderia ser diferente, já que Virgílio foi reconhecidamente um imitador de Teócrito, embora não se tenha limitado a copiá-lo. Além dessas fontes, também são apontadas a poesia filosófica de

¹⁷⁸ Pessoa faz essa afirmação na carta que enviou a Adolfo Casais Monteiro acerca dos heterônimos. Ver Nota 147.

¹⁷⁹ A esse respeito, ver pág. 139 e Nota 148 deste trabalho.

Lucrécio, com o poema *Da Natureza das Coisas*, e parte d’*As Geórgicas*, do mesmo Virgílio (cf. Azevedo, 1988, p. 6). Esta autora situa a poesia de Caeiro em relação aos chamados “poetas da Natureza”, cujas principais vertentes na Europa remontam a Lucrécio, Teócrito e Virgílio, além da poesia religiosa de São Francisco de Assis, apontando as diferenças entre o mestre pessoano e o poeta latino. Uma dessas está na própria “gênese” do mundo de Caeiro, “uma Arcádia perfeita, habitada por um só pastor” (cf. idem, p. 5-6):

(131)

Ao contrário da Arcádia virgiliana, dominada por vozes e timbres diversos, que entre si disputam o primado da poesia, este território poético [*de Caeiro*], todo interior, é governado por uma presença exclusiva e por uma só voz (...). (Azevedo, 1988, p. 5)

A outra diferença apontada pela autora é decorrente da primeira e se constitui no traço essencial da poesia de Caeiro, que o distingue de toda uma tradição de “poetas da Natureza”, ao situá-lo no *reverso* dessa tradição (cf. idem, p. 6). O homem como *medida das coisas* é posto de lado, voltando-se o foco da poesia para a Natureza, valendo-se para isso de uma *objetividade absoluta*, que consiste na recusa dos juízos subjetivos da sensibilidade e na captação do real que se revela de modo *imediato*, na sua particularidade (objetivo que, embora, só é alcançável de modo parcial).

(132)

Essa solidão, corroborada pela forma monológica quase constante dos seus poemas (...) ¹⁸⁰, não é apenas física mas existencial. Ela institui-se portadora de uma mundividência nova, a bem dizer única, que irradia do horizonte o homem ou mesmo Deus como «medida de todas as coisas», para a situar no centro da Natureza – uma Natureza directa e objectivamente revelável ao homem, na sua fragmentaridade precária, nas leis imprevisas que regem o seu devir e os seres que dela participam (Azevedo, 1988, p. 5-6).

É o próprio Caeiro quem demarca a diferença entre sua poesia, “identificada à Natureza como objeto”, quase produto dela e urdida no “quotidiano estrito dos seus sentidos” e “da sua língua”, e a de Virgílio, com seus “pastores que não passam de máscaras” e que são simples “emanações da sensibilidade virgiliana” (cf. Azevedo, 1988, p. 7). Isso ele faz neste pequeno poema de *O Guardador de Rebanhos*, que chama a atenção pela contradição que reside em citar Virgílio sem nunca o ter lido:

(133)

Os pastores de Virgílio tocavam avenas e outras cousas

¹⁸⁰ A autora ressalva justamente o poema X de *O Guardador de Rebanhos* (e que aqui reproduzimos na página 57), designando-o como um “audível eco paródico” de «cantigas ao desafio» (Azevedo, 1988, p. 5). Discordamos, porém, da ideia de um tom “monológico” na poesia de Caeiro, simplesmente pelo fato de a cena campestre comportar um só pastor. Sendo um “pastor metáfora”, este é um sujeito de linguagem, que comporta em si inúmeras vozes discordantes e pressupostas, como seus interlocutores implícitos. Como ensina Benveniste, o diálogo é que é a forma básica, sendo o monólogo uma variante sua; portanto, uma espécie de diálogo (cf. Benveniste, 2006, p. 87).

E cantavam de amor literariamente.
(Depois — eu nunca li Virgílio.
Para que o havia eu de ler?)

Mas os pastores de Virgílio, coitados, são Virgílio,
E a Natureza é bela e antiga.
(Pessoa, 1980, p. 52)

É a partir dessa contradição que Azevedo aborda o problema da heteronímia de Caeiro, explicando-a como um caso à parte, em relação a Campos e Reis. Para a autora, diferentemente dos outros dois heterônimos, os quais “podemos entender coerentemente (...) sem Pessoa”, a “inocência, espontaneidade e quase incultura de Caeiro” tem de ser vista “como contraponto de seu criador”. Neste sentido, no poema em (133), refere a autora, seria a voz “*off*” de Pessoa que estaria por trás, citando Virgílio e *mentindo*, “como é de regra” em seu caso, sobre não tê-lo lido, “a sublinhar o débito deste «bucólico de espécie complicada» ao seu antecessor latino” (cf. Azevedo, 1988, p. 7). De acordo com tal interpretação, o processo heteronímico em Caeiro admitiria a interveniência do poeta Pessoa na enunciação dos seus poemas. Entretanto, a aceitar a análise e as premissas da autora, não vejo como isso poderia acontecer sem revelar Caeiro como um heterônimo menos independente, menos “puro” que os demais. Em outras palavras, seria ele um *heterônimo imperfeito*, em razão de que, não sendo *somente sua* a enunciação de seus poemas, tampouco o estilo poderia lhe ser próprio e independente. Essas conclusões, que retomam posições anteriores sobre o mesmo tema (e que iam mais ou menos na mesma direção), não me parecem de todo aceitáveis, por dois motivos. O primeiro reside em que a autora parte da afirmação (questionável) de que Campos e Reis podem ser entendidos sem Pessoa, enquanto Caeiro não. O segundo está na concepção que demonstra ter do fenômeno heteronímico como uma relação entre *criador e criatura*, em que o nome “Pessoa” representa o *criador*, o indivíduo Fernando Pessoa, que é o mesmo enquanto poeta, e que, como voz poética, se imiscui no discurso de Caeiro. Em relação à primeira afirmação, cremos que qualquer dos heterônimos só pode ser compreendido em relação a Fernando Pessoa “ele-mesmo”, e não somente Caeiro. Há, contudo, uma grande diferença entre este Fernando Pessoa “ele-mesmo” e o Fernando Pessoa *criador*, e aí entramos em nosso segundo motivo. O termo “Pessoa”, sem o prenome, é geralmente utilizado para designar, de forma genérica, o conjunto da obra de Fernando Pessoa, sem confundi-lo, porém, com o *ortônimo* Fernando Pessoa “ele-mesmo”, que entendo ser parte do fenômeno heteronímico. A autora parece utilizar o termo “Pessoa” em referência ao *criador*, que assim entraria no discurso de seu heterônimo-mestre, num movimento *de fora*

para dentro. Este é o ponto crucial. Há, de fato, interlocutores ocultos no discurso de Caeiro, mas esses não se manifestam de forma direta, senão através do discurso de Caeiro. O ortônimo parece ser esse interlocutor, ou ao menos o principal. Não é, porém, um diálogo entre *criador e criatura*. Para compreender o fenômeno heteronímico, é preciso abandonar qualquer referência ao mundo real, no sentido em que é um fenômeno de *linguagem*¹⁸¹. É preciso, em outros termos, “entrar no jogo” de fingimento de Pessoa. Quanto às contradições apontadas, não há necessidade de recorrer ao mundo real para compreendê-las. No contexto fictício dos heterônimos, Caeiro tem pouca instrução regular, mas é óbvio que é um autodidata. Assim, para escrever poesia, é verossímil que deva ter lido, ou ao menos ouvido a poesia de outros poetas, embora o estudo deles não seja mais sua ocupação. Devemos conceder também que não tenha lido Virgílio, mas que o conhece por meio de citações dos seus pares, entre eles Fernando Pessoa “ele-mesmo”, as quais reproduz de memória em seu poema. Além disso, Caeiro não é qualquer poeta; é um gênio. Um poeta genial que recusa a tradição (embora, para recusá-la, seja forçoso que a conheça de algum modo) e tira os seus versos da própria Natureza, a “estética de florir” (Azevedo, 1988, p. 7) que busca a palavra exata para a sensação exata, mas cujo centro não reside no trabalho de elaboração formal, mas no olhar atento, em *saber ver* (por isso a linguagem simples):

(134)

E há poetas que são artistas
E trabalham nos seus versos
Como um carpinteiro nas tábuas!...

Que triste não saber florir!
(Pessoa, 1980, p. 77)

Entretanto, isso não implica não podermos identificar relações de intertextualidade em sua obra. As relações com Virgílio, por exemplo, são constatadas de modo objetivo. Mas, se Caeiro dialoga com Virgílio e outros, o faz diferenciando-se. Dessa maneira, o poema virgiliano que mais transparece em sua poesia é o conjunto intitulado *Bucólicas* ou *Éclogas*. Segundo seus estudiosos, Virgílio escreveu as *Éclogas* dedicando-as a Otávio e aos seus protetores Varo e Pólio, algumas particularmente como agradecimento pela recuperação de sua propriedade rural, que por duas vezes esteve prestes a ser confiscada como espólio de guerra. O seu valor literário universal, contudo, é inquestionável. Virgílio renovou o gênero bucólico, fazendo dessa forma literária a expressão de uma época em vias de transformação, e do estilo de vida remanescente de um tempo que ia ficando para trás. O lamento do pastor

¹⁸¹ E a língua, segundo Saussure, é forma (cf. Saussure, 2006, p. 141).

Melibeu, exilado de suas terras, em contraste com a alegria de Títyro pela obtenção da liberdade, *mesmo que tardia*¹⁸², tem muito de simbólico dessa situação: enquanto este, de barbas brancas, vê a cidade de Roma e se maravilha com sua imponente glória, o primeiro, privado de seus campos, só acha lugar para a tristeza pela privação de seu mundo. É a imagem de uma civilização que cada vez mais se voltava para a razão e a técnica, e que ia deixando para trás um passado mítico e paradisíaco, como observa Foed Chamma:

(135)

O paganismo primitivo da época de Homero, entre os aqueus organizados em clãs, começa a perder substância em função da cidade-Estado. A cultura dos fazedores de mito cede à invasão dos dórios, dando início à física teórica dos filósofos posteriores a Hesíodo, renunciando-se a “explicação do universo através da causa material”. (...)

O horizonte pressentido por Virgílio é o da transferência do mito para o registro da História, numa linguagem realçada de modernidade. “Virgílio, em sua cadeia de ouro, liga o passado ao presente” (Chamma, 2008, p. 12-13).

O tempo cíclico da integração com a Natureza era sucedido pela marcha inexorável do tempo cronológico e pela cisão sujeito-objeto. As divindades plurais ligadas à Natureza iam abrindo caminho, aos poucos, para o Deus único e transcendente. Nesse sentido é que certas páginas de Virgílio chegaram a ser interpretadas por homens da Igreja como uma profecia pagã da vinda do *Messias* cristão, quase um século antes de Seu nascimento: um tributo da Religião à Arte, que deixa transparecer a contradição basilar da civilização ocidental, consistente na sua dupla origem judaico-cristã e greco-latina. Trata-se da *Écloga IV*, em que o nascimento de um menino é associado ao surgimento de uma nova *Idade do Ouro*, desejo que também expressa o inconformismo com as transformações em curso. Este poema teria sido escrito em honra do filho do Cônsul Pólio, para agradecer a intervenção deste no caso da propriedade de Virgílio em Mântua. Há algumas semelhanças com o poema VIII d’*O Guardador de Rebanhos*, sobre o Menino Jesus que desce do céu para (re)integrar-se ao mundo natural, aí consolidando-se como “o deus que faltava” pessoano. No poema de Virgílio, as flores e as plantas benfazejas nasceriam espontaneamente nos lugares em que o menino deixaria as suas pegadas. Serão porventura as mesmas flores que o Menino Jesus de Caeiro vai colher e admirar uma a uma; e os mesmos campos em que vai correr e divertir-se. O caráter profano e até herético do poema VIII, assim contextualizado, aparece atenuado e redimido. A concessão feita a Virgílio pela Religião, a ponto de reconhecer no *outro gentio* o *nós sagrado*, poderia igualmente ser feita a Caeiro, e por razões semelhantes. Como ocorreu

¹⁸² “**Libertas, quae sera, tamen** respexit inertem” (*Écloga I*). Como é sabido, a parte inicial deste célebre verso de Virgílio foi adotada pelos poetas árcades inconfidentes como lema da *Inconfidência Mineira*. A tradução do verso inteiro pode ser, literalmente: “A liberdade, ainda que tardiamente, voltou-se para o fraco”.

com Virgílio, não é o suposto caráter profético da segunda vinda do Cristo que lhe aproveitaria, mas o de enunciar-se dentro da civilização ocidental como *arte do paganismo* (elemento formador dessa civilização tanto quanto o cristianismo, mas cuja presença é um constante incômodo a ser admitido), o que faz com que se insinue no interior da cultura para penetrar fundo na fenda que é a marca de seu conflito original.

A *Idade do Ouro*, fase remota do paganismo, era um tempo “de absoluta sacralidade”, em virtude de um princípio que enxergava no real “a centelha do raio” e, na realidade, “o trânsito dos Deuses entre os mortais”. Os poemas de Virgílio compõem, por meio da linguagem, essa realidade vívida de Ninfas, Náiades e musas, que aparecem assim incorporadas ao discurso, que concretiza os seus vínculos com a Natureza (cf. Chamma, p. 11-13). Nesse sentido, essas figuras míticas constituem-se como signos, *símbolos* na acepção saussuriana (pois guardam uma semelhança com o objeto que representam; nelas o caráter motivado suplanta o convencional e o arbitrário ¹⁸³), mas verdadeiros *ícones* no sentido peirceano. O traço de racionalidade (convencionalidade) que se junta à iconicidade (motivação) desses signos revela a sua verdadeira natureza: a de *metáforas*.

É Casais Monteiro que vai apontar a relação existente entre o “pastor metáfora” Caeiro com seu rebanho de pensamentos e os aspectos metafóricos já encontrados em Virgílio. De fato, os pastores de Virgílio não são pessoas reais ou mesmo tipos, mas *metáforas* de ideias e de atitudes sobre o seu mundo e sobre as transformações por que passava a sua época. Aqueles velhos pastores, silhuetas de um passado mítico e quase extinto, assumiam nos poemas de Virgílio uma função de lamento e júbilo, saudade e predição. Já no mundo de Caeiro não há deuses ou ninfas; há sensações. O fato de os pastores não existirem verdadeiramente não chega a ser diferença. Os de Virgílio também não eram reais, como vimos; todos são sujeitos de discurso. O retorno a um tempo mítico é comum a ambos, mas o processo empregado é diverso. Em Virgílio, há um propósito intelectual implícito, para o que o recurso ao mito é meio; em Caeiro, o centro é o foco no próprio *meio*, o fazer poético é diretamente relacionado ao modo de ver. Com respeito ao conflito, o que aparece em Virgílio é entre *passado e futuro, mito e racionalidade, sentir e pensar*, que se manifestam racionalmente, em virtude da presença de uma consciência organizadora, mas que nesse ato de pensar encontra-se pacificada. Em Caeiro, o conflito está na impossibilidade da realização total do ideal de integração, por uma *falta* intrínseca do sujeito, cuja constituição é insuficiente para a satisfação de seu desejo. Caeiro é o futuro que Virgílio não predisse. Em

¹⁸³ Ver nota 214, na página 223 deste trabalho.

Caeiro, o Menino que desce a Terra maldiz o apego às convenções, o automatismo, a banalidade e a grande distração dos céus, onde jamais sentirão a sua falta, mesmo tendo deixado em seu lugar um boneco imóvel. Apesar de alcançar, ao menos em parte, a tranquilidade que busca, ele não consegue mudar o fato de que é uma subjetividade cindida; o pastor de Caeiro é um contorno vazio que se interroga; a união malsucedida de contrários. A consciência da pluralidade nele convive com o impulso da transcendência e da visão unificadora.

VI.V – CAEIRO E O ZEN-BUDISMO:

De acordo com Leyla Perrone-Moisés, em que pese a aproximação entre Caeiro e os gregos – feita, entre outros, pelo heterônimo Ricardo Reis – o ponto de vista poético-filosófico de Caeiro se aproxima muito mais das filosofias orientais, especialmente do Zen-budismo, que da filosofia greco-romana. A autora acrescenta que se Caeiro tem algo a ver com os gregos, é somente com os filósofos do período pré-socrático, entre eles Heráclito (cf. Perrone-Moisés, 1989, p. 334). Contudo, ela dá o maior destaque à relação com o pensamento oriental e com a poesia que o acompanha, na forma do haicai, a qual serve também de suporte dessa filosofia. Para a mesma autora, o objetivismo absoluto e o neopaganismo de Caeiro constituiriam uma espécie de “saída-saúde”, ao que é Fernando Pessoa “ele mesmo” e ao que somos, na busca da unidade perdida. Nascidos de uma “contradição profunda” – a síntese improvável das culturas grega e judaica – somos “ocidentais acidentados”, cindidos entre o sentir e o pensar, e estamos sempre à procura de uma “totalidade que ora atribuímos a uma Lei obscura e culpabilizante, ora cremos poder alcançar por nossa clara razão” (cf. idem, 2001, p. 147-148). Num sentido, olhando para o interior do sujeito, essa procura leva a uma angústia essencial: a angústia do homem ocidental, que se debate na culpa cristã e na busca da própria identidade, quando se fragmenta nesse esforço de compreensão em que o sujeito vira objeto e já nem sabe mais se existe. De outro modo, ao voltar-se para o exterior, o olhar ocidental que perde o objeto ao dirigir-se a ele “armado de conceitos, carregado de intenções intelectivas ou de projeções psicológicas, olhar que separa, que cinde, que destrói” (cf. idem, 1989, P. 335), apresenta-se doente do que a autora chama a *doença* da civilização ocidental:

(99)

Pensar é estar doente dos olhos
(Pessoa, 1980, p. 35)

O Zen, de acordo com a autora, “não é uma filosofia discursiva, mas uma sabedoria existencial vivida como *praxis*” (Perrone-Moisés, 2001, p. 153) no cotidiano das pessoas. Seu primeiro preceito é o de sentar-se, não como meditação, mas como um exercício de limpeza da mente, de receptividade. Seu objetivo principal é “libertar os objetos da sobrecarga intelectual que lhes impomos pela razão, aliviar dessa carga o corpo e o próprio eu-pensante, de modo a desfazer a cisão sujeito-objeto que a percepção intelectual acarreta” (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 154).

A seguir transcrevemos um ensinamento de um mestre Zen, citado pela autora, que é bastante próximo dos versos de Alberto Caeiro ao lidar diretamente com a questão do olhar simples ou “nítido”, como referido por ela, e do aprendizado que é necessário para chegar à condição de ver o mundo dessa maneira:

(136)

Antes de me tornar esclarecido, os rios eram rios e as montanhas eram montanhas.
Quando comecei a tornar-me esclarecido, os rios já não eram rios e as montanhas já não eram montanhas. Agora, depois que me tornei esclarecido, os rios voltaram a ser rios e as montanhas voltaram a ser montanhas (Perrone-Moisés, 2001, p. 154).

Dessa forma, os ensinamentos de Caeiro e do mestre Zen postulam o retorno a um estado anterior de simplicidade, e não a simples permanência num estado original. Por isso a menção feita em (136) a três fases sucessivas, em que a primeira (a infância), apesar de coincidir com a capacidade do *olhar de ver*, não é, porém, consciente disso. O homem precisa passar por um processo amplo de aprendizado, que consiste necessariamente em primeiro desaprender a ver, e depois aprender de novo, havendo assim um retorno consciente ao primeiro estágio. É o que Caeiro refere explicitamente nestes versos:

(137)

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
(Pessoa, 1980, p. 64)

A sabedoria do Zen não consiste em conceituar, mas “numa vivência inteira do real” (Perrone-Moisés, 2001, p. 156), aquilo que os praticantes do Zen-budismo chamam de “mente-cotidiana”, ou “naturalidade existencial” (cf. idem), uma simplicidade e uma naturalidade a ser cultivada, aprendida, como também sentenciar Caeiro nos versos acima, numa “aprendizagem de desaprender”, retirando das coisas o racionalismo que está como que incrustado nelas e no próprio sujeito, “raspando-o” dos sentidos.

(138)

Procuo despir-me do que aprendi,
Procuo 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.
(Pessoa, 1980, p. 87)

Caeiro, assim como o Zen, postula a abolição do pensamento, como já dito acima, num olhar que reproduz o real como um espelho:

(139)

O espelho reflete certo; não erra porque não pensa.
Pensar é essencialmente errar.
Errar é essencialmente estar cego e estar surdo.
(Pessoa, 1980, p. 117)

Esse olhar sem pensamento é conhecido na sabedoria Zen como “o grande e perfeito conhecimento de espelho”. A intenção é captar a realidade “na pulsação mesma da vida” (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 159), sem que nada intervenha entre o objeto e quem o observa. Por isso, tanto o Zen como Caeiro encaram com desconfiança o papel da linguagem, mediação por excelência e intimamente ligada ao pensamento. Não se trata, neste caso, de uma recusa total da linguagem, mas principalmente da sua modalidade lógico-expositiva (cf. *idem*). A poesia, “um tipo de linguagem onde as palavras se despojam da sobrecarga racionalista, para dizer as coisas de modo mais imediato e direto” (cf. *idem*, *ibidem*, p. 159-160) é ainda capaz de servir de expressão a esse olhar, para tanto devendo ser despojada de tudo que não sirva a esse propósito. Caeiro busca esse uso mais direto da linguagem em sua poesia, de modo que a sensação possa brotar das palavras, sem a interferência perturbadora do pensamento:

(140)

Procuro dizer o que sinto
Sem pensar em que o sinto.
Procuro encostar as palavras à idéia
E não precisar dum corredor
Do pensamento para as palavras
(Pessoa, 1980, p. 87)

Perrone-Moisés ressalta que “nem o Zen, nem Caeiro, ao recusarem o intelectualismo e ao promoverem o conhecimento sensorial, pretendem que o homem deva ser só sentidos (...). O que se nega aí é o pensamento *analítico* e o que se exalta é um pensamento *sintético*” (Perrone-Moisés, 2001, p. 162 – grifos meus). Ao contrário do pensamento analítico, que abstrai o objeto real e anula a sua particularidade, o pensamento sintético procura ver nas coisas não outra coisa, mas elas mesmas, assumindo diante do objeto o mesmo “pasma

essencial” referido pelo mestre pessoano, permitindo vislumbrar a singularidade que constitui a Natureza.

Entretanto, o olhar para as coisas particulares não implica um esfacelamento da percepção do mundo, um presumível *caos pré-linguagem*, porque supõe, revela um todo unificador¹⁸⁴. “Assim que tomamos uma única partícula de poeira, a terra imensa aí se manifesta integralmente”, dizia um mestre Zen (Perrone-Moisés, 2001, p. 163), isto é, a maravilha do olhar cada coisa particular é vivenciar nela a experiência da totalidade. Vivenciar de fato, não imaginar ou abstrair essa totalidade, como faria um ocidental. Isto porque o olhar para o particular, em Caieiro, não significa exatamente descrever um objeto particular, assim como o *vaso grego* parnasiano, mas concretizá-lo, isto é, dar a “sensação” do particular, o que permite a quem ler os seus versos experimentar a mesma sensação¹⁸⁵.

VI.VI – O EU NO ZEN-BUDISMO:

Para a autora, a questão da relação sujeito-objeto está ligada à questão do *eu*, base do Zen e da poesia de Pessoa. O problema do *eu* reside na impossibilidade de o *eu* pensar a si mesmo sem dicotomizar-se em sujeito e objeto, sem cindir-se. A solução, segundo o Zen, é vivenciar todo objeto com a “mente-corpo”, eliminando a dualidade e experimentando um *eu* “intenso mas impessoal, liberado das elucubrações autodestrutivas da razão e das ilusões dolorosas da sentimentalidade”. Conhecer a si mesmo, nos termos do Zen, equivale a vivenciar o eu “sem mediações intelectuais ou sentimentais”, como se fosse “uma flor ou uma pedra”, e não especular filosoficamente sobre o *eu*. A diferença é a de que essa é a única forma de conhecimento para o *eu*, “já que ele não pode ser, para nós, um puro objeto”. O verdadeiro conhecimento do *eu* só se dá, segundo o Zen, “na subjetividade absoluta” (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 166-167). O trecho abaixo, citado pela autora, é relevante para explicitar essa concepção de conhecimento do *eu* de que fala o Zen:

(141)

“O eu é comparável a um círculo sem circunferência, é *sunyata*, o vazio. Mas é também o centro desse círculo, que se encontra em toda a parte e em toda a parte do círculo. O Eu é o ponto de absoluta subjetividade, capaz de transmitir o sentido da imobilidade ou tranqüilidade. Entretanto, como esse ponto pode ser movido para onde quer que o desejemos, para lugares variados, não é realmente um ponto” (Zen-budismo e psicanálise, apud Perrone-Moisés, 2001, p. 167).

¹⁸⁴ A observação assume aqui, entretanto, uma importância apenas como reflexão. De resto, como bem observa Benveniste, não se concebe o homem “antes” da linguagem, quando um suposto “caos” pudesse ser observado.

¹⁸⁵ A propósito da expressão poética da sensação em Pessoa ver pág. 195 e citação em (155).

O *eu* é concebido como imóvel, por estar sempre presente no indivíduo, e móvel, por mudar de um momento ao outro. A referida “subjetividade absoluta” importa em que o *eu* “está sempre a mover-se ou a tornar-se”, constituindo-se, ao mesmo tempo, num zero estático e num infinito a mover-se o tempo todo (cf. *idem*). Esses versos de Caeiro expressam maneira semelhante de encarar essa questão:

(142)

Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.
Mudo, mas não mudo muito.
A cor das flores não é a mesma ao sol
De que quando uma nuvem passa
Ou quando entra a noite
E as flores são cor da sombra.
Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores.
Por isso quando pareço não concordar comigo,
Reparem bem para mim:
Se estava virado para a direita,
Voltei-me agora para a esquerda,
Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés —
O mesmo sempre, graças ao céu e à terra
E aos meus olhos e ouvidos atentos
E à minha clara simplicidade de alma...
(Pessoa, 1980, p. 69)

Caeiro assinala a mobilidade do *eu*, mas acentua o ponto “zero” da subjetividade, onde tenta ancorar as suas certezas. Ele tenta, por isso, mitigar o caráter mutável do *eu* em favor da estaticidade. A autora menciona, a propósito disso, algo que define bem a posição de Caeiro no universo pessoano, o qual podemos entender como o drama poético-existencial constituído a partir do *eu* que se fragmenta:

(143)

Só em Caeiro, Pessoa consegue serenar o drama em gente, a angústia da identidade que, nos outros heterônimos e no ortônimo, se encena para se suportar e se mascara para ser (Perrone-Moisés, 2001, p. 168).

O *eu*, para o Zen, é transindividual, sendo o indivíduo uma ilusão, “mas não é desencarnado, porque ele só pode ser experimentado em um corpo concreto”. Esse *eu* particular, a partir de uma experiência concreta, “participa da vida universal”, desprendendo-se de toda sentimentalidade pessoal, e tranqüilizando-se “em relação ao nascer e ao morrer”. Esse processo, porém, não leva a uma autoanulação, mas a uma “intensa autovivência num nível físico que transcende o individual” (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 168-169).

Também o *eu*, para Caeiro, reduz-se a uma forma sensível, o corpo; o *eu* é o corpo físico, que é para Caeiro a única coisa que possui realidade, não interessando ao poeta o “eu interior” ou a “alma”, nem mesmo (e muito menos) a alma imortal católico-cristã.

(144)

Ser real quer dizer não estar dentro de mim.
Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.
Sei que o mundo existe, mas não sei se existo.
Estou mais certo da existência da minha casa branca
Do que da existência interior do dono da casa branca.
Creio mais no meu corpo do que na minha alma,
Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade.
Podendo ser visto por outros,
Podendo tocar em outros,
Podendo sentar-se e estar de pé,
Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fora.
(...)
Sim, antes de sermos interior somos exterior.
Por isso somos exterior essencialmente.
(Pessoa, 1980, p. 121-122).

A maneira como a subjetividade é tratada na poesia de Caeiro recoloca a questão da “simplicidade” do olhar, na medida em que, para Caeiro, a existência do *eu* não é tão certa como das coisas, o que coloca em questão todo o resto. É certo que o eu que Caeiro parece recusar é o eu interior, para o qual a visão que se tem é dada pela imagem do exterior, do corpo e é o olhar para o exterior que caracteriza Alberto Caeiro. De todo modo, do que foi exposto podemos concluir que não há apenas clareza e simplicidade na poesia de Caeiro. A ideia de um eu sem interior é conflituosa, porque nega uma noção aceita socialmente (embora opaca). O Fernando Pessoa conflituoso “subjaz” no tranquilo Caeiro, como pressuposto.

Como no dizer de Perrone-Moisés, à diferença de vários outros pontos da obra pessoana, em que Pessoa demonstra uma compreensão “niilista” do budismo, como “uma aspiração ao nada” e “à abdicação autoanulante”, em Caeiro é onde ele mais se aproxima “de um budismo ativo e libertador”, uma visão das coisas “que não anula as contradições mas as mantém, como condição do mundo; que reconhece o Eu como vazio e assim pode vivê-lo sem drama, porque esse vazio é acolhedor do real; um Eu finalmente liberto da sobrecarga atravancadora e dilacerante do pensar grego e do sentir cristão” (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 200-201).

^a A referida conversa entre Campos e Caeiro é a seguinte:

Referia-me ele, aliás desenvolvendo o que diz num dos poemas de «O guardador de rebanhos», que não sei quem lhe tinha chamado em tempos «poeta materialista». Sem achar a frase justa, porque o meu mestre Caeiro não é definível com qualquer frase justa, disse, contudo, que não era absurda de todo a atribuição. E expliquei-lhe, mais ou menos bem, o que é o materialismo clássico. Caeiro ouviu-me com uma atenção de cara dolorosa, e depois disse-me bruscamente:

«Mas isso o que é é muito estúpido. Isso é uma coisa de padres sem religião, e portanto sem desculpa nenhuma».

Fiquei atônito, e apontei-lhe várias semelhanças entre o materialismo e a doutrina dele, salva a poesia desta última. Caeiro protestou. «Mas isso a que V. chama poesia é que é tudo. Nem é poesia: é ver. Essa gente materialista é cega. V. diz que eles dizem que o espaço é infinito. Onde é que eles viram isso no espaço?»

E eu, desnortado. «Mas V. não concebe o espaço como infinito? Você não pode conceber o espaço como infinito?»

«Não concebo nada como infinito. Como é que eu posso conceber qualquer coisa como infinito?»

«Homem», disse eu, «suponha um espaço. Para além desse espaço há mais espaço, para além desse mais, e depois mais, e mais, e mais... Não acaba...»

«Porquê?» disse o meu mestre Caeiro.

Fiquei num terramoto mental. «Suponha que acaba», gritei. «O que há depois?»

«Se acaba, depois não há nada», respondeu.

Este género de argumentação, cumulativamente infantil e feminina, e portanto irresponsável, atou-me o cérebro durante uns momentos.

«Mas V. concebe isso?» deixei cair por fim.

«Se concebo o quê? Uma coisa ter limites? Pudera! O que não tem limites não existe. Existir é haver outra coisa qualquer e portanto cada coisa ser limitada. O que é que custa conceber que uma coisa é uma coisa, e não está sempre a ser uma outra coisa que está mais adiante?»

Nessa altura senti carnalmente que estava discutindo, não com outro homem, mas com outro universo. Fiz uma última tentativa, um desvio que me obriguei a sentir legítimo.

«Olhe, Caeiro... Considere os números... Onde é que acabam os números? Tomemos qualquer número – 34, por exemplo. Para além dele temos 35, 36, 37, 38, e assim sem poder parar. Não há número grande que não haja um número maior...»

«Mas isso são só números», protestou o meu mestre Caeiro.

E depois acrescentou, olhando-me com uma formidável infância:

«O que é o 34 na realidade?» (Pessoa, 1980, p. 133-134, em *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*)

VII – Conexões filosóficas da poesia de Alberto Caeiro:

De acordo com vários estudiosos da obra de Alberto Caeiro, são numerosos os filósofos cujas obras nela de algum modo encontram eco. Não obstante a posição de Reis, que liga a obra de Caeiro à literatura grega da Antiguidade, qualificando-o, no dizer de Perrone-Moisés, como “um grego redivivo”, essa mesma autora pondera que tal conexão não pode ser feita com a filosofia da era clássica, de Platão, Aristóteles e outros, mas somente com a do período pré-socrático (século VI e parte do V a.C.), cujas concepções se aproximam muito mais da visão de mundo do mestre pessoano¹⁸⁶. Desses, a autora destaca Heráclito:

(145)

"Grego", Caeiro estaria mais próximo dos pré-socráticos do que dos grandes filósofos da era clássica. Seu empirismo o aproxima de um Heráclito, de quem subscreveria as afirmações só aparentemente óbvias como: "O sol é novo cada dia", ou "A largura do sol é a de um pé humano" (Perrone-Moisés, 1989, p. 334).

Entre as características principais dos filósofos gregos pré-socráticos está a preocupação com a origem das coisas, a *physis* (φύσις). Na época, essa palavra “abrangia tanto a aceção de ‘fonte originária’ quanto a de ‘processo de surgimento e de desenvolvimento’, correspondendo perfeitamente a ‘gênese’” (cf. Souza, 1996, p. 18). O primeiro desses filósofos teria sido Tales de Mileto, para quem a *physis* seria a água. A filosofia grega dava, então, o primeiro passo adiante do mito:

(146)

Um dos aspectos fundamentais da mentalidade científico-filosófica inaugurada por Tales consistia na possibilidade de reformulação e correção das teses propostas. A estabilidade dos mitos arcaicos e à estagnação das esparsas e assistemáticas conquistas da ciência oriental, os gregos, a partir de Tales, propõem uma nova visão de mundo cuja base racional fica evidenciada na medida mesma em que ela é capaz de progredir, ser repensada e substituída (Souza, 1996, p. 16).

Outro filósofo importante desse período foi Anaximandro, para quem o universo teria surgido “de modificações ocorridas num princípio originário ou *arché* (αρχή). Esse princípio seria o *ápeiron* (ἀπειρος¹⁸⁷), que se pode traduzir por infinito” ou “ilimitado” (cf. Souza, 1996, p. 16). Segundo Anaximandro, o *ápeiron* estaria animado por um movimento eterno, que ocasionaria a separação dos pares de opostos. Já para Anaxímenes, “o universo resultaria das transformações de um ar infinito”, o *pneuma apeíron* (πνεύμα ἀπειρος)¹⁸⁸. Todas as

¹⁸⁶ Ver na página nº 171, na seção VI.v, deste trabalho.

¹⁸⁷ A forma *ἀπειρο* corresponde ao substantivo grego (em português seria o “infinito” ou a “infinitude”), enquanto *ἀπειρος* ao adjetivo (neste caso, o som final é de “s”), de algo que possui a qualidade de “infinito”, “ilimitado”. (FONTE: Dicionário Grego Digital Babylon. Disponível em: <http://www.babylon.com>. Acessos em: ago. 2013)

¹⁸⁸ Πνεύμα pode ser traduzido como “espírito”, em diversas acepções, entre elas a de “alma” ou “vivacidade”. (FONTE: idem) Ao estabelecer a ligação com “ar”, talvez o autor queira significar algo como o “sopro da vida”.

coisas do mundo seriam criadas pelo “duplo processo mecânico de rarefação e condensação do ar infinito” (cf. Souza, 1996, p. 16ss). Pitágoras, nascido em 571 a.C, também elaborou uma cosmogonia, mas o foco de seu pensamento é bastante diferente de seus predecessores e contemporâneos, devido a sua preocupação matemática e mística. Segundo Aristóteles, Pitágoras acreditava que os números eram o princípio de todas as coisas, mais do que elementos como o ar e a água (cf. Collinson, 2006, p. 19). Pitágoras pensava “a extensão como descontínua: constituída por unidades invisíveis e separadas por um ‘intervalo’” (Souza, 1996, p. 18). Os pitagóricos difundiram o ideal de salvação do homem e da polis através da proporção e da medida.

Essas primeiras cosmogonias filosóficas eram variações do *monismo corporalista*: a diversidade das coisas existentes provindo de uma única *physis* corpórea (seja água, ou ar, ou unidade numérica). Heráclito é quem começaria a mudar essa compreensão. Também a partir dele a filosofia intensifica a investigação filosófica, inaugurando “a problemática lógica e ontológica” e as “especulações sobre o conhecer e sobre o ser” (cf. Souza, 1996, p. 22ss e 82ss). Entretanto, a crítica àquelas visões veio de filósofos como Parmênides e Zenão. Parmênides identificou que a multiplicidade e o movimento eram inconciliáveis com a noção de unidade corpórea do universo. Assim também a multiplicidade de opiniões, bem como o testemunho dos sentidos era inaceitável. Se o universo era uno, ele só poderia ser compreendido por uma razão absoluta, “a via da verdade”, que se opunha à “via da opinião”. Em suas famosas aporias, Zenão demonstra o absurdo das teses dos opositores de sua escola, como a história de Aquiles e a tartaruga, que em sua corrida veloz jamais alcança o lento animal. Nelas, ele aborda alguns problemas fundamentais: o da grandeza ou multiplicidade, do espaço, do movimento e o da percepção sensível. Em todas, porém, há uma questão básica: a multiplicidade, fonte de equívocos que ele renega, em nome da razão (cf. idem, p. 22).

Segundo Heráclito, o mundo não havia sido criado, mas “sempre existira”. Também para ele “a mudança é incessante e universal”. Por outro lado, ele apregoa uma unidade cósmica, baseada num “fogo sempre vivo, ora atizado, ora apagado” (fogo que via como a forma arquetípica da matéria), de modo que a constante mudança do universo é o que garante sua estabilidade. Há no universo uma estrutura subjacente de coerência, a que Heráclito dá o nome de *Logos* (Λόγος). Todas as coisas “são uma”; há uma unidade fundamental além do conflito do mundo de aparências, onde todas as oposições se resolvem. O universo teria assim um equilíbrio fundamental, que explica sua multiplicidade. Por vezes, ele identifica essa totalidade com Deus, que estaria imanente em todas as coisas (cf. Collinson, 2006, p. 22-23).

Segundo Souza, a ideia de unidade já se encontrava nos antecessores de Heráclito, sendo que a novidade trazida por ele estaria, “na verdade, em considerar aquela unidade como uma *unidade de tensões opostas*” (Souza, 1996, p. 29).

Para revalorizar a multiplicidade e o movimento, era necessário abandonar uma das premissas anteriores, ou o *monismo* ou a *corporeidade*. Empédocles opta por afastar o monismo, adotando a *pluralidade*. A experiência da *polis* grega permitiu que o cosmo pudesse ser explicado como “o jogo regulado de ‘iguais’: o múltiplo contido que racionaliza e explica a multiplicidade inumerável das coisas móveis percebidas” (cf. Souza, 1996, p. 26ss). O universo é o resultado de “quatro raízes”: a água, o ar, a terra e o fogo. Todas são iguais; nenhuma é mais importante; todas eternas e imutáveis (cf. idem). Empédocles elabora uma nova concepção de verdade e razão: a *via da verdade* não estaria mais no uso exclusivo da razão absoluta (a qual só pertence aos deuses), que, afirmando a unidade do universo, negava a legitimidade racional da multiplicidade e do movimento, mas apenas naquilo “que pode alcançar a compreensão de um mortal”. A *aletheia* (ἀλήθεια)¹⁸⁹ não é mais a revelação de uma verdade absoluta, mas a verdade na “medida humana”, assim como a evidência procurada não é mais “a do intelecto puro: é a exigência de clareza racional, porém aplicada aos dados fornecidos pelos sentidos” (cf. idem). A proclamação de Empédocles de que “Não há nascimento para nenhuma das coisas mortais; não há fim pela morte funesta; há somente mistura e dissociação dos componentes da mistura” parece familiar a quem a conhece depois de ler Caieiro, e mais ainda quando Empédocles conclui dizendo: “Nascimento é apenas um nome dado a esse fato pelos homens”. O universo estaria sustentado no *equilíbrio dos opostos* e no princípio de *isonomia*, que resulta na doutrina do *eterno retorno* (cf. idem).

Contrariando ‘a concepção da extensão no pitagorismo primitivo, que admitia a extensão como composta de unidades indivisíveis, Anaxágoras introduz a noção do infinitamente pequeno’. Segundo Anaxágoras, o universo constituiu-se “a partir de um todo originário no qual todas as coisas estavam juntas e ‘nenhuma delas podia ser distinguida por causa de sua pequenez’”. O movimento e a diferenciação só surgem nesse conjunto aparentemente homogêneo devido à interferência do Espírito (Nous)¹⁹⁰, uma corporeidade sutil, cuja ação é de natureza mecânica, movendo e separando os opostos, que inicialmente estavam juntos (cf. idem, p. 30ss).

¹⁸⁹ Ἀλήθεια : verdade. (FONTE: Dicionário Grego Digital Babylon. Disponível em: <http://www.babylon.com>. Acessos em: ago. 2013)

¹⁹⁰ Nous : espírito, intelecto, mente. (FONTE: idem)

Um problema que continuava a comprometer a coerência da visão pitagórica era a do "intervalo" entre as unidades, que só poderia ter o tamanho mínimo de uma unidade: o número das unidades de extensão "crescia" e cada coisa tendia a tornar-se infinita.

(147)

Essa aporia que Zenão formula ao pitagorismo parece sugerir que a coerência que se buscava para as cosmogonias, desde Tales, dependia não apenas da descoberta de um processo racional de geração das coisas, como também da modificação de certas noções fundamentais, particularmente a de "intervalo" entre as coisas e entre as unidades que as comporiam. Isto é, estava a exigir a reformulação da noção de espaço. Essa reformulação foi, por certo, a principal contribuição da escola atomista ao desenvolvimento do pensamento científico e filosófico (Souza, 1996, p. 30).

Os dois maiores nomes do atomismo são Leucipo e, principalmente, Demócrito. Eles teriam concluído que exatamente porque o movimento existe, como mostram os sentidos, o *não-ser* corpóreo existe. Afirma-se, assim, pela primeira vez, a existência do vazio¹⁹¹. Nesse vazio é que se moveriam os átomos, partículas corpóreas, indivisíveis fisicamente, mas divisíveis matematicamente; plenos (sem vazio interno); em número infinito; invisíveis; móveis; sem nenhuma distinção qualitativa, mas apenas por atributos geométricos de forma, tamanho, posição, assim como N se distingue de Z, ou como AN se distingue de NA (cf. idem, p. 39).

(148)

Todo o universo estaria, portanto, constituído por dois princípios: o contínuo incorpóreo e infinito (o vazio), e o descontínuo corpóreo (os átomos). Rompe-se, desse modo, o monismo corporalista, que vinha sendo um pressuposto das diversas cosmogonias e cosmologias gregas (Souza, 1996, p. 31).

Depois dessa breve descrição, veem-se com facilidade os diversos pontos de contato (e mesmo de contraste, em alguns casos) entre a visão de mundo de Caeiro e a dos filósofos pré-socráticos. A questão da unidade do todo que se encontra na parte, por exemplo, pode ser vista em muitos de seus versos, assim como a confiança nos sentidos como caminho para o conhecimento: a "medida humana" de Empédocles, o que não por acaso denuncia a subjetividade tão negada por ele. O objetivismo de Caeiro baseia-se na confiança nos sentidos, num "acordo com a natureza" pitagórico, sem, contudo renunciar à razão. Sua

¹⁹¹ As ideias de "vácuo", "vazio" e "nada" diferem entre si. O "vazio" seria a ausência de qualquer matéria, campos (elétrico, magnético), radiação (luz, rádio, etc.), mas onde haveria ainda o espaço, ou seja, a capacidade de conter algo, e o campo gravitacional. No "vácuo" não haveria matéria, mas haveria energia, os diferentes campos, radiação, além da gravidade. No "nada" não existe nem o espaço; não há coisa alguma nem um lugar vazio para caber algo; o "nada" implica a inexistência das leis físicas, entre elas a própria passagem do tempo. Nessa acepção, seria um signo do que se pensa como a ausência de qualquer coisa. Há visões filosóficas, porém, que concebem o "nada" como um existente real, em oposição ao *ser*. Heidegger identifica na experiência do tédio a manifestação do "ente em sua totalidade" e na angústia "o afastar-se do ente em sua totalidade", de modo a manifestar o nada (FONTE: HEIDEGGER, Martin. *Que é Metafísica?* Tradução: STEIN, Ernildo. Digitalização: Grupo Acrópolis. <http://br.egroups.com/group/acropolis>. Acesso em ago. 2013).

medida humana recusa o subjetivismo que transforma o real arbitrariamente, mas sua objetividade não é do tipo que exclui o homem, a razão absoluta só digna dos deuses. Em Caeiro, nunca é um deus que fala. Mesmo o Menino Jesus, quando desce dos céus, vem à Terra profundamente humanizado. Trata-se do homem diante da Natureza, feita objeto de seu conhecimento. Além disso, a visão desassombada de Empédocles diante da morte parece-se muito com o que diz Caeiro, em alguns de seus poemas¹⁹². Percebe-se algo de Heráclito na tensão interna à poesia de Caeiro, em oposição a sua unidade exterior¹⁹³. O atomismo de Demócrito contém a compreensão de que todos os seres fazem parte da mesma unidade elementar, da qual viemos e para a qual voltaremos, encontrada alhures no discurso de Caeiro, e que fundamenta a sua tranquilidade diante da morte¹⁹⁴. Há também pontos de contraste. Caeiro não adota a ideia de “espaço infinito” que aparece em Demócrito. Para o heterônimo mestre, as coisas reais são perfeitamente delimitadas. Podemos entender que ele concebe uma realidade corpórea (o *descontínuo corpóreo* de Demócrito), mas não o *contínuo incorpóreo*, o espaço vazio e infinito do atomismo. Poderíamos supor, alternativamente, a existência, no universo de Caeiro, de um *descontínuo incorpóreo*, um espaço vazio finito. Entretanto, isso não está claro. O que é afirmado explicitamente por ele é a aceitação de que o *nada* existe¹⁹⁵, o que não deixa de ser surpreendente, numa cosmogonia de base tão realista e corpórea como a que professa. Um ponto de contato entre Benveniste e Demócrito, e indiretamente com a poesia de Caeiro, é a noção de ritmo. Benveniste vai retirar sua noção de ritmo dos filósofos pré-socráticos, em especial do atomismo de Demócrito. O ritmo como “a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica” (Benveniste, 2005, p. 367) procede da ideia de átomo de Demócrito, que não possui nenhuma distinção qualitativa, mas apenas de atributos geométricos (este o sentido de ‘sem consistência orgânica’), como de ‘uma letra arbitrariamente modelada, a forma improvisada, momentânea, modificável. Conforme refere Benveniste, “Demócrito pensava que, sendo tudo produzido pelos átomos, só o seu arranjo diferente produz a diferença das formas e dos objetos”. O ritmo, então, na acepção que Benveniste lhe dá,

¹⁹² Sobre o tema da morte em Caeiro, ver poemas citados em (97) e (98), página 146 e ss. deste trabalho.

¹⁹³ Como no exemplo do poema citado em (61), na página 80, nesse sentido também interpretado na página 120, Ele compreende uma gama de possibilidades, que se opõem ao sentido de uniformidade e silêncio da superfície. O “tudo” remete à desigualdade, à aspereza e ao contrário do silêncio e da calma; a natureza coberta pela neve. Na tensão entre o sintagma e o paradigma encontramos também o contraste entre o ritmo e o sentido do poema, que reflete a oposição *sentir e pensar*, que é, em última análise, a mesma que existe entre semântico e semiótico. O poema, desse ponto de vista, não é apenas um *dizer*, a não ser que nossa concepção de *dizer* vá além do sintagma e admita o paradigma. Algo de pensamento deve estar nesse *puro sentir*, a constituí-lo.

¹⁹⁴ Idem nota 192.

¹⁹⁵ Conforme referido na Nota a, na página 176, .

significa literalmente “maneira particular de fluir” e descreve “‘disposições’ ou ‘configurações’ sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito a mudança” (cf. Benveniste, 2005, p. 367-368) ¹⁹⁶.

Entre os filósofos contemporâneos de Fernando Pessoa, as relações são feitas, especialmente, entre Caeiro e a chamada “fenomenologia”, da qual são representantes filósofos como Edmund Husserl, Heidegger e Wittgenstein. Por razões de espaço, me deterei no segundo. Heidegger, a partir da obra de Husserl, seu contemporâneo e inspirador, desenvolveu um método fenomenológico próprio que apresenta, por sua vez, notáveis pontos de contato com o olhar de Caeiro. Seus pontos de partida residem no agudo questionamento dos métodos tradicionais de análise filosófica e no papel da linguagem. Após os muitos enganos advindos da crença numa linguagem como espelho do pensamento e da verificação de seus limites, pois ela só pode progredir em regiões previamente iluminadas, o filósofo alemão reafirma a necessidade de uma ontologia, o que o leva à radicalização fenomenológica, isto é, a dirigir o olhar para o objeto em si, a que denomina o “ser-aí”, como a fonte para o conhecimento de seu verdadeiro ser. Critica de início os outros dois métodos de análise filosófica, a saber, o *positivismo lógico* e o *método dialético*. O primeiro por se basear num sistema fechado de referências, fugindo da análise de seus pressupostos; o segundo, por apostar de antemão numa totalidade, na qual se resolvem todas as contradições (cf. Stein, 1979, p. 93).

O método fenomenológico de Heidegger se volta para o fenômeno, a partir do pressuposto de que este encobre o seu próprio sentido, ou, em outras palavras, o seu *ser*. Como método, porém, há muito pouco nele que é definido *a priori*. Há como que um processo em dois momentos: primeiro, uma “antecipação provisória” do método (o pressuposto mencionado), que impulsiona a análise; segundo, a explicitação do método, que depende da análise da coisa em si. Não se alcança o sentido, bem como o próprio método, por um processo de abstração, mas a partir do próprio fenômeno (do “ser-aí”), de suas ditas “estruturas originárias”. O que é antecipado de início deve ser confirmado na sua aplicação, o que constitui a “circularidade” do método. O fenômeno é encarado como algo que só se mostra como velamento e que, para ser desvelado (explicitado), deve-se usar de “violência metódica”, que consiste em lutar decididamente contra a tendência para o encobrimento do

¹⁹⁶ Sobre a questão do ritmo em Benveniste, ver páginas 92 e 135 deste trabalho. Em Meschonnic, ver citação na página 105.

homem e das coisas, além de romper com a “atitude de fuga” que os caracteriza (cf. Stein, 1979, p. 93).

A fenomenologia de Heidegger está ligada ao problema da linguagem, que é ela própria reinterpretada em sua obra. Esta não é analisada, porém, como um sistema fechado, mas ao nível da historicidade, da vivência cotidiana. Nesse sentido, a linguagem é concebida em uma “dimensão pré-ontológica”, o que implica uma certa ‘ontológica do dizer’, em que a explicitação do fenômeno (do mundo) é o “horizonte de transcendência” (cf. idem, p. 88). O homem, por seu turno, está permanentemente em fuga, rumo ao cotidiano que o esconde e dissimula, diante de seu verdadeiro papel, que é o de assumir-se na sua totalidade. O método fenomenológico de Heidegger postula contornar essa fuga a partir da análise da cotidianidade para descobrir “o homem no movimento de fuga” (cf. idem, p. 90). A esse respeito, Heidegger menciona a “angústia” vivida pelo homem ao enfrentar o desafio do conhecimento, a qual é relacionada por Wittgenstein ao instinto humano “de se jogar contra os limites da linguagem” (Wittgenstein, apud Stein, 1979, p. 88).

Pode ser temerário fazer relações diretas entre a fenomenologia heideggeriana e o olhar de Caeiro (assim como com qualquer outra filosofia). São discursos diferentes: enquanto o primeiro constitui-se como interrogação filosófica, o segundo contém essa interrogação filosófica, mas não se confunde com ela. Caeiro não objetiva um método, mas parte, como Heidegger, de um pressuposto: aquele segundo o qual o olhar deve voltar-se à coisa em si, onde está o ponto de interesse. A repetição tautológica de que as coisas são o que são e nada escondem, paradoxalmente, encobre uma complexidade. O “método” de Caeiro postula que a atenção deve se dirigir ao objeto sensível, do qual devem ser afastados quaisquer sentidos *a priori*. Contudo, é na coisa particular que podemos entrever a novidade do mundo, na medida em que renunciamos aos preconceitos da razão. Essa “novidade” é o ponto de interesse da poesia, e que estava “encoberto” no objeto particular. Podemos dizer, igualmente, que Caeiro não busca as coisas particulares, mas aquilo que as torna particulares, o que, em outras palavras, poderíamos chamar de o seu *ser*. Não é, portanto, uma análise positiva, uma descrição de um objeto particular. Tampouco se trata de uma argumentação dialética que parta de uma totalidade abstrata. A totalidade em Caeiro é alcançada *a posteriori* e não há, como vimos¹⁹⁷, uma dialética em sua poesia.

¹⁹⁷ A esse respeito, ver página 157 deste trabalho.

VIII – O Sensacionismo em Fernando Pessoa e em Alberto Caeiro:

O próprio Fernando Pessoa escreveu vários textos teóricos, alguns dos quais sobre o Sensacionismo, estética literária com que se identificavam os artistas do grupo de Orpheu e da qual o mestre Caeiro pode ser tido como um autêntico representante, embora não se limite aos seus postulados nem pareça seguir todos eles. Muitos desses textos são assinados pelo Fernando Pessoa “ele mesmo”; outros, por alguns de seus heterônimos e personalidades literárias, como Álvaro de Campos e Ricardo Reis, além de Antonio Mora, que é, dentro do universo pessoano, o continuador filosófico do *paganismo* de Caeiro. Neste ponto, é oportuno salientar a observação feita por Perrone-Moisés, que assinala a distância entre as propostas teóricas de Pessoa e o que se verifica em sua poesia.

(149)

(...) nas teorias sobre a personalidade poética, a sinceridade, a heteronímia, Pessoa tem a segurança daquele que conhece, explica e domina o processo, enquanto em sua poesia a despersonalização e o vácuo consequente lhe acontecem em vertigem e pavor (Perrone-Moisés, 2001, p. 124).

É preciso ter cautela, portanto, para não tomar as afirmações contidas nesses textos teóricos de Pessoa como expressão de uma verdade irrefutável sobre a poesia de Caeiro. Reforça esse entendimento o caráter por vezes contraditório do que neles é afirmado, devido, em parte, à multiplicidade de vozes, e em parte, ao fato de se tratarem de notas e apontamentos dispersos. Com essa ressalva, passamos a expor brevemente a posição teórica de Pessoa sobre a estética das sensações, presente em diversos textos do ortônimo e heterônimos.

O Sensacionismo é definido por Fernando Pessoa “ele mesmo” como um movimento “aberto” a todas as outras correntes literárias, porque admite todas as formas de expressão. Desse modo, “para o Sensacionista, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra” (cf. Pessoa, 1988, p. 166-167).

(150)

E tudo o que se sente directamente traz palavras suas.
(Pessoa, 2001, p. 185).

Pessoa define o Sensacionismo em relação aos demais estilos literários. Assim, o movimento rejeita do Classicismo a noção de uniformidade de estilo e a linguagem simples,

bem como a visão nítida¹⁹⁸, que define como um potencial “erro estético”, porque, segundo sustenta, nem “tudo é nítido no mundo exterior”. Do Classicismo, também rejeita o que denomina a sua “teoria basilar”, segundo a qual “a intervenção do temperamento do artista deve ser reduzida ao mínimo”, postulando que o artista usa de seu temperamento aquele aspecto que é universal ou universalizável. Porém, o Sensacionismo aceita do Classicismo “a Construção¹⁹⁹, a preocupação intelectual”. Do Romantismo, o Sensacionismo rejeita a inspiração, mas “aceita a preocupação pictoral, a sensibilidade simpatética, sintética perante as coisas”. Já do Simbolismo “rejeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção”, mas “aceita a preocupação musical, a sensibilidade analítica”. Também aceita a “análise profunda dos estados de alma” que faz o Simbolismo, mas “procura intelectualizá-la” (cf. Pessoa, 1988, p. 175-176). Quanto ao processo a ser adotado para realizar o Sensacionismo, Pessoa fala em três, mas menciona somente o primeiro destes, que chama de *Interseccionismo*, que leva em conta o fato que cada sensação é “um amálgama de sensações”. O autor vê a sensação disposta como um cubo, correspondendo cada um de seus seis lados a um aspecto diferente da sensação: 1) “a sensação do objeto exterior como objeto”; 2) “a sensação do objeto exterior” como sensação; 3) “as ideias objetivas associadas” a sensação do objeto; 4) “as ideias subjetivas associadas” a sensação, isto é, o “estado mental” pelo qual o objeto é visto; 5) “o temperamento e a atitude mental” individual do observador; 6) “a consciência abstrata por trás desse temperamento individual” (cf. idem, ibidem, p. 174-175).

Pessoa, ao esboçar a atitude central do Sensacionismo, afirma pela boca de Campos que a “única realidade na vida é a sensação”, o que repercute no campo estético: a “única realidade na arte é a consciência da sensação”. A poesia, então, deve expressar sensações e não a realidade. Tudo o que existe na vida, amor, prazer, dor, não interessam, em si mesmos, à arte e, por conseguinte, à poesia, “apenas sensações e nossa consciência delas”. Nenhum “artista pode sentir ou não sentir amor, ou alegria ou dor” (Pessoa, s/d, p. 239), pois, quando escreve, faz uma coisa ou outra, dependendo da sensação que deseja expressar (essa atitude coaduna-se, em boa medida, com a “poética do fingimento” postulada pelo ortônimo). Ele

¹⁹⁸ Esse traço assinalado por Fernando Pessoa “ele mesmo” no Sensacionismo, de rejeitar a visão nítida, corresponde justamente ao contrário do que afirma Perrone-Moisés sobre a obra de Caeiro. A autora usa inclusive a expressão “olhar nítido”, a propósito da poesia do mestre, aliás referindo-se a verso de *O guardador de rebanhos*:

O meu olhar é nítido como um girassol. (Pessoa, 1980, p. 35 – grifo meu)

¹⁹⁹ O ideal da construção deriva do objetivismo grego e corresponde à noção clássica de obra de arte como um objeto delimitado. Obras de arte claramente delimitadas aparecem, pela primeira na história, entre os gregos (cf. Lind, 1970, p. 102-103).

conclui dizendo que a “arte, bem definida, é a expressão harmônica da nossa consciência das sensações; quer dizer, nossas sensações precisam ser expressas de forma a *criar um objeto que seja uma sensação para os demais*” – grifo do autor – (Pessoa, s/d, p. 239-240). A sensação expressa pela poesia deve evocar outras sensações, o que o poeta denomina o princípio da *sugestão*. Daí que a sensação é multiplicada pela sua própria consciência.

Apesar de afirmar que o Sensacionismo não se baseia em princípio nenhum, Fernando Pessoa “ele mesmo” menciona três regras para a expressão das sensações, a que denomina “as regras fundamentais da arte”, a saber: 1ª – “toda a arte é criação”; 2ª – “toda a arte é expressão de qualquer fenômeno psíquico” e; 3ª – “a arte não tem fim social” (Pessoa, 1988, p. 167). A primeira determina a criação de um “todo objetivo”, devendo para isso ser “um todo parecido com os todos que há na Natureza (...), em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes”. De certo modo reafirmando o princípio aristotélico da *construção*, Pessoa também sustenta que um poema deve assemelhar-se a “um ser organizado” (cf. Pessoa, s/d, p. 242), figurando-o como “um ente vivo” ou “um animal”, nos termos de Aristóteles (Pessoa, 1988, p. 167). A par disso, a propriedade de semelhança indica que o poema deve possuir um traço de iconicidade. A segunda regra leva-o a afirmar que a arte consiste na adequação “da expressão à coisa que quer exprimir”, postulando que “todos os estilos são admissíveis, e que não há estilo simples nem complexo, nem estilo estranho nem vulgar”, mas “idéias vulgares e idéias elevadas”, e “sensações simples e sensações complexas (...)”. Assim, de acordo com “a ideia, o estilo, a expressão”, não havendo critério exterior para a arte (cf. *idem*). Quanto à terceira regra, Pessoa sustenta que a arte tem, sim, em lugar de um fim, um *destino* ou um *resultado* social, que o artista nunca sabe qual é. Por isso ele não deve se preocupar em dar um propósito a sua arte, pois esse papel pertence à Natureza. O artista, diferentemente do político, é livre para expressar o que sente sobre o seu tempo. Conclui dizendo que, diante da decadência de sua época, pela falência dos ideais, da intensidade da vida moderna e da riqueza inédita de emoções e ideias, são duas as atitudes que deve ter a arte moderna. A primeira é cultivar o sentimento decadente, através da imitação dos clássicos, da limpidez de linguagem e do cuidado com a forma – próprios da incapacidade de criação. A segunda atitude é de vibração com toda a beleza do contemporâneo, com a onda de máquinas, comércios, indústrias (Pessoa, 1988, p. 172). Nota-se uma relação entre as duas atitudes diversas que propõe para a arte moderna com o estilo de dois de seus maiores heterônimos, respectivamente, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Uma terceira possibilidade, porém, restou por ser dita (o caráter de apontamentos de seus escritos teóricos, de textos inacabados,

justifica esta afirmação): a atitude de recuo a uma época passada, longe da decadência dos valores mais preciosos, da turbulência da vida moderna e da profusão de emoções, ideias e sentidos da modernidade, buscando recuperar, através de uma reintegração ao mundo natural, as certezas perdidas. Essa atitude corresponde à poesia de Alberto Caeiro, que, embora se diferencie em muitos aspectos do Sensacionismo como ele é definido nos textos teóricos pessoanos, exerce, sem dúvida, uma forma ou variante desse Sensacionismo.

Ao traçar os princípios do Sensacionismo, por meio de seu célebre silogismo, Fernando Pessoa “ele mesmo” é ainda mais enfático na caracterização do movimento, afirmando que não “existe nada, não existe a realidade, apenas existem sensações” (Pessoa, 1988, p. 173), conclusão contida nesses mesmos princípios, relacionados, por seu turno, à criação artística:

(151)

1. Todo o objeto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação em outra sensação²⁰⁰ (Pessoa, 1988, p. 173).

Desses princípios, depreendemos que Pessoa participa da perspectiva epistemológica segundo a qual tudo o que é “real” para o ser humano, é apenas através de sua apreensão subjetiva, concepção que se conforma com a poesia e a atitude perante o real do heterônimo Álvaro de Campos. Contudo, é impossível encontrar em Pessoa uma única posição a respeito das coisas. Ele se encontra “dividido entre uma concepção idealista e uma concepção realista do mundo sensível, entre a tendência de considerá-lo reduzido à subjetividade individual ou, talvez, a um pensamento extra mundano, (...), além da tendência de considerar o mundo como exterior, diferente e independente do pensamento” (Squeff, 1980, p. 70). Essa perspectiva vai de um idealismo num sentido quase platônico, em que a realidade aparece apenas como ilusória, reflexo de uma outra, superior e verdadeira – que aparece, por exemplo, nos poemas ocultistas do ortônimo e no drama estático *O marinheiro*, à certeza na existência do real de

²⁰⁰ Neste ponto, somos tentados a fazer uma analogia, não de todo perfeita, com os conceitos de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* de Peirce, exemplificadas por Santaella (2005, p. 51) quando se refere ao “azul”, simples qualidade, como *primeiro*; ao “céu”, objeto onde se encarna o azul, como *segundo* e; ao “azul do céu”, síntese intelectual dos dois primeiros, como *terceiro*. De fato, se, de acordo com o silogismo de Pessoa, a sensação é o objeto da poesia do sensacionista, ela é *primeiridade* de seu ponto de vista, pois “é uma sensação nossa”, ou seja, um objeto imediato. E, se a poesia converte a sensação em objeto, converte-a em um *segundo*, embora esse segundo constitua-se, em última análise, em *terceiro*, pois é sensação de sensação, isto é, um *interpretante* do primeiro signo, fazendo-se síntese intelectual. Portanto, para Pessoa o que é *segundo*, isto é, do campo do real, permanece inacessível ao sujeito, concepção que se aproxima mais do conceito de signo linguístico saussuriano, que é diádico, isto é, composto de um *primeiro* e um *terceiro*, sem a parte correspondente ao real (*segundo*).

Reis e Caeiro, e por vezes de Campos²⁰¹, embora o mestre heterônimo tenha compreensão do “papel transformador” da subjetividade sobre os dados sensíveis (cf. Squeff, 1980, p. 73).

Quando escreve que o Sensacionismo afirma a “primordialidade da sensação – que a sensação é a única realidade para nós” (Pessoa, 1988, p. 176), Fernando Pessoa “ele mesmo” postula que o “fim da arte” é criar uma outra ordem de realidade, em abstrato, diferenciando-a da ciência (que organiza as sensações do exterior) e da filosofia (que organiza as sensações do interior), preservando, contudo, traços de ambas. Em respeito ao que denomina “condições de Realidade”, a Arte deve manter um “ar concreto”, ao produzir uma “impressão análoga à que as cousas exteriores produzem” (Pessoa, 1988, p. 177). Deve também obedecer a “condições de Emoção”, isto é, “produzir a impressão que os sentimentos exclusivamente interiores produzem, que é emocionar sem provocar à ação”. A poesia leva, assim, à “concretização abstrata da emoção” ou “concretização emotiva da abstração”, em uma forma de realidade, “mas não realidade concreta, mas realidade abstrata” (idem), razão por que ele não considera a escultura, a pintura e a arquitetura como verdadeiras artes²⁰², pois estas se realizam em formas concretas (cf. idem).

Para Fernando Pessoa, a arte tem por assunto não a realidade, nem a emoção, mas a abstração. Mais adiante, acrescenta que não se trata da abstração pura, que é do campo da

²⁰¹ O heterônimo Álvaro de Campos tem uma atitude que varia no decorrer de sua obra: na primeira fase, conhecida como “eufórica”, ele demonstra um entusiasmo futurista pela realidade da modernidade, de fábricas, máquinas, etc., manifestando um desejo de integração com esse real urbano, que se traduz por envolvimento e entrega do eu, ‘sentindo tudo de todas as maneiras’; na segunda fase, conhecida como “disfórica”, ele demonstra desencanto com suas convicções, e já não crê que valha a pena qualquer esforço para desvendar o enigma do real. Uma característica parece unir as duas fases: o que Squeff chama de “objetivação do sujeito”, isto é, a atitude que privilegia não o real, mas o conteúdo de sua percepção pelo sujeito.

²⁰² Para Fernando Pessoa, somente a literatura é verdadeiramente *arte*. Ele diz isso de forma ainda mais explícita na passagem abaixo:

Por certas razões, que seria descabido expor aqui, eu considero a literatura como a única verdadeira arte, e as outras “artes” todas como o resultado de sensibilidades incompletas: a pintura, escultura, a arquitectura, por exemplo, como produtos de um incompleto desenvolvimento mental, em que as qualidades de visualização não estão subordinadas ao domínio da inteligência, de modo que não funcionam, como deve toda a sensibilidade para ter um perfeito e humano equilíbrio, através da inteligência, mas independentemente dela, e com outras formas de expressão que não as coadas através da ideia (Pessoa, 1988, p. 122-123).

Posto não o refira diretamente, essa concepção de arte estaria ligada, a meu ver, ao emprego da língua como meio de expressão. É o que se confirma nessa outra passagem, em que o Fernando Pessoa “ele mesmo” define a *palavra* como “a abstração suprema”, por estar mais afastada do real. Ele demonstra uma perfeita intuição do signo linguístico como associação de um som e um significado, de seu caráter arbitrário, e, inclusive, da distinção entre *forma* e *substância*:

Todo o material da arte repousa sobre uma abstracção: a escultura, p. ex., desdenha o movimento e a cor; a pintura desdenha a 3ª dimensão e o movimento portanto; a música desdenha tudo quanto não seja o som; a poesia baseia-se na palavra, que é a abstracção suprema, e por essência, porque não conserva nada do mundo exterior, porque o som – acessório da palavra – não tem valor senão associado – por impercebida que seja essa associação (Pessoa, 1973, p. 5-6).

metafísica, mas da abstração criadora, em movimento (cf. Pessoa, 1988, p. 177). Para ele, a “base de toda a arte é a sensação”. Afirma que para que uma sensação simples se torne uma emoção artística é preciso que ela seja *intelectualizada*, primeiro pela consciência da sensação – o que dá a essa sensação um valor estético, e depois pela “consciência dessa consciência”, que é uma intelectualização, por assim dizer, em segundo grau, e que se propõe a ser expressão artística. Por intelectualização Fernando Pessoa entende a decomposição intencional da sensação, ou o acréscimo de elementos, ou ainda falseá-la, com propósitos expressivos e artísticos²⁰³ (cf. idem, ibidem, p. 178-179).

Pessoa faz também uma interessante descrição do que entende por “sensação”. Por essa definição, “toda sensação é complexa”, sendo composta dos seguintes elementos:

(152)

a) a sensação do objeto sentido; b) a recordação de objetos análogos e outros que inevitável e espontaneamente se juntam a essa sensação; c) a vaga sensação do estado de alma em que tal sensação se sente; d) a sensação primitiva da personalidade da pessoa que sente (Pessoa, 1988, p. 178).

A descrição acima compreende o fenômeno da associação de uma sensação com outras sensações ou signos semelhantes, que não apenas pairam como um paradigma semiótico, mas “enriquecem” a sensação, entrando no significado. Os outros dois elementos citados relacionam-se à subjetividade e, no entendimento de Pessoa, fazem parte da sensação e interferem na apreensão da realidade por um sujeito. Aqui verificamos o quanto Pessoa tem absoluta clareza de que o contato humano com o real é mediado por signos (em seus termos, ele fala em “sensações”), o que o aproxima da teoria peirceana do infinito do signo, conduzindo, em última análise, ao que Nöth denomina de “visão pansemiótica do mundo” de Peirce: “o mundo inteiro está permeado de signos, se é que ele não se componha exclusivamente de signos” (Peirce, apud Nöth, 1995, p. 62). Segundo Pessoa, as coisas, emoções e as próprias idéias só nos são acessíveis por meio de sensações, o que encontra equivalente na teoria de Peirce, que culmina na afirmativa segundo a qual “toda a idéia é um signo”. O filósofo norte-americano vai ainda mais longe, e conclui que o fato “de que a vida é uma série de idéias prova que o homem é um signo” (idem, ibidem, p. 61). O sentido de “homem” é aqui intelectualizado, assim como ocorre em Pessoa. Além de Peirce, é possível a relação da “sensação” de Pessoa com a teoria do signo linguístico de Saussure (ver nota 200) e com a tese que este autor formula sobre as *relações associativas* (paradigmáticas), de que Pessoa demonstra possuir uma perfeita intuição. A influência semântica que termos limítrofes

²⁰³ Esse mesmo processo de intelectualização é descrito por Benveniste a propósito da linguagem poética de Baudelaire. Ver citação em (86), na pág. 125 deste trabalho.

da língua exercem uns sobre os outros, intuída por Pessoa, é mencionada por Saussure (cf. Saussure, 2006, p. 145). O caráter *semiológico* do signo linguístico é compartilhado pela “sensação” e estaria relacionado à natureza “psicológica” dessas formas, que é como Saussure apresenta o signo.

Além disso, há na descrição pessoana da “sensação” a consciência de um *processo* de semiose, em que o papel do sujeito é fundamental, o que é assinalado pelo conteúdo das letras “c” e “d”, da passagem citada na pág. 190, acima (neste último caso, parece-nos que prevalece um ponto de vista mais metafísico). O aparecimento da subjetividade situa o fenômeno da “sensação” no âmbito do discurso, o que remete à Linguística da Enunciação de Benveniste e às noções de *semiótico* e *semântico*, formuladas pelo linguista francês. A presença da subjetividade, associada à “vaga sensação do estado de alma” em que é sentida a sensação, pode ser assinalada em marcas linguísticas ou mesmo através da significação ou da escolha dos termos. O poema abaixo exemplifica o segundo caso.

(153)

Esta tarde a trovoadas caiu
Pelas encostas do céu abaixo
Como um pedregulho enorme...
Como alguém que numa janela alta
Sacode uma toalha de mesa,
E as migalhas, por caírem todas juntas,
Fazem algum barulho ao cair,
A chuva chovia do céu
E enegreceu os caminhos...
(Pessoa, 1980, p. 37)

Apesar de não haver marcas explícitas ou implícitas de primeira pessoa, a temporalidade assinalada pela expressão “Esta tarde” e a própria escolha do demonstrativo “Esta” demarcam a existência de um ponto de vista, origem do discurso, que só pode ser uma subjetividade. O caráter sensível do objeto “trovoadas” e dos demais elementos que aparecem no poema também remete a uma sensibilidade, e que só pode ser uma sensibilidade existente. A comparação com outros objetos conhecidos (como o “pedregulho enorme” caindo encosta abaixo, que é comparado à “trovoadas”, ou o barulho das migalhas que caem da toalha, comparado com a chuva) procura expressar esse olhar “fundador” sobre o objeto, ao procurar perceber os seus traços únicos, evitando dá-lo por conhecido. Mas essa mesma operação denuncia o sujeito que a realiza, pois a admissão de um conhecimento prévio de outros objetos assinala a subjetividade. A comparação é feita ao nível dos sentidos; não é da ordem do racional (embora o mecanismo da comparação, em si, o seja). Os sentidos também são

próprios da subjetividade, como é a racionalidade. A estrofe, como um todo, fornece uma imagem, em que o sujeito se funde com a realidade. Tal integração, portanto, supõe a subjetividade.

Os conceitos de *semântica* e de *semiótica* de Benveniste, como vimos no capítulo III, realizam uma distinção que não está explicitada, embora possa estar de algum modo subentendida na Linguística de Saussure. O *semântico*, em Benveniste, se relaciona à “significação”, que é o valor adquirido pela língua em uso, no discurso, constituindo-se na realização do *semiótico* da língua, que, fora do discurso, é pura possibilidade. A ocorrência de um “processo”, referente à língua em uso, pode ser identificada como subjacente na descrição da sensação, acima, em (152), através da menção à subjetividade de Benveniste e à ideia saussuriana de paradigma, que se completa com a noção de *sintagma* e de *valor*.

Como no silogismo em que expõe os princípios do movimento e em sua descrição de sensação, Pessoa formula a idéia do infinito do signo, como faz Peirce: um signo (um *primeiro*, sensação do objeto, a que o filósofo norte-americano denomina “objeto imediato”), *representa* um objeto da realidade (a que este denomina “objeto dinâmico”, um *segundo*), e gera na mente humana um outro signo (um *terceiro*), que, por sua vez, gera um outro signo e assim indefinidamente²⁰⁴. Esse signo em *terceiridade* é chamado por Peirce de “interpretante” do primeiro e sua reprodução num novo signo só não é verdadeiramente infinita porque há um limite para o conhecimento, algo como uma espécie de “abóbada ideológica” que a historicidade de cada um impõe (cf. Santaella, 2005, p. 69). A mesma ideia é formulada por Fernando Pessoa, em outros termos, quando fala em *sensação de sensação* ou de sensação *intelectualizada* e ao dizer que à sensação do objeto soma-se a recordação de objetos semelhantes. Para ele, o conhecimento do objeto só pode se dar no nível da sensação, o que determina que o objeto da poesia só pode ser outra sensação. Do mesmo modo, Peirce também afirma que a apreensão do real é sempre mediada. A ideia de “objeto dinâmico” identificada com o objeto real é ainda um signo, porque, em se tratando da apreensão humana do real, não há como falar em um contato direto com os objetos da realidade.

A sensação, para Fernando Pessoa, não é apenas um efeito determinado da realidade sobre os sentidos, mas corresponde também às imagens interiores, da natureza dos sonhos,

²⁰⁴ Essa ideia de Peirce de reprodução do signo ao infinito é contestada por Benveniste, para quem é preciso achar “o ponto fixo onde amarrar a PRIMEIRA relação de signo” (ver Nota 18, na pág. 25 deste trabalho) ao real. A meu ver, porém, Peirce, com esse processo, descreve perfeitamente o nosso modo de compreensão da realidade, que se serve sempre da comparação com outra coisa, e jamais adota como ponto de partida a pureza da visão original. A noção de “infinito” deve ser aí relativizada: há um limite pragmático para esse processo, limite que é dado pela situação concreta.

bem como às ideias, cujo lugar, a lógica, ele define como “outro tipo de espaço” (cf. Pessoa, 1988, p. 173). Indo além nessa consideração espacial das sensações, o autor menciona três dimensões para elas: os sonhos são sensações com duas dimensões, ao passo que as ideias são sensações com uma dimensão apenas. Quanto aos “corpos sólidos”, isto é, os objetos ou coisas da realidade, são delimitados por planos que são as imagens interiores, de duas dimensões, a seu turno delimitadas por “linhas” ou ideias, de uma dimensão apenas (idem). Esse inventário do real em suas sensações correspondentes serve, no Sensacionismo, a um propósito artístico, que é o de criar um signo *conceitualizado* da realidade:

(154)

Com fazer uma avaliação dessa realidade concreta, o Sensacionismo tenciona realizar na arte uma decomposição da realidade em seus elementos psíquicos geométricos (Pessoa, 1988, p. 173 – grifo do autor) ²⁰⁵.

Em tal avaliação, percebe-se que o objeto da realidade, em suas três dimensões, já contém as duas da imagem interior, além da dimensão única da ideia, por sua vez também contida nas duas anteriores. O objeto da realidade é, portanto, de acordo com essa interpretação do que afirma Pessoa, uma sensação em três dimensões, composta da sensação do objeto, da imagem interior (sensação da primeira sensação) e da ideia (a intelectualização das sensações). Todavia, se pensarmos que o objeto é também definido como uma sensação (cf. nota 200), podemos concluir que o ponto de partida não é o real, a coisa, mas já um signo, sendo a “ideia” unidimensional mencionada por Fernando Pessoa “ele mesmo” já um desenvolvimento de signo, ou um “signo evoluído”, no dizer de Peirce, não havendo propriamente um grau *segundo* de signo (correspondente ao real mediato de Peirce), mas um *primeiro*, em seguida um *terceiro* e depois um *terceiro evoluído*. Se não for assim, devemos pensar que Pessoa, diferentemente do que teoriza Peirce, entende que o signo em grau de *secundidade* (correspondente ao objeto real) compreende em si os outros dois graus, o *primeiro* e o *terceiro*. Como vimos anteriormente, na visão da semiótica peirceana, um signo em *secundidade* supõe (“contém”, por assim dizer) um *primeiro*, enquanto um signo *terceiro* supõe um *segundo* e um *primeiro*. Contudo, não parece que a teorização de Pessoa permita supor que, assim como nas três dimensões espaciais do objeto real já estão contidas as outras

²⁰⁵ Essa descrição do Sensacionismo de Fernando Pessoa “ele mesmo” encontra-se em um texto em inglês, para o qual adotamos aqui a tradução de Zilda Hutchinson Schild. A passagem inteira em inglês é a seguinte:

There is nothing, no reality, but sensation. Ideas are sensations, but of things not placed in space and sometimes not even in time.

Logic, the place of ideas, is another kind of space.

Dreams are sensations with only two dimensions. Ideas are sensations with only one dimension. A line is an idea.

Every sensation (of a solid thing) is a solid body bounded by planes, which are inner images (of the nature of dreams — two-dimensioned), bounded themselves by lines (which are ideas, of one dimension only). Sensationism pretends, taking stock of this real reality, to realise in art a decomposition of reality into its psychic geometrical elements. (Pessoa, 1966, p. 183)

duas, o mesmo aconteça com as sensações. E isso não só por não se ajustar à posição de Peirce, mas por levar à conclusão de que, para Pessoa, não só o ponto de partida espaço-temporal seria o real (ou sua sensação), como também esse teria precedência lógico-simbólica, de modo que uma sensação mais simples, como a sensação do objeto, por exemplo, conteria, por supô-la, uma outra mais complexa (uma ideia), e não o contrário.

Contudo, se olharmos a questão de um ponto de vista inverso, veremos que a ideia, de uma dimensão, não obstante tratar-se de um *terceiro*, nos termos de Peirce, é, para o sujeito, um *primeiro* (que é um modo de interpretar a dimensão única da ideia); a imagem interior um *segundo*; e o objeto da realidade um *terceiro*. Esse caminho invertido elucida melhor a questão e dá conta do caráter abstrato da poesia pessoana de uma forma geral (à parte, neste particular, o caso de Caeiro), em que o fictício, o irreal, está mais próximo e é mais familiar do que a realidade, ou o que é tido por realidade.

Ainda em respeito à questão da “dimensão única” da ideia, somos tentados a perceber em Pessoa a intenção de apresentar um ponto de vista imagístico: o objeto concreto teria três dimensões porque é assim constituído espacialmente, em largura, altura e profundidade; a imagem interior teria duas, à semelhança de uma fotografia; já a ideia, do campo do *psicológico*, teria uma dimensão apenas, determinando uma sucessividade. Tal sucessividade remete de novo à noção de infinito do signo (nos termos de Peirce), mas diferencia-se da associação de ideias preconizada por Saussure, na medida em que esta supõe a exclusão de “toda intervenção do tempo”, motivo por que o linguista denominou-a de “eixo das simultaneidades” (o que veio a ser denominado *o paradigma*), em oposição ao “eixo das sucessões” (e que veio a ser chamado *o sintagma*), em que “não se pode considerar mais que uma coisa por vez” (cf. Saussure, 2012, p. 121). Contudo, a ideia de infinito do signo concebida como uma sucessão simples, também não reflete com precisão a descrição feita por Peirce, que se aproxima muito do que escreve Saussure em respeito às associações, em que pesem as diferenças entre seus dois pontos de vista. Ou seja, não obstante as diferenças de abordagem, ambos descrevem um processo de associações que se dá em mais de uma direção e não é sucessivo, mas simultâneo.

Como referi acima, percebe-se que a teorização de Pessoa sobre o Sensacionismo não coincide totalmente com o que propõe e executa Alberto Caeiro, o que leva à compreensão de que se trata de uma teoria mais ampla, da qual Campos, Reis e o próprio Fernando Pessoa “ele mesmo” seriam realizadores parciais, e Caeiro, de modo especial, um outro, cada qual exercendo seus fundamentos de diferentes maneiras. Essa constatação parece confirmar-se na

leitura dos aspectos que o movimento afirma rejeitar do Classicismo: o estilo igual para todos os assuntos e a visão nítida. Caeiro, do alto de sua posição de mestre, dialoga com o Fernando Pessoa “ele mesmo” e os outros heterônimos, adotando, ao contrário do que postula o outro, um estilo simples, constituindo o olhar para a aparência das coisas como seu traço fundamental, sua poética e sua filosofia.

Contudo, não são assim tão grandes as diferenças. Por um lado, se Caeiro não deixa dúvidas de sua crença na existência do mundo material, ao mesmo tempo reconhece os limites da apreensão da realidade, devido ao caráter irremediavelmente mediado do olhar. A ideia de que não há uma realidade, mas apenas sensações, é em certa medida partilhada pelo heterônimo-mestre, não como adesão a uma visão ocultista, idealista ou neoplatônica, mas como o reconhecimento da contingência de ser o homem um ‘animal indireto’, o que se traduz na confiança na capacidade da sensação de conduzir à realidade. A opção pela visão nítida, se é que podemos chamá-la assim em Caeiro, não implica pensar que “tudo é nítido no mundo”, mas funciona como uma estratégia de aproximação do inapreensível. Quanto ao estilo de Caeiro, longe ser simples, é complexo, pois alcança um alto grau artístico manejando os recursos expressivos mais simples. Demonstração inequívoca de que, mais do que a complexidade das formas, o que conta é o modo de manejar os recursos disponíveis. Esse aspecto torna um pouco mais verossímil o traço fictício de Caeiro, que é descrito como um homem simples, de pouca instrução, mas poeta de gênio.

A maneira com que o heterônimo-mestre apresenta as sensações em sua poesia é exposta diretamente por Pessoa em um texto teórico intitulado *Sensibilidade e inteligência*. Neste pequeno texto, ele menciona três processos possíveis para a “utilização da sensibilidade pela inteligência”. O primeiro deles é o “processo clássico”, que consiste em eliminar da sensação tudo o que nela é individual, extraindo-se apenas o que é universal. O segundo, o “processo romântico”, consiste em expressar a sensação individual tão vividamente, que ela é aceita como algo sensível, não inteligível. O terceiro processo é o que é, segundo o autor, empregado por Alberto Caeiro, e consiste em fornecer a sensação de forma nítida, acrescentando, porém, uma explicação racional ou metafísica (cf. Pessoa, 1988, p. 164). No mesmo texto, Pessoa apresenta inclusive um exemplo de sensação, simulando a aplicação prática de cada um dos processos mencionados:

(155)

Suponhamos que tenho uma aversão íntima pela cor verde, e que quero transformar esta aversão, que é uma sensação, em expressão artística. Pelo processo clássico, procederei da seguinte maneira: (1) Lembrar-me-ei que a aversão pela cor verde é puramente individual, que, portanto, a não posso transmitir a outrem, tal qual é; (2)

deduzirei que, assim como tenho aversão pela cor verde, outros terão aversão por outras cores; (3) traduzirei a minha aversão pelo verde em aversão por “certa cor”, e cada um que leia verá na aversão assim traduzida a cor particular com que ele tem aversão. Pelo processo romântico, buscarei pôr tal horror nas frases com que exprimo o meu horror pelo verde que o leitor fique presa da expressão do horror, esquecendo precisamente em que se fundamenta. (...) Pelo terceiro processo, porei nitidamente a minha aversão pelo verde, e acrescentarei, por exemplo, “é a cor das coisas nitidamente vivas que hão-de tão depressa morrer” (Pessoa, 1988, p. 164-165).

O autor continua explicando que, pelo “processo clássico”, sacrifica-se tudo o que é individual na sensação e na emoção para torná-la universalmente compreensível, motivo por que a poesia clássica é “inteligível em todas as épocas, porém em todas fria e longínqua”. O “processo romântico” consiste numa intensificação dos elementos expressivos em detrimento das sensações. Já no terceiro processo, mesmo que o leitor não participe da mesma aversão pelo verde, “compreenderá que se odeie o verde por aquela razão” (cf. Pessoa, 1988, p. 165). Fernando Pessoa “ele mesmo” menciona, por fim, a poesia de Caeiro como exemplo do terceiro processo, numa explícita e reveladora referência sobre o modo de escrever do mestre:

(156)

No meu fantasma Alberto Caeiro, sirvo-me instintivamente do terceiro processo aqui indicado. Embora pareça espontânea, cada sensação é explicada, embora, para fingir uma personalidade humana, a explicação seja velada na maioria dos casos (Pessoa, 1988, p. 165).

Em raras ocasiões, em seus escritos teóricos, Pessoa é tão claro ao se referir ao modo de escrever de um de seus heterônimos, como é nessa passagem em relação a Caeiro. Sem rodeios, o Fernando Pessoa “ele mesmo” afirma que o processo empregado por Alberto Caeiro, não obstante seu desprezo ao pensamento lógico, faz uso frequentemente de uma explicação racional, muitas vezes velada na forma de uma imagem como a do exemplo da aversão pela cor verde, que é desse modo apresentada na forma de uma sensação intelectualizada. A *intelectualização* a que o teórico Pessoa se refere centra-se na característica essencial do objeto, aquela que interessa para expressar o sentido, ou algo que sirva para dar a ideia dessa sensação, mesmo que aparentemente não tenha relação com o objeto.

O referido “processo clássico” é exemplificado com duas odes de Ricardo Reis, das quais transcrevo apenas uma:

(157)

Há uma cor que me persegue e que eu odeio,
Há uma cor que se insinua no meu medo.
 Porque é que as cores têm força
 De persistir na nossa alma,
 Como fantasmas?
Há uma cor que me persegue, e hora a hora

A sua cor se torna a cor que é a minha alma.

(Fonte: ARQUIVO PESSOA – <http://arquivopessoa.net/textos/3999>, de: Poemas de Ricardo Reis. Fernando Pessoa, organizado por Luiz Fagundes Duarte, 1994, p. 189)

É possível identificar nesse poema algumas das características antes mencionadas para o processo clássico. Repare-se que não há referência à cor verde; o poeta fala da aversão por “certa cor”, evitando particularizar a sensação.

Um outro poema que, pelo acento emotivo pode bem ser atribuído a Álvaro de Campos, exemplifica o referido “processo romântico”:

(158)

O verde! O horror do verde!

A opressão angustiosa até ao estômago,

A náusea de todo o universo na garganta

Só por causa do verde,

Só porque o verde me tolda a vista,

E a própria luz é verde, um relâmpago parado de verde...

(Fonte: ARQUIVO PESSOA – <http://arquivopessoa.net/textos/3840>, de: Novos temas, ensaios de literatura e estética, organizado por João Gaspar Simões, 1938)

O traço essencial dessa estética, conforme Pessoa, é a ênfase na expressão, o que se observa com facilidade no poema-exemplo, acima. Tanto são enfatizados os elementos expressivos que os aspectos que compõem a sensação são deixados de lado.

O poema abaixo é o exemplo prático perfeito do terceiro processo, de *intelectualização* da sensação, inclusive quanto ao tema da cor verde²⁰⁶:

(159)

Odeio o verde.

O verde é a cor das coisas jovens

— Campos, esperanças, —

E as coisas jovens hão-de todas morrer,

O verde é o prenúncio da velhice,

Porque toda a mocidade é o prenúncio da velhice.

(Fonte: ARQUIVO PESSOA – <http://arquivopessoa.net/textos/3840>, de: Novos temas, ensaios de literatura e estética, organizado por João Gaspar Simões, 1938)

Ao contrário do que acontece no processo clássico, aqui o poeta particulariza a sensação, veiculando a aversão específica que sente pela cor verde, e não por uma cor em geral. Para que o leitor da poesia possa participar da mesma sensação é preciso que ele a compreenda, e isso é alcançado por meio de uma ideia. Essa ideia é algo assim como “o verde

²⁰⁶ No entanto, não parece tratar-se de um poema de Caeiro, devido à presença excessiva da personalidade e a preocupação preponderante com a velhice e a morte, muito mais próprias de Reis. O horror da morte é um sentimento aqui tão arraigado ao eu poético que esse chega a pressenti-la no mais intenso vigor da juventude. Essa ideia de antecipação nas coisas de seu próprio destino fatal está ligada a uma concepção linear do tempo, em cujo curso o sujeito marcha inexoravelmente para a morte, e é encontrada, formulada de outra maneira – a do “cadáver adiado que procria”, tanto em Reis (*Odes*) como no Fernando Pessoa “ele mesmo” (*Mensagem*).

é a cor das coisas jovens que hão de morrer depressa”. O leitor se identifica com a ideia e daí com a sensação particular. A ideia, isto é, a sensação intelectualizada, funciona como um signo de mediação entre a sensação original (*sentida*) e a sensação *lida*. Por esse processo, o poeta não descreve eventos e coisas particulares, mas a sensação mais profunda dessas mesmas coisas. Diferente do processo clássico, não se trata da busca de *universais*, que não passam aí de ideias gerais, meras convenções, imagens frias e distantes do objeto.

Se o heterônimo Alberto Caeiro faz uma separação entre o que é intelectual e o que é sensível, privilegiando o segundo, Pessoa, em sua teorização do Sensacionismo, demonstra uma maior aceitação do que pertence ao campo do intelecto, embora considere as idéias como mediadas por sensações e vice-versa. De sua parte, Caeiro emprega com frequência quadros e imagens visuais como tipos de sensações, de modo a expressar essas sensações da maneira mais direta possível. O objetivo, contudo, não é o de retratar o real, mas de revelar, fornecendo o “lampejo” que torna as coisas “amigas dos olhos”, como as bolas de sabão que a criança do poema solta no ar:

(160)

Algumas mal se vêem no ar lúcido.
São como a brisa que passa e mal toca nas flores
E que só sabemos que passa
Porque qualquer cousa se aligeira em nós
E aceita tudo mais nitidamente.
(Pessoa, 1980, p. 65)

É preciso, portanto, uma atitude de receptividade do *eu* (inclusive do *eu* leitor), de aceitação, combinada com a intelectualização. A própria passagem acima, em (160), é ao mesmo tempo a afirmação discursiva dessa necessidade e outro exemplo prático do terceiro processo. A imagem da criança brincando com as bolas de sabão e a da brisa, a tocar de leve nas flores constituem a sensação visual do poema. Há, porém, a necessidade de dizer algo mais que simplesmente “mostrar” o quadro do real. Daí o recurso à frase: “*Porque qualquer cousa se aligeira em nós...*”, que expressa a ideia mediadora, que permite compreender a imagem sensível (como *bolas de sabão* e *brisa* podem ser vistas e sentidas no que têm de mais especial e profundo).

Tabela 4 – Os passos de Caeiro:

1	Propõe o olhar para as coisas particulares, afastando todo o saber <i>a priori</i> .
2	Acredita na realidade das coisas independente do pensamento, mas reconhece a mediação.

3	Na experiência de olhar para o objeto na sua aparência, vê que ele não significa nada, não tem sentido oculto.
4	Então, vê o mistério em não haver mistério (é isso o que está <i>além</i> – a “espantosa realidade das coisas”).
5	Ao reconhecer a mediação, porém, confirma que não há contato direto com a realidade, mas apenas através das sensações, o que leva a não haver realidade fora das sensações.
6	Continua, porém, acreditando na realidade das coisas, mas essa realidade só pode ser pensada, pois tudo é mediado. Essa <i>realidade em si</i> , curiosamente, constitui-se <i>a posteriori</i> como um <i>a priori</i> .

Essa concepção do real não dá margem à ideia de um universo infinito, pois a realidade, em que pese sua afirmação de independência da subjetividade, está na dependência da percepção sensorial, na medida em que “são os sentidos o critério de evidência mais seguro” dessa realidade (cf. Squeff, p. 74). O mistério reside na particularidade, única instância do real. O real só é “real” no particular. É somente no objeto particular que podemos encontrar o elemento essencial da realidade, que não é um conceito nem a sensação, mas só pode ser comunicada por uma sensação. Tampouco é o objeto particular (uma certa árvore, uma determinada pedra); este é apenas o lugar onde aquele pode ser encontrado.

O olhar é, segundo Martins, o próprio objeto de sua poesia, e não as coisas:

(161)

Em Caeiro também não é das coisas que é questão, mas da sua imagem, entendida como o olhar sobre elas. A sensação enquanto definidora do espaço e do sujeito. (Martins, 2001, p. 302)

O caminho percorrido por Caeiro começa pelo afastamento de todo *a priori*, mas precisa contar com uma antecipação de resultados, que se revelarão *a posteriori*. Assim, a crença na existência das coisas antecede a sua confirmação pelo olhar, depois de um longo percurso, quando se revela no “grande mistério” das coisas existentes, que descobre tão diferentes umas das outras. É esse processo que é descrito por Caeiro, em outros termos, como a “aprendizagem de desaprender”. Embora comece pela negação do pensamento e a afirmação dos sentidos, esse processo não é só sentidos, mas também uma intelectualização. Partindo do particular, chega à transcendência. Toda a poesia de Caeiro é metáfora dessa descoberta. Poesia que se faz negando-se, ao se afirmar como antipoesia, e se faz metáfora negando a metáfora. A realidade que Caeiro expressa é a das sensações, ou a da linguagem, e que, por assim dizer, ele “materializa” no objeto espacial. O próprio tempo só existe no objeto, na realidade das coisas, o que importaria numa concepção espacial do tempo, que

coincide com algumas visões filosóficas contemporâneas, em Caeiro se traduzindo numa espécie de subordinação do pensamento ao real, concebido como *real em si*²⁰⁷.

²⁰⁷ A respeito do tempo em Caeiro, ver nota 7. Caeiro, porém, não concebe, ou ao menos afirma não conceber um *tempo-espaco*, na medida em que *ver*, para ele, dispensa tanto o tempo como o espaco, o que é coerente com uma ideia de total integração *eu-objeto*, que se define mais como um estado de “suspensão” da experiência concreta do *aqui-agora*, um “insight” ou “lampejo”, intenso e rápido, e não o exame cuidadoso do objeto. Na continuação do mesmo poema citado em parte na nota referida, na página 16 deste trabalho, ele deixa claro o que entende por *realidade*, que é a realidade das *coisas*, na sua particularidade. O ato de *ver*, no entanto, não é algo fácil e demanda uma aprendizagem. É essa dificuldade que ele verbaliza nestes versos:

Não quero separá-las (*as coisas*) de si-próprias, tratando-as por presentes.
Eu nem por reais as devia tratar.
Eu não as devia tratar por nada.
Eu devia vê-las, apenas vê-las;
Vê-las até não poder pensar nelas
Vê-las sem tempo, nem espaco,
Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê.
(Pessoa, 1980, p. 127)

IX – O poema do Menino Jesus e o sonho de integração com o real:

O poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, que nos apresenta o Menino Jesus de Caeiro, é um capítulo à parte na poesia do mestre heterônimo de Fernando Pessoa. Robert Bréchon aponta suas origens num poema de Guerra Junqueiro, *A Velhice do Padre Eterno*, numa relação de intertextualidade (cf. Bréchon, 1998, p. 218). Ricardo Reis, por seu turno, acusa-o de ser um “uso incorreto da emoção”, no sentido em que se deixa cair no “sentimentalismo cristão” (cf. Pessoa, 1997, p. 134). Vamos tentar interpretá-lo do ponto de vista linguístico e semiótico e como uma aplicação de seus postulados, para seguir a taxonomia de Seabra, ao nível do *significado* (ou dos temas) e do *significante* (ou das formas), considerando o modo como esses dois aspectos se articulam. Além disso, a questão linguística e semiótica do olhar para a particularidade das coisas será examinada a partir de uma noção de “linguagem ideal”, como sonho de integração entre sujeito e objeto, assim como imaginada pela filosofia da linguagem.

Assim, do ponto de vista do *significado*, o tema mais aparente é o Cristianismo, ou, para nos atermos melhor à terminologia pessoana, o “Cristismo”, que é como Fernando Pessoa se dirige à forma com que a religião cristã é conduzida pelos administradores das diversas igrejas, católicas e protestantes, no mundo. Do lado do *significante*, o olhar, que é problematizado neste poema através de um exercício intenso de poetização do real, será interpretado ao nível do sistema e ao nível do discurso, ou, para utilizar os conceitos forjados por Benveniste, como semiótica e como semântica.

É ainda Bréchon quem interpreta o poema VIII, dizendo que nele podemos ver melhor “o esforço do poeta, esforço que Reis considera apesar de tudo insuficiente, para liquidar a fé cristã da infância e preparar a passagem para o paganismo, fé da idade adulta que assimilou o espírito da infância” (Bréchon, 1998, p. 218). Segundo o autor, neste poema Caeiro “opera a metamorfose do ‘Menino Jesus’ em ‘Criança Nova’, de Deus em deus, do Deus único e transcendente em pequeno deus próximo, privado, companheiro dos trabalhos e dos dias, dos risos e das brincadeiras” (cf. idem). O Menino Jesus é assim absorvido pelo neopaganismo politeísta de Caeiro, como o “deus que faltava”, não distante, mas próximo, junto ao cotidiano das pequenas coisas.

(162)

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

Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.
(Pessoa, 1980, p. 46)

Coerentemente com essa atitude de “estar no mundo”, ele professa e ensina o *olhar para as coisas*, tornando-se o *mestre* do mestre Caetano:

(163)
A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as coisas.
(Pessoa, 1980, p. 45-46)

A criança tem um lugar especial em toda a poesia pessoana, mas em Caetano não é simplesmente da inocência infantil que se trata, mas de uma “aprendizagem de desaprender”, para aprender a ver. O Menino Jesus também empreendeu esse trajeto de ida e volta; é uma criança que já foi adulto, e escolheu voltar à Terra como criança, depois de se ter criado “eternamente humano e menino” como já se lê logo nos primeiros versos do poema:

(164)
Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
(Pessoa, 1980, p. 44)

O olhar para as coisas é um encantamento com o real, um olhar de descobridor (de resto, a metáfora do descobridor integra o imaginário português) próprio da criança e também do paganismo, que coloca a divindade no real e no humano. O olhar se volta para o objeto, para o fenômeno, para as coisas particulares, evitando qualquer conceitualização *a priori*.

(165)
E a criança tão humana que é divina
É esta minha quotidiana vida de poeta,
E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,
E que o meu mínimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que for,
Parece falar comigo.
(Pessoa, 1980, p. 46)

Essa “metamorfose” do Deus cristão em divindade pagã não é completa; os símbolos cristãos têm um grande poder de significação, pois o pensamento e a linguagem ocidentais estão impregnados de seus significados. Por isso, o olhar para as coisas é uma tentativa de olhar; ele começa por uma ruptura, que se revela na manifestação de desprezo aos símbolos

mais sagrados do Cristismo, como o dogma da Trindade e da Conceção pela Virgem Maria, e no empenho em ridicularizá-los.

(166)

Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.
(Pessoa, 1980, p. 44)

O caráter do símbolo afasta-o dos seres e das coisas particulares e reais; o ser simbólico torna-o não real. No paganismo, o divino é vislumbrado no real e não imposto pelo pensamento. A irrealidade dos símbolos católico-cristãos é o centro da crítica de Caetano de Campos.

(167)

Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.
(Pessoa, 1980, p. 44-45)

O próprio Pessoa afirmava que o poema tem algo de “ofensivo para a Igreja Católica”, motivo de não tê-lo publicado na revista *Athena*, junto com os outros poemas de Caetano de Campos. É interessante notar, contudo, que o propósito de ridicularização dos símbolos cristãos é levado a cabo justamente ao atribuir-lhes características de realidade, o que evidencia a distância símbolo-objeto.

(168)

Diz-me muito mal de Deus.
Diz que ele é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecências.
A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
E o Espírito Santo coça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.
(Pessoa, 1980, p. 46)

O ideal de virtude do Cristismo, representado pela Igreja Católica, também é combatido. O propósito altruísta de sacrifício e sofrimento terreno, que remete a uma

confiança exclusiva na felicidade após a morte, entra em desacordo com o paganismo, que acredita em um “bem estar” terreno e tem uma ideia turva do além-túmulo.

(169)

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

(Pessoa, 1980, p. 44)

Assim como a ‘cruz que há no céu e serve de modelo às outras’ (cf. Pessoa, 1980, p. 45) cada símbolo cristão remete a um significado remoto, parte de uma tradição antiga. Percebe-se que Caeiro aposta num certo grau de motivação na simbologia da cruz cristã, bem como em outros de seus símbolos, no que se aproxima da concepção de símbolo saussuriana, o que podemos ver na ideia de “modelo” ou molde de que fala o poema, e que aponta para uma relação de semelhança entre símbolo e objeto, nos termos de Saussure. Essa concepção de símbolo difere da que é feita por Peirce, para quem o símbolo é sempre um signo de convenção coletiva. Contudo, a “semelhança” mencionada por Caeiro no poema VIII é ainda assim bastante convencional, pois se trata de um modelo inacessível, que só pode ser imaginado. Outra crítica subjacente na imagem da *cruz-modelo* se relaciona à ideia do objeto em série, que à época em que Pessoa está escrevendo começa a surgir. O objeto industrial, constituído em série a partir de um molde único, traz um desconcerto ao olhar, pois não permite ver a particularidade. Diante de dois objetos iguais (como dois crucifixos de mesmo molde), o sujeito ou se vale de um sinal extra (como fazer uma marca em um dos objetos, para diferenciá-lo do outro e assim enxergar a sua particularidade), ou é forçado a um paradoxo, que consiste em “pensar” que se trata de dois objetos únicos (e são), embora idênticos. O paradoxo reside em que a operação de perceber a singularidade de cada objeto, neste caso, se dá não pelos sentidos, mas pelo recurso a uma abstração. O inusitado desta crítica ao Cristismo é apontar, no seu símbolo maior – o crucifixo, o seu maior defeito, que é ter-se tornado dogmático e repetitivo. Em termos gerais, a falta de motivação é, como vimos, o ponto central da crítica de Caeiro ao símbolo cristão. O apego à tradição, à liturgia, ao ritual, às convenções morais e religiosas substituiu aquela *contigüidade* com o real dos primórdios da cristandade. O que ocorre com os símbolos cristãos também acontece na linguagem, igualmente simbólica. Algo do real se “perdeu” com os símbolos e se perde cotidianamente com a linguagem; esse “algo” é a particularidade. A língua, como sistema simbólico que é, faz o caminho inverso ao do olhar de Caeiro – que vai do particular ao geral, indo *do geral ao particular*, incluindo as coisas em classes e categorias. Os próprios significados dos nomes

das coisas são categorias de coisas e não as coisas. É o que confirmamos na explicação de Saussure para o signo linguístico.

(170)

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica (Saussure, 2012, p. 106).

Embora a Linguística de Saussure também tenha abordado outros aspectos da língua, como bem demonstram as partes do Curso dedicadas às relações sintagmáticas e associativas (paradigmáticas), ao mecanismo da língua (o duplo funcionamento das coordenações sintagmáticas e associativas no discurso, em que uma determina e abre possibilidades à outra), bem como à ideia de que não falamos por signos isolados, mas em termos de diferenças (valores) e por agrupamentos de signos, ou *sintagmas* (cf. Saussure, 2012, p. 177), o que remete à noção de discurso, é sabido que em sua conceitualização de signo linguístico ele concentrou-se nos nomes. Todos os que uma vez leram o Curso lembram-se dos seus clássicos exemplos *arbor* e *equus*, ao lado das ilustrações de uma árvore e de um cavalo, representando o signo linguístico com suas partes, significante e significado. Sua escolha por esses termos é justificável por razões de método: é muito mais racional explicar o signo linguístico partindo de nomes de coisas concretas. Isso não quer dizer que, em algumas passagens do curso, o linguista suíço não se valha de outras classes de palavras como exemplos de signos, inclusive de verbos. Mas a reflexão sobre a natureza do signo linguístico e seu traço fundamental, o arbitrário – e isso é inegável, é toda fundada sobre os nomes. Se tentarmos aplicar a definição de signo saussuriana para um verbo, podemos dizer que o significante “julgar”, por exemplo, está ligado ao significado “julgar” e que, segundo Saussure, esse laço é arbitrário, pois em outra língua a mesma ação “julgar” é representada por outra palavra, como por exemplo *juger* (francês), *juzgar* (espanhol) ou *to judge* (inglês). Mas se tentarmos fazer isso com outra classe de palavras, como por exemplo o pronome “eu”, teremos grandes dificuldades para aplicar a definição saussuriana. Qual o significado de “eu”? Segundo Benveniste, é a pessoa que usa “eu” no discurso. É o que esse autor chama de um signo “vazio”, sem referência a uma “realidade” (cf. Benveniste, 2005, p. 280), significante sem significado, com uma significação que só é preenchível no discurso. Para Benveniste, mesmo os verbos escapam à definição saussuriana, pois, segundo ele, as formas do infinitivo do verbo, usadas como entradas de léxico, não passam de invenções da metalíngua lexicográfica, diferindo em muito do infinitivo na língua. O sentido de um verbo só pode ser conhecido em seu uso concreto, na instância de discurso, não comportando nenhuma forma virtual e “objetiva” (cf. idem, ibidem, p. 281). É inegável, portanto, uma certa insuficiência da

teoria saussuriana do signo, especialmente quando nos propomos a analisar o discurso por inteiro ou outros signos que não sejam nomes, o que demanda o uso de outras teorias, a exemplo da linguística da enunciação de Benveniste, de que nos valem neste trabalho (capítulos III e IV). Não obstante, não há também como negar o brilho duradouro de Saussure, e seu conceito de signo linguístico, assim constituído, será o ponto de partida da presente reflexão. Neste sentido, um dos aspectos do signo saussuriano, o seu caráter convencional, pode ajudar a compreender essa passagem do poema, que assinala justamente essa convencionalidade do signo, que não deixa perceber o real.

(171)

Diz-me que Deus não percebe nada
Das coisas que criou —
"Se é que ele as criou, do que duvido" —
(Pessoa, 1980, p. 46)

A atitude do Criador diante das coisas é idêntica à de quem “não sabe ver”. Na medida em que as coisas são vistas através de signos, perde-se a sua particularidade, porque o sujeito não presta atenção às coisas reais, mas ao seu valor simbólico convencional, cujo traço arbitrário é apenas minimamente limitado. A suspeita sobre a verdade da Criação assenta nesse “desvio” em relação ao mundo natural, desvio do particular ao geral, mas que se opera no sentido inverso, ao se aplicar um conceito geral, gerado por um sistema que existe *a priori*, a um objeto particular, cuja realidade, nesse processo, é vista somente de modo oblíquo. A experiência singular do real veiculada pelo discurso realiza a limitação do arbitrário (cf. Saussure, 2012, p. 181-182), mas essa limitação é sempre relativa ao tipo de experiência. No poema, Deus é metáfora de língua-sistema, de semiótica, no sentido que Benveniste dá a este termo. Deus é o contrário do homem; é o oposto do sujeito de linguagem. É o imotivado em relação ao motivado. Em certa medida, tal concepção pode fortalecer uma visão escolástica de Deus também como um grande *a priori*: *Aquele que é*, que não tem explicação, pois vem antes de qualquer possibilidade de compreensão. Mas aqui o que importa é a oposição entre a (im)personalidade de Deus e a subjetividade do homem, do “Ele” (raramente “Tu”) de Deus com o “eu” do sujeito. É a vida em luta com a Eternidade, tomando “eternidade” aqui também um sentido de *morte*, pois o que não está no *aqui-agora*, do ponto de vista do sujeito do discurso, não existe. O eterno, no limite, se confunde com o nada. Por outro lado, a reparar o modo como no exemplo retirado do poema VIII em 171 o significante “cola” na sua significação, efeito em grande parte fornecido pela atmosfera de proximidade com a figura de Deus, percebemos a diferença entre o processo e o sentido (ao menos do sentido que é

aparente). Os versos simples de Caeiro são uma imagem vívida e altamente expressiva da “distração eterna” de Deus e que, paradoxalmente, adquire os traços de uma atitude bastante trivial e humana. É nesse sentido que há diferença, de modo que um acordo íntimo entre significante e significado é que comunica a sensação de convencionalismo, de deslocamento (ou desvio), sendo, portanto, também uma disjunção. A metáfora para a crítica do símbolo é a naturalidade do discurso.

É necessário distinguir o sentido do termo “desvio” como empregado acima do sentido de que se reveste no capítulo V, acima. Se ali se trata dos limites entre poesia e língua ordinária, aqui falamos de como a língua efetua o “corte” sobre o real, o que corresponde exatamente à distinção saussuriana entre *forma* e *substância*. Para Saussure, língua é forma e não substância, no sentido em que qualquer de suas unidades, desde um nome até um simples fato de gramática, é identificada por contrastes e diferenças (cf. Saussure, 2006, p. 141). Para Saussure, a língua realiza um “corte” simultâneo na matéria sonora e na matéria do pensamento, combinando elementos dessas duas ordens, produzindo uma forma, não uma substância. Ao servir de elo entre dois domínios que antes da língua não são mais que duas massas amorfas, o pensamento e o som, a língua divide ambos em partes distintas, fornecendo os significantes de que o pensamento precisa (cf. idem, ibidem, p. 130-131). Se alhures falamos em “substância psicológica” do real, o fazemos por certa liberdade no uso dos termos. Para o sujeito de linguagem, só há forma. Significante e significado são partes do mesmo signo e só têm sentido quando estão unidos, situação em que constituem uma *forma*. A realidade é apreendida pela língua como uma forma; não é com partes do real que se combinam os sons, mas com segmentos do pensamento, que é a substância intermediária entre o sujeito e o mundo. Daí falar-se em uma “matéria psicológica” e em uma “matéria sonora”, que se combinam num sistema de valores. Ensina-nos Saussure que a escolha dos segmentos, isto é, o “corte” simultâneo que é feito nessas duas substâncias pela língua, é arbitrário (ponto de onde ele deriva o conceito de arbitrário da relação significante × significado, que é questionado por Benveniste). Este é, de modo geral, o aspecto principal do problema.

A tentativa de aproximação do real, que permeia toda a obra de Caeiro – e no poema VIII é especialmente observável –, está calcada na consciência de que o processo de apreensão da realidade é sempre mediado por signos. A realidade não se coloca imediatamente diante do sujeito, mas por meio dessa “substância psicológica”, uma espécie de imagem do real feita pelo pensamento e que a substitui (cf. Saussure, 2006, p. 131). Em que pese ser veiculada em poesia, a busca de Caeiro não se limita à linguagem, no sentido

estrito que tem em Saussure, de ‘língua mais fala’ (cf. Saussure, 2012, p. 117), mas se estende a outros sistemas semióticos. Neste sentido, a expressão “olhar” é muito apropriada, porque comunica essa maior abrangência do fenômeno semiótico de apreensão do real, de que a linguagem é uma das modalidades, remetendo aos sentidos, que, como o pensamento – e porventura de modo menos mediato, mais próximo –, constituem meio de contato com o real. O olhar de Caeiro é um esforço de “ver mais e melhor”, privilegiando os sentidos, para romper com a atitude convencional e automática diante do mundo. É não voltar-se unicamente para o incomum e para o estranho, mas principalmente para o que é comum e dado por conhecido. A novidade está primeiramente no olhar, que é capaz de enxergar aspectos novos dos objetos comuns. É mais do que ‘olhar com atenção’. É estar aberto, pronto para ver a novidade no objeto mais banal.

(172)

Aponta-me todas as cousas que há nas flores.

Mostra-me como as pedras são engraçadas

Quando a gente as tem na mão

E olha devagar para elas.

(Pessoa, 1980, p. 46)

Feita a distinção acima, entre o “desvio” de linguagem e de “corte” ou mediação do real, podemos concluir com Seabra que a poesia de Caeiro opera o “desvio do desvio” (cf. Seabra, 1974, p. 107), verificando que esse movimento é observável nas duas acepções. Como observa esse autor, opera-se um primeiro “desvio”, do prosaico em direção à linguagem poética, e um segundo “desvio” em direção ao “grau zero”²⁰⁸ da poesia, que é a linguagem natural, prosaica, a “reconduzir todas as conotações a uma pura dimensão denotativa e referencial, exigida pela poética da ‘sensação das coisas tais como são’” (cf. idem). Trata-se, neste caso, de desvio de linguagens. O duplo desvio ao nível do “corte” da *substância* realiza-se pelo retorno ao particular, em que a percepção via sentidos (ligada ao indivíduo) se opõe aos significados convencionais (ligados à coletividade). Opera-se, na poesia, de forma exacerbada, o antigo embate entre sujeito e língua (*língua* aqui como figura metonímica de “coletividade”), que é o mecanismo central de funcionamento da linguagem, através do qual se manifesta todo o esforço vital do indivíduo para suplantar as forças que lhe são ao mesmo tempo favoráveis e contrárias, pois, se, de um lado, proporcionam-lhe um meio simbólico para se manifestar, de outro impõem um conjunto de símbolos convencionais e coletivos, que restringem a manifestação da subjetividade. É esse embate do indivíduo com a coletividade,

²⁰⁸ Mais a respeito da posição de Seabra, ver capítulo VI, na página 142 deste trabalho.

situado no contexto da cultura ocidental, que é poetizado e “dramatizado” por Pessoa. Só em Caeiro, contudo, ele assume uma feição tão especificamente semiológica, linguística e epistemológica.

A opção pela semiótica dos sentidos permite perceber o desvio operado pelo pensamento, à medida que constitui uma “matéria” de outra ordem, em oposição à “matéria psicológica”, elaborada na língua em forma de símbolos. Contudo, essa opção pelos sentidos também encobre armadilhas. Se Pessoa nem sempre o faz, Caeiro distingue as características das coisas das coisas em si. Por exemplo, a cor, a forma, o movimento, o cheiro, o sabor, etc., são atributos de um objeto, mas não podem ser identificados com ele. De modo similar, termos que expressam noções de conjunto como *Natureza, floresta, bosque, rebanho*, etc., não apontam para as coisas, mas apenas expressam uma tentativa de classificação racional. Quando usados, estão a serviço do essencial, que é o objeto em sua particularidade, única forma de experimentar o real.

Nesta passagem, o poeta põe na boca do Menino Jesus uma suposta heresia, mas que é, desse ponto de vista, antes de tudo um desvio do simbólico, o “pasma essencial”.

(173)

"Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,
Mas os seres não cantam nada.
Se cantassem seriam cantores.
Os seres existem e mais nada,
E por isso se chamam seres."
(Pessoa, 1980, p. 46)

Caeiro, neste poema especialmente, realiza um movimento tão notável que se constitui num paradoxo. Esse movimento, como vimos, consiste em “sair da linguagem”, não obstante ainda dela se utilizando. O processo de seu olhar parte do particular e vai ao encontro do geral, sentido oposto ao da linguagem. Ao poetizar essa experiência semiótica, Caeiro extrapola os limites da linguagem. Como o poeta do “deambulismo”, que anda pelo mundo a seguir as próprias sensações, e cuja atividade suprema é o olhar (cf. Coelho, 1949, p. 12), ele poetiza sua experiência por meio da linguagem. Contudo, ele não simplesmente descreve essa experiência, mas cria, através da linguagem, a sensação dessa experiência, que é o que torna o processo notável.

IX.I – O PROBLEMA DA “LINGUAGEM PERFEITA”:

Os filósofos divergem sobre o que seria a linguagem “perfeita” ou “ideal”. Peirce aborda o problema em termos de utilização pelas ciências e filosofia, e particularmente pela lógica. O filósofo norte-americano considera que o problema da linguagem comum é a sua ambiguidade, o que a torna inadequada para ser usada como linguagem técnica. O caráter arbitrário do símbolo (Peirce identifica o signo linguístico com o símbolo, que para ele tem caráter convencional) determina as mudanças de significado das palavras no tempo, bem como a adição de outros significados que não possuíam. Embora a noção de arbitrário não seja explícita em Peirce, esta passagem demonstra que ela está presente em sua teoria:

(174)

Quanto ao ideal a ser alcançado, em primeiro lugar é desejável que qualquer ramo da ciência tenha um vocabulário que forneça uma família de palavras cognatas para cada conceito científico, e que cada palavra tenha um único e exato significado, a menos que seus diferentes significados se refiram a objetos de diferentes categorias que nunca poderão ser confundidas umas com as outras. Por certo, esse requisito poderia ser entendido num sentido que o tornaria absolutamente impossível, pois todo símbolo é uma coisa viva, num sentido muito estrito que não é apenas figura de retórica. O corpo de um símbolo transforma-se lentamente, mas seu significado cresce inevitavelmente, incorpora novos elementos e livra-se de elementos velhos (Peirce, 1977, p. 40).

Segundo Peirce, a terminologia ideal diferirá um pouco para cada ramo do conhecimento, sendo o caso da filosofia característico pelo fato de necessitar de palavras populares com sentidos populares, não como sua linguagem própria, mas como objetos de seu estudo. Além disso, ela tem necessidade de uma linguagem distinta do uso comum, “uma linguagem como a que Aristóteles, os escolásticos e Kant tentaram elaborar, enquanto Hegel tentou destruí-la” (cf. Peirce, 1977, p. 41). Como se observa, a questão não se restringe à terminologia, mas aponta para uma linguagem própria para a filosofia, cujo traço fundamental é a precisão de seus termos. É certo, porém, como bem admite Peirce em (174), que uma linguagem assim concebida só pode ser uma “linguagem ideal”, pois pretende continuar sendo *linguagem natural* (na medida em que combina um uso específico de um grupo com o uso geral da sociedade) e não um código fechado. No campo da lógica, um destes códigos fechados seria, por exemplo, uma linguagem de programação computacional, códigos como *Basic* ou *Pascal*, cuja precisão é inegável, embora a eliminação da ambiguidade, nesses casos, se dê a custo de grande redução do poder de expressão. Uma linguagem desse tipo não passa de uma vaga sombra do que é a linguagem humana. Em síntese, o que Peirce propõe se aplica principalmente à designação: uso de termos cunhados (neologismos) de preferência a termos do vernáculo, reutilização de termos técnicos que se encontram em desuso, estrangeirismos,

etc., tudo com o propósito de precisão (o que não se confunde com clareza: seu propósito é evitar que uma ideia seja simplesmente tomada por outra, por desavisados, devido à utilização de um termo comum). É interessante apontar como essa passagem de Peirce se assemelha a outra de Saussure, em que o linguista suíço aborda, quase nos mesmos termos, a questão da terminologia a ser adotada na Linguística. Saussure é mais contundente ao afirmar a propriedade de mudança contínua dos signos lingüísticos (o que irá basear no seu traço fundamental: o arbitrário), e a inutilidade, portanto, da busca de termos livres de ambiguidade ou neologismos. Esses fatalmente vão entrar no mecanismo da língua e, mais cedo ou mais tarde, serão tomados em sentidos diferentes daqueles originalmente pensados para eles.

Outro sentido de “linguagem ideal” é mencionado ligeiramente por Parret²⁰⁹. Não se trata, obviamente, de pensar em uma utilização prática do modelo, mas de o usarmos para reflexão, no contexto do poema. É, como se diz, uma linguagem “ideal”, sua existência só é concebível em um universo restrito. Tal modelo de linguagem consistiria, simplesmente, em chamar as coisas por nomes próprios. O *nome próprio* afasta-se da definição saussuriana de signo, isto é, um *significante* ligado a um *significado* (este por sua vez uma ideia geral do objeto e não o objeto), para designar o objeto diretamente, o qual se torna assim um *referido*. O *nome próprio* é a forma mais particular de nomear um objeto, pois se refere a um ser existente e não a um conceito geral. Dessa forma, ele permite olhar para esse indivíduo como único. Tampouco se baseia em relações de semelhança entre o signo e o objeto. O termo usado como nome próprio não comporta um significado, ou este, se um dia existiu, encontra-se perdido. De qualquer forma, o significado original de um nome próprio (aquele dos dicionários onomásticos) não tem qualquer papel na ligação semiótica que estabelece com seu objeto. Essa corresponde ao ato de apontar, e liga um nome a uma coisa ou indivíduo particular, numa relação unívoca, de um para um. O nome próprio, na tripartição peirceana dos signos em *ícones*, *índices* e *símbolos*, classifica-se como um *índice*, sendo assim um signo de *secundidade*. A relação de *secundidade* é, conforme apontado acima, uma relação que une dois elementos, um signo e um objeto mediato. A relação do índice com o objeto, como o movimento dos ramos que indica o vento, dá-se entre parte e todo. Trata-se, portanto, de uma relação metonímica.

A linguagem ideal, assim compreendida, faz do processo de nomeação própria o único a ser utilizado. Cada objeto é conhecido na sua particularidade, como um ente único. Não há conceito geral, nem substância psicológica de mediação interposta entre sujeito e realidade. A

²⁰⁹ Parret, Herman. *Enunciação e pragmática*: 1988.

integração é total. Por outro lado, como se trata de uma linguagem ideal, essa integração absoluta só pode ser também um ideal. É certo que sempre fazemos uma ideia de uma pessoa ou de um objeto particular; muito embora essa ideia não integre a palavra que a designa, como parte de uma classe de indivíduos ou coisas. É impossível, porém, não associar tal ideia a tal pessoa, animal ou coisa, terminando por reduzi-los a um rótulo. Desse modo, uma total integração sujeito-objeto só pode ser uma meta, um ideal a atingir por esforço contínuo.

Comparado com o signo linguístico saussuriano, o nome próprio seria um signo só com o *significante*. Não há em seu interior nada equivalente ao *significado*, conforme a definição de Saussure. Funciona como o gesto de apontar ou de manusear um objeto, como faz o Menino Jesus de Caeiro, ultrapassando a designação puramente linguística ao dispensar o aspecto mais evoluído do signo linguístico, que reside no elo entre *significante* e *significado* e que consiste na sua capacidade de *formalização de uma substância*. Se o signo linguístico, em sua acepção mais completa (por exemplo: “pedra”, ou “árvore”), funciona como uma espécie de ponte para o real, uma *pedra* na qual pisamos a fim de chegar à outra margem, onde está a *pedra* real (mas aonde nunca chegamos por completo), permitindo sua descrição por seus elementos constitutivos, o nome próprio só pode ser descrito em termos de seu uso por um sujeito numa situação específica. Aqui podemos ver nessa linguagem ideal talvez não uma linguagem perfeita, mas imperfeita, pois renega a função simbólica precípua da língua. Essa “linguagem ideal” não seria imperfeita somente por ser ideal, mas por abdicar dos mecanismos exclusivamente linguísticos, buscando um contato mais direto com a realidade, o que leva a sair da linguagem nos termos de Saussure, indo para o extralingüístico.

É importante traçar as diferenças entre a busca da singularidade do real via *nome próprio* e a busca através do signo motivado, isto é, da identidade entre signo e real (a identidade *significante x significado*, assim como a identidade ao nível do significante apenas, são recursos formais usados pelos poetas em geral, inclusive por Fernando Pessoa “ele mesmo”, mas que em Caeiro não são exclusivos, demonstrando a sua intuição da insuficiência da noção de *arbitrário interno* do signo). Em qual das duas posições se situa melhor a poesia de Caeiro, da representação do real via nome próprio, que permite um olhar menos “lingüístico” para o real, ou da radicalização do caráter motivado do signo? Parece-nos que ambas são visíveis na poesia do mestre. O motivado na relação signo×real, porém, é muito difícil de atingir, senão impossível, só podendo ser pensado como uma busca. A criação de uma sensação equivalente à sensação de determinada experiência da realidade, em forma de signo linguístico, estabelece na forma mais aproximada essa motivação, mas ainda é

mediação. Contudo, o signo nesse caso se parece com o real, e nesse sentido é mais motivado, embora por uma mediação dupla:

Fig.: 5

REAL → SENSACÃO 1 → SENSACÃO 2 → LÍNGUA

A SENSACÃO 1 é de um tipo mais direto (icônica) e a SENSACÃO 2 mais mediada (icônica, mas com aspectos simbólicos – no sentido de convencionais – da língua). Uma sensação pura é veiculada em palavras, o que corresponde ao esquema da figura 5, acima. Entretanto, é próprio da linguagem poética, ainda, *significar* e *evocar* ao mesmo tempo, como afirma Benveniste²¹⁰, não querendo ser retrato do real, mas expressar uma emoção, que, como emoção artística, é apresentada como uma *emoção intelectualizada*²¹¹. Desse modo, a SENSACÃO 2, veiculada na língua, é ao mesmo tempo signo da SENSACÃO 1 (e indiretamente do REAL) e signo dessa emoção artística, à qual remete também indiretamente, por um mecanismo de evocação, em que assume papel fundamental a intelectualização, observável na SENSACÃO 2. À base dessa reflexão, o esquema da figura 5, poderia, então, ser desdobrado como abaixo:

Fig.: 6

EMOÇÃO ↔ REAL ↔ SENSACÃO 1 ↔ SENSACÃO 2 ↔ LÍNGUA

As setas justapostas indicando o ponto de vista do processo semiótico, se objetiva ou subjetivamente, ou seja, se de um ponto de vista puramente objetivo, em que o real determina a SENSACÃO 1 (S1) e esta determina a SENSACÃO 2 (S2) e assim sucessivamente (da esquerda para a direita), ou de um ponto de vista do sujeito, em que a SENSACÃO 2, mais elaborada, leva à SENSACÃO 1 e ao real (da direita para a esquerda). O processo que é em princípio é relacionado ao ponto de vista objetivo também pode corresponder ao ponto de vista do sujeito, quando ele vive uma sensação de lampejo, de *insight*, e durante o processo criativo, busca a expressão intelectualizada da emoção artística, fazendo o processo no sentido contrário (da esquerda para a direita). As setas duplas indicam o papel da LÍNGUA como mediadora e da EMOÇÃO como objeto mediado. O REAL não é objeto

²¹⁰ A respeito do poder a um tempo *significante* e evocativo da linguagem poética, ver nota 94 e citação na página 103 deste trabalho.

²¹¹ Sobre a posição de Benveniste acerca da intelectualização da emoção, ver citação em (86), na página 125 deste trabalho. Sobre a posição teórica de Fernando Pessoa sobre o mesmo assunto, ver páginas 190 e 198, e citação em (155), na página 195 deste trabalho.

da poesia. É antes meio. Contudo, não faz esse papel por si só, mas através do processo representado pelo caminho que vai de S1 a S2 e de S2 a S1. Conjuntamente a EMOÇÃO pode ser signo do REAL, situação em que este exerce o papel de objeto. Esse caso corresponde, por exemplo, aos poemas em que a importância de ver a realidade como ela é explicitada, sendo matéria de poesia.

X – O Pastor amoroso – a perturbação do olhar:

Nesta análise dos poemas de *O Pastor Amoroso*, com base em algumas das teorias já utilizadas, vamos apresentar o sentimento amoroso primeiramente como um elemento da consciência, quer dizer, do pensamento, um *a priori*, que se interpõe como obstáculo entre o sujeito (no caso, o *poeta-amante*) e a realidade, deformando-a, ao não lhe permitir destinar às coisas da realidade um olhar direto que lhe permita ver com nitidez e clareza, na medida em que se situe no contexto de uma experiência particular. Além desse ponto de vista, que apresenta o amor como elemento de “perturbação” do olhar dirigido ao mundo natural, situação em que a relação amorosa em si mesma é posta em segundo plano ou até negligenciada, também analisaremos o amor com um *a priori* que se interpõe entre amante e ser amado, distorcendo ou desviando a visão nítida da amada pelo poeta. Nessa outra abordagem, nos servimos das mesmas categorias, mas para analisar a própria relação amorosa, contexto em que a “realidade”, do ponto de vista do poeta-amante, corresponde e quase se limita à própria amada, como objeto privilegiado de sua atenção. Por essa análise dupla, o idílio de *O Pastor Amoroso* não é visto apenas como o equívoco transitório, o período de “doença” durante o qual o poeta aparece perturbado, incapaz de ver com clareza e mesmo de perceber sua própria condição (da qual se liberta somente ao sofrer a desilusão amorosa, quando volta a olhar para as coisas), mas também como matéria de poesia.

A experiência amorosa enunciada pelo pastor Caeiro não é, então, um idílio ingênuo, quase incompreensível na sua incongruência com o restante da obra do mestre, tirando sua validade justamente daí: “Estando doente devo pensar o contrário / Do que penso quando estou são” (Pessoa, 1980, p. 55), mas coloca o tema do amor sob uma nova ótica. O sentimento amoroso não é mais a força realizadora que a tudo pode vencer, transcendente aos seres, mas nasce de um desejo concreto, interno, do indivíduo (embora se nutra também de um imaginário coletivo). E como desejo, constitui-se num pensamento, num signo, que cria outro signo, o objeto do amor. O ser amado é antes de tudo produto do pensamento do amante, um objeto mediado (*mediato*, nos termos de Peirce), portanto um signo. Por isso haverá sempre uma distância entre o objeto do amor e a pessoa real; entre o que o amante vê e sente e a realidade que o circunda. Fenômeno, de resto, da mesma natureza dos outros fenômenos semióticos, com a complicação de juntar o sentimento e o desejo sexual, o que amplia consideravelmente o potencial de multiplicação sógnica, em muitas direções.

No poema I, transcrito abaixo, o poeta-amante, completamente envolvido pelo sentimento, diz que o amor o faz “ver melhor” que antes, referindo-se, nesse caso, à realidade

representada pela Natureza. O que ele não percebe agora, e só o fará mais tarde, é que ele não “vê melhor”, mas transforma a realidade, em razão do sentimento que o preenche e domina. A figura da Virgem Maria, no lugar do Cristo, acrescenta um elemento sexual ao seu entusiasmo pelas coisas. O olhar do amante se imiscui como que pelos olhos da amada, numa conjunção sensual. Além disso, seu olhar é dependente dela e de sua presença.

(175)

Quando eu não te tinha
Amava a Natureza como um monge calmo a Cristo...
Agora amo a Natureza
Como um monge calmo à Virgem Maria,
Religiosamente, a meu modo, como dantes,
Mas de outra maneira mais comovida e próxima.
Vejo melhor os rios quando vou contigo
Pelos campos até à beira dos rios;
Sentado a teu lado reparando nas nuvens
Reparo nelas melhor –
Tu não me tiraste a Natureza...
Tu mudaste a Natureza...
Trouxeste-me a Natureza para ao pé de mim.
Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma,
Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais,
Por tu me escolheres para te ter e te amar,
Os meus olhos fitaram-na mais demoradamente
Sobre todas as cousas.
Não me arrependo do que fui outrora
Porque ainda o sou.
Só me arrependo de outrora te não ter amado.
(Pessoa, 1980, p. 95)

Ao final do poema (175), o poeta reitera que não perdeu a sua capacidade de olhar, mas que inclusive pode agora ver melhor que antes, em razão do sentimento que o toma por completo. Porém, sua enunciação revela a presença hegemônica do outro, dominando o seu discurso. Diferente do Menino Jesus, que o ensina a enxergar a realidade, apontando-lhe as coisas particulares, mas deixando-o livre, o ser amado o escraviza, pois sua visão das coisas é dependente de sua presença. Por outro lado, como se verá adiante, sua ausência é motivo de angústia e de não querer ver.

No poema II, abaixo, é o pensamento e não a sensação do momento que invade o poeta. Ele antevê o futuro próximo, quando encontrará o seu par amoroso. A expressão “sou feliz” é ambígua ao combinar-se com “não sou eu”. Se no poema anterior, ele diz que ainda é o mesmo, que olha para as coisas com amor a elas, esse “não sou eu” agora soa como uma transformação. “Ser feliz” é perder-se; desintegrar-se e apartar-se da natureza; é deixar de simplesmente “ser” para pensar e projetar o futuro.

(176)

Vai alta no céu a lua da Primavera
Penso em ti e dentro de mim estou completo.
Corre pelos vagos campos até mim uma brisa ligeira.
Penso em ti, murmuro o teu nome; e não sou eu: sou feliz.
Amanhã virás, andarás comigo a colher flores pelo campo,
E eu andarei contigo pelos campos ver-te colher flores.
Eu já te vejo amanhã a colher flores comigo pelos campos,
Pois quando vieres amanhã e andares comigo no campo a colher flores,
Isso será uma alegria e uma verdade para mim.
(Pessoa, 1980, p. 96)

A ideia de tempo revelada nesse poema (176) é outra mudança substancial em relação ao restante da obra de Caeiro. O tempo aqui é a projeção mental do futuro, que faz esquecer do *aqui-agora*. O olhar fica então distraído. O sujeito não se fixa num presente da enunciação, mas desenraiza-se dele. Esse tempo que consiste em dispersão e desintegração é o tempo que Caeiro despreza, conforme citação dos Poemas Inconjuntos, na pág. 58 deste trabalho. O *eu* muda de características, ao voltar-se para “dentro” de si.

No poema III, abaixo transcrito, vemos como o amor faz desaprender “a aprendizagem de desaprender”, isto é, faz “aprender” novamente. A percepção toma, então, o lugar da visão clara da existência das coisas, e o perfume, a cor, sobrepõem-se às coisas em si. O amor faz o interesse voltar-se ao perfume, do campo da percepção, em detrimento do objeto. Isto é que é “novo” para o sujeito. Mais que isso, se antes a sensação era sentida no *aqui-agora*; agora o que importa é a que está na memória dos sentidos (“a respiração da parte de trás da cabeça”) – ele sente antes de ver.

(177)

Agora que sinto amor
Tenho interesse no que cheira.
Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro.
Agora sinto o perfume das flores como se visse uma coisa nova.
Sei bem que elas cheiravam, como sei que existia.
São coisas que se sabem por fora.
Mas agora sei com a respiração da parte de trás da cabeça.
Hoje as flores sabem-me bem num paladar que se cheira.
Hoje às vezes acordo e cheiro antes de ver.

(Fonte: ARQUIVO PESSOA – <http://arquivopessoa.net/textos/643>, de: “O Pastor Amoroso”. Poemas Completos de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa, Presença, 1994, p. 108).

A visão perdeu a preponderância sobre os outros sentidos. O olfato, sentido mais simples (e o paladar, seu congênere), ligado ao irracional e ao animal (sexual, instintivo) é que assume o papel principal.

A alegria e a tristeza aparecem no sujeito do poema IV, transcrito abaixo (178 e 179), quando antes havia um sentimento plano. O sentimento de alegria e tristeza está no sujeito e não depende do que vê. Ele vive num mundo de pensamentos, de sonhos, de representações do real. Podemos dizer que a tristeza vem de perder o sonho de sua amada enquanto a alegria de estar no mundo onde ela existe, ou ainda, que a alegria está com o sonho enquanto a tristeza está com a mulher real, porque esta se distancia da imagem sonhada.

(178)

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.
Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava.
Tenho alegria e pena porque perco o que sonho
E posso estar na realidade onde está o que sonho.
(Pessoa, 1980, p. 100)

O poeta está confuso e perdido. A vida de *olhar para as coisas* não está mais ao seu alcance. Ao mesmo tempo, o *eu* coincidente com o pensamento (consigo) turva-se. A existência (o ser, no discurso de Caeiro) depende da palavra do outro. Não é mais a enunciação que instaura o eu e o outro, mas é o outro que instaura o eu. O amor, como símbolo de pensamento, é o outro que vem de fora e que faz perder o eu. Este o sentido dos dois últimos versos. Quem ama é ninguém. O poeta porta-se como um Polifemo moderno, enunciando o “ninguém” que o cegara.

(179)

Não sei o que hei de fazer das minhas sensações.
Não sei o que hei de ser comigo sozinho.
Quero que ela me diga qualquer coisa para eu acordar de novo ²¹².
(Pessoa, 1980, p. 100)

O amor como ideia, signo, é que é a companhia, não a pessoa viva. O poeta está cheio de seus pensamentos de amor. Ele percebe agora que vê menos e não mais e que o amor é uma perturbação do olhar. O amor diminui na presença do ser amado, porque se nutre da

²¹² Este trecho do último poema de O Pastor Amoroso tem outra versão, em que, a par de ligeiras diferenças, se acrescentaram dois versos ao final:

Não sei o que hei-de fazer das minhas sensações.
Não sei o que hei-de ser sozinho.
Quero que ela me diga qualquer coisa para eu acordar de novo.

Quem ama é diferente de quem é
É a mesma pessoa sem ninguém.

(Fonte: ARQUIVO PESSOA – <http://arquivopessoa.net/textos/636>, de: “O Pastor Amoroso”. Fernando Pessoa. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa, Presença, 1994, p. 107).

(1ª versão inc.: Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luís de Montalvor. Lisboa, Ática, 1946).

imaginação e da fantasia, e porque o ser amado é um signo que sempre desliza do real. Não resiste à realidade e não suporta a realidade, porque sua natureza não é da natureza da realidade mas da natureza do pensamento, da memória, do tempo (do tempo que é pensado como projeção do presente, do tempo que não é tempo, mas é pensamento). O girassol, imagem do olhar em *O Guardador de Rebanhos*, aparece agora transfigurado em uma alucinação, com a sobreposição do pensamento sobre as coisas.

(180)

O amor é uma companhia.
Já não sei andar só pelos caminhos,
Porque já não posso andar só.
Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo.
Mesmo a ausência dela é uma cousa que está comigo.
E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar.
Se a não vejo, imagino-a e sou forte como as árvores altas.
Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto na ausência dela.
Todo eu sou qualquer força que me abandona.
Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio.
(Pessoa, 1980, p. 97)

A angústia aparece associada ao pensamento, a imaginar o que não está à frente dos olhos. O amor traz em si a idealização do ser amado, o que por si só é um elemento de desamor. O amor comporta a rejeição do ser real em favor de um ser idealizado. O amor, assim trai o ser amado. *O pastor amoroso* é também uma *antiarte* de amar, que, em última análise, é também uma *arte* de amar. O amor é descrito como distração do olhar que, no entanto, se volta compulsivamente para o objeto. O imaginar o ser amado é melhor que vê-lo. Pois a realidade traz o choque e o tropeçar com o inesperado, enquanto o pensamento pode ser moldado ao nosso desejo. O “signo-possibilidade”, do domínio do semiótico, é escolhido em detrimento do “signo-realidade”, do domínio do semântico, no sentido que estes termos assumem em Benveniste.

(181)

Passei toda a noite, sem dormir, vendo, sem espaço, a figura dela,
E vendo-a sempre de maneiras diferentes do que a encontro a ela.
Faço pensamentos com a recordação do que ela é quando me fala,
E em cada pensamento ela varia de acordo com a sua semelhança.
Amar é pensar.
E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela.
Não sei bem o que quero, mesmo dela, e eu não penso senão nela.
Tenho uma grande distração animada.
Quando desejo encontrá-la
Quase que prefiro não a encontrar,
Para não ter que a deixar depois.

Não sei bem o que quero, nem quero saber o que quero. Quero só
Pensar nela.
Não peço nada a ninguém, nem a ela, senão pensar.
(Pessoa, 1980, p. 99)

O pastor desengana-se com o seu amor. Descobre que o que sentia como uma coisa real pensava que sentia. Estava em si e não na realidade. Quem ama fica cego às coisas do mundo. “Sentir” agora tem um sentido de “amar”, diferente de “sentir” que é ligado às sensações e a “ver”. Esse “sentir” está para pensar. O discurso do poeta soa como se fosse de outro, não dele. Ele se cinde enquanto subjetividade. A natureza é só lembrança e termo de comparação. O olhar volta-se para o ser amado. É em princípio um idílio bucólico clássico, sem a “espécie complicada” que caracteriza Caeiro, mas revela a densidade dos outros poemas quando vai verificando seu engano (Caeiro é só aparentemente simples). O eu, consciente da desilusão. A voz do outro:

(182)

Talvez quem vê bem não sirva para sentir
E não agrada por estar muito antes das maneiras.
É preciso ter modos para todas as coisas,
E cada coisa tem o seu modo, e o amor também.
Quem tem o modo de ver os campos pelas ervas
Não deve ter a cegueira que faz fazer sentir.
Amei, e não fui amado, o que só vi no fim,
Porque não se é amado como se nasce mas como acontece.
Ela continua tão bonita de cabelo e boca como dantes,
E eu continuo como era dantes, sozinho no campo.
Como se tivesse estado de cabeça baixa,
Penso isto, e fico de cabeça alta
E o dourado sol seca a vontade de lágrimas que não posso deixar de ter.
Como o campo é vasto e o amor interior. . . !
Olho, e esqueço, como seca onde foi água e nas árvores desfolha.
Eu não sei falar porque estou a sentir.
Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa,
E a minha voz fala dela como se ela é que falasse.
Tem o cabelo de um louro amarelo de trigo ao sol claro,
E a boca quando fala diz coisas que não só as palavras.
Sorri, e os dentes são limpos como pedras do rio.

(Fonte: ARQUIVO PESSOA – <http://arquivopessoa.net/textos/2649>, de: “O Pastor Amoroso”. Poemas Completos de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa, Presença, 1994, p. 109).

A subjetividade do *eu* se perde no esvaziamento ao contrário do outro²¹³, ao tentar no limite ser este outro e nele misturar-se, confundir-se; o *eu* integrado vira *eu* cindido; a

²¹³ O esvaziamento é dito “ao contrário” porque não é o vazio do “eu”, sujeito de linguagem, preenchido pela subjetividade a cada enunciação, mas o vazio de subjetividade correspondente à impessoalidade do “ele” (a “não pessoa”, de acordo com Benveniste).

subjetividade se confunde com impessoalidade. Deste modo, o ápice da crise do olhar que se desenvolve ao longo dos poemas de *O Pastor Amoroso*, e que coincide com a inconsciência da perturbação do olhar (nos primeiros poemas), é caracterizada por uma impessoalidade relativa, na medida em que o *eu* enuncia o discurso do *outro*, em sua defesa do sentimento amoroso como aguçador do olhar. As marcas linguísticas de “eu” continuam, porém, a ser usadas. Já no momento de recuperação dessa consciência e de libertação do sujeito, curiosamente, manifesta-se um discurso em terceira pessoa.

(183)

O pastor amoroso perdeu o cajado,
E as ovelhas tresmalharam-se pela encosta,
E, de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar.
Ninguém lhe apareceu ou desapareceu. Nunca mais encontrou o cajado.
Outros, praguejando contra ele, recolheram-lhe as ovelhas.
Ninguém o tinha amado, afinal.
Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
Os grandes vales cheios dos mesmos verdes de sempre,
As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento,
A realidade toda, com o céu e o ar e os campos que existem, estão presentes.
(E de novo o ar, que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos pulmões)
E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito.
(Pessoa, 1980, p. 98)

O que indica esse discurso em terceira pessoa? Porventura, que depois da crise vivida no idílio de *O Pastor Amoroso* já o *eu* não poderia mais se reencontrar? Esse o possível significado da marca de terceira pessoa nesses versos. Dali para frente nada voltaria a ser como antes. A realidade voltava a mostrar-se-lhe toda, mas lhe havia ficado uma ‘dor no peito’. O amor está irremediavelmente ligado ao desejo, que se volta para um ser idealizado. A realização desse desejo implica a destruição do ser real em favor do ser imaginário, o que é um outro modo de enunciar o binômio *amor e morte*, como destruição do real e edificação do ilusório, sendo esse erro tudo o que faz sofrer no amor. A desilusão ao final do idílio acarreta a morte do ser idealizado, mas não ressuscita o ser real de todo. A terceira pessoa indicaria, então, além do fim de uma crise do olhar, o fato de que o poeta sai dela pior do que entrou.

Por outro lado, podemos ver nessa mesma terceira pessoa um sinal de aprendizado do olhar, indicando, ao contrário, que o poeta sai dessa crise melhor do que nela entrou. A ‘dor’ mencionada corresponderia à própria desilusão amorosa, que se constituiu na perda do real ilusório que lhe era tão caro, e é essa consciência que ainda lhe faz sofrer. O *eu* como era, ou como acaso ainda fosse, de fato se perdera; dali em diante nada seria igual ao passado. Pois aquele *eu* que se voltava para dentro de si, à procura de sentidos, não mais estaria em ação.

Agora, os sentidos são buscados no exterior, e o *eu* mantém-se receptivo ao real, como um signo vazio. Na morte do *eu* cindido, revive a subjetividade. A partir dessa interpretação positiva, o idílio de *O pastor Amoroso* pode ser compreendido como metáfora de uma segunda “aprendizagem de desaprender”. No processo originalmente poetizado em Caieiro, um olhar de criança, aberto ao real, mas ingênuo, porque involuntário, antecede a idade adulta, durante a qual se aprende o modo errado de ver, pelo qual se acrescentam à realidade os sentidos que estão no interior do *eu*. A essa fase adulta sucede-se, então, a *aprendizagem* que consiste em *desaprender* o modo de ver do adulto, voltando ao olhar de criança, agora não mais ingênuo, porque voluntário. A passagem pela fase adulta é, portanto, condição dessa aprendizagem. No processo metaforizado em *O pastor Amoroso*, após a primeira aprendizagem, o poeta passa por uma crise do olhar, que reproduz a passagem pela fase adulta, chegando ao final a outro estágio, em que recupera o *olhar de ver*, já “curado” das ilusões do amor.

XI – A realização da filosofia de Caeiro em sua poesia:

Uma questão central a responder em relação à poesia de Caeiro diz respeito a até que ponto ele, enquanto poeta, consegue realizar o que postula enquanto “filósofo”. Paralelamente, como ele consegue superar a tensão de expressar esse real sensível revelado por seu olhar de sensações, para isso utilizando a linguagem verbal, o mais imotivado dos sistemas, totalmente *simbólico*²¹⁴ e *arbitrário*²¹⁵? Em outras palavras, em que medida o Caeiro “discípulo” realiza o que ensina o “mestre” Caeiro? Esse questionamento deve ser relativizado em boa medida, pois, como vimos²¹⁶, o aspecto discursivo compõe a poesia de Caeiro, não se opondo uma parte de “filosofia” a outra parte de “poesia” propriamente dita (e se essa oposição chega a acontecer, dá-se no espaço *intratexto*). Não obstante, a mesma indagação foi feita por diversos críticos, entre eles Jacinto do Prado Coelho, que, em *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, afirma que o “poeta” Caeiro não consegue atingir “a pureza de visão que teoricamente apregoa” (cf. Coelho, 1949, p. 14). Para esse autor, “em Caeiro, o pensador, o ‘raciocinador’ suplanta o poeta”. Ele prossegue observando que, mesmo que “aqui e ali” o heterônimo se corrija, adequando a linguagem à realidade da experiência, “é ainda a inteligência de análise que intervém” (cf. idem), citando como suporte a sua argumentação os versos seguintes do heterônimo (já citados na página 154 deste trabalho, e ora reproduzidos):

(113)

Um renque de árvores lá longe, lá para a encosta.
Mas o que é um renque de árvores? Há árvores apenas.
Renque e o plural árvores não são cousas, são nomes.
(Pessoa, 1980, p. 86)

Coelho afirma que o mestre Caeiro demonstra possuir uma “concepção simplista” do mundo, que lhe é “inculcada pela linguagem” (a linguagem, segundo esse crítico, situa o homem “numa esfera de abstrações”, organiza uma “visão esquemática de acordo com os imperativos práticos da vida”), juntando que é esse “simplismo” a causa do insucesso do heterônimo, antes mesmo da necessidade de comunicar sua posição teórica (cf. Coelho, 1949,

²¹⁴ Aqui, “simbólico” está no sentido peirceano, de “convencional”, fruto de uma “convenção” ou “acordo” social, e que se ajusta à definição saussuriana de signo linguístico. Saussure dá ao termo “símbolo” outro sentido, a saber, de um signo em que entra algum elemento de motivação, em seus termos, “ele não está vazio, existe algum rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado”, dando como exemplo, inclusive, o símbolo da justiça, a balança, que “não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo” (cf. Saussure, 2012, p. 109).

²¹⁵ O conceito de *arbitrário* do signo é o encontrado em Saussure (cf. Saussure, 2012, p. 108).

²¹⁶ A esse respeito, ver páginas 33, 46, 156 e 231 deste trabalho.

p. 15). O crítico chega a usar o termo “prevaricar” para referir-se à distância que ele observa entre o que Caeiro apregoa e o que pratica em sua poesia. Paralelamente, ao apontar a quase absoluta impossibilidade de se “expressar verbalmente uma imagem não racionalizada do mundo”, como pretende Caeiro, esse autor admite que um poeta pode, através de seus poemas, ‘devolver um sentido novo às palavras, restituir à linguagem a virgindade perdida’, mas não reconhece tal capacidade no mestre dos heterônimos, afirmando que o “estilo de Caeiro, pobre de vocabulário, predominantemente abstrato, incolor, discursivo, de modo algum se prestava à descrição pictórica impressionista fiel à individualidade das coisas” (Coelho, 1949, p. 15). A posição crítica de Jacinto do Prado Coelho a respeito do heterônimo-mestre pessoano é em certos aspectos bastante desfavorável, como vimos. Em relação ao fenômeno heteronímico, ele acrescenta que os heterônimos, criados para serem “imagens mentais, mitos”, separados da “heterogeneidade confusa da alma”, não atingem, porém, o grau de depuração pretendido para que “Caeiro ou Campos se apresentem nitidamente coerentes, inteiriços” (cf. idem, p. 11), começando a desdobrar a posição que já aparece desde o título de seu livro: *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, segundo a qual, apesar das individualidades dos heterônimos, haveria uma unidade na obra pessoana, representada pelo traço fundamental de Pessoa: o *intelectualismo*, que dominaria mesmo a poesia de Caeiro (cf. idem, p. 95ss). Ele não deixa, contudo, de reconhecer a genialidade da obra do poeta e de seus heterônimos. Se, para o autor, Pessoa foi derrotado em seu esforço de “sair de si próprio” para “fruir uma divina objetividade” (“mesmo fingindo, com efeito, *obedeceu*, conservou-se fiel a sua mais íntima personalidade”), essa mesma derrota foi, mesmo assim, “uma incomparável conquista humana”, porque conseguiu extrair “de si extraordinária riqueza de valores” (cf. idem, p. 123 – grifo do autor).

É possível que a proximidade cronológica com a obra de Fernando Pessoa tenha influenciado na interpretação que Coelho faz dela, embora outros autores contemporâneos tenham chegado a conclusões diversas. Casais Monteiro, por exemplo, correspondente de Fernando Pessoa (foi o destinatário da célebre carta sobre os heterônimos, datada de 13 de janeiro de 1935), tem posição diferente. Para este autor, o fenômeno heteronímico pode ser interpretado como “uma das obras poéticas de Fernando Pessoa”. Uma poesia que foi criada “pelo próprio ato de viver” do homem Pessoa. Entretanto, em que pese reconhecer o “duplo movimento de imaginação” empreendido por Pessoa, ao criar ‘figuras imaginárias que por sua vez imaginam’, esse autor observa que não há nada que leve a fazer uma ligação real entre as obras dos heterônimos e suas figuras imaginárias, não havendo nessa relação, de resto,

nenhuma coerência. Ele minimiza o grau de despersonalização do fenômeno heteronímico, ao situar Pessoa no centro da *coterie* (cf. Monteiro, 1958, p. 87). Monteiro conta que escreveu a Pessoa, dizendo-lhe que via em sua obra uma “intemporalidade quase absoluta”, relacionando a “ausência de evolução” que via na obra pessoana à despersonalização, a qual, por sua vez, entende estar ligada à necessidade de fingimento (cf. idem, p. 87-89). O autor descreve a heteronímia como um “sonho acordado”, resultado da conjunção, em um só poeta (poeta de vulto, no caso de Fernando Pessoa), de uma carência de vontade e uma assombrosa imaginação:

(184)

Não se trata, pois, com os heterônimos, apenas de poesia *expressa*. Não se trata apenas de criações estéticas (...), mas duma forma daquilo a que A. Borel e G. Robin chamaram *rêve éveillé*²¹⁷ (Monteiro, 1958, p. 79).

O autor discorda, porém, de críticas ao “prosaísmo” de Caeiro e Campos, atribuindo-as à ‘deficiência de ouvidos incultos’, que não deixa perceber o ritmo onde não há uma uniformidade de métrica ou onde não são seguidos esquemas rigorosos de alternância, ditados por modelos e regras preestabelecidas (cf. Monteiro, 1958, p. 173s).

(185)

Dos diversos Fernando Pessoa, dois, sobretudo, oferecem maior dificuldade ao leitor de limitada e superficial cultura poética: Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Um e outro lhe exigem a capacidade de reconhecer aquela música própria a todo o autêntico poeta, que não se aprende nos manuais de metrificação, mas pela educação do ouvido e do gosto (Monteiro, 1958, p. 168).

Segundo o autor, os elementos novos introduzidos por Pessoa, através de Alberto Caeiro e Campos, alargam as possibilidades de expressão da poesia portuguesa. Para ele, também, Pessoa cria uma “nova linguagem”, de maneira diversa em cada heterônimo, mas tendo como característica geral “o caráter incrivelmente concreto da expressão do abstrato”, que consiste na capacidade de “tornar o intelectual palpável” (cf. idem, p. 166). O autor usa o exemplo abaixo, de Caeiro:

(186)

Como quem num dia de Verão abre a porta de casa
E espreita para o calor dos campos com a cara toda,
Às vezes, de repente, bate-me a Natureza de chapa
Na cara dos meus sentidos,
(Pessoa, 1980, p. 62)

Casais Monteiro não poupa críticas ao que denomina o “psicologismo” da interpretação feita por Gaspar Simões da obra de Fernando Pessoa, no livro *Vida e obra de Fernando Pessoa*, rejeitando a sua utilização da teoria freudiana. Igualmente, faz reparos à

²¹⁷ *rêve éveillé* – sonho acordado (tradução minha).

análise de Jacinto Prado Coelho, no livro mencionado acima²¹⁸, marcadamente no tocante a Caeiro, quando aponta “o risco em que incorre todo aquele que aborda a poesia... saltando sobre ela” (cf. Monteiro, 1958, p. 185):

(187)

Assim, por exemplo, quando Prado Coelho afirma que “lendo Caeiro não vemos árvores”. Por que havíamos de ver árvores? Quem as viu foi Caeiro, ou não viu; quanto a nós, só nos cumpre “ver” a expressão dos seus versos; a poesia não está naquilo a que alude – as árvores “estão nela”: a nossa parte consiste em sentir alguma coisa, e se sentimos é porque os versos de Caeiro são poesia, e não nos encontramos “no domínio do axioma, do silogismo, do geral”. (...) O que ele [Coelho] julga são as ideias de Caeiro; mas a filosofia de Caeiro não está nas suas ideias, está nos seus versos! (Monteiro, 1958, p. 187)

O que o autor refere aqui é o mesmo processo mencionado logo acima, na página 225 deste trabalho, por meio do qual Caeiro utiliza imagens concretas para exprimir ideias abstratas, ocorrendo que, muitas vezes, há uma grande distância “entre a ‘ideia’ e a imagem que a ela conduz” (cf. idem, p. 166). Vemos, então, que o recurso ao *conhecido*, conforme explanado na página 125 deste trabalho²¹⁹, não implica sempre uma relação de semelhança, podendo funcionar por contraste, ou mesmo por semelhança, mas em um aspecto inesperado da relação da *imagem* com a *ideia*.

A crítica mais incisiva do autor à análise feita por Coelho é sobre a busca de uma *unidade* na obra de Fernando Pessoa, por discordar do foco da análise de Coelho. Segundo Monteiro, Pessoa inventou as biografias dos heterônimos para as obras, e não o contrário, não havendo, de resto, coerência entre elas. Seria, portanto, “perder tempo” insistir na análise das “diferenças de pessoas onde só há riqueza de virtualidades de *uma* personalidade, de *um* poeta, de *uma* pessoa”. O autor é enfático ao defender a *autenticidade* das diferentes criações poéticas de Pessoa, no sentido de que são todas criações de um só poeta (cf. Monteiro, 1958, p. 189s – grifos do autor).

A posição de Casais Monteiro não descarta a despersonalização, na medida em que defende a análise das obras dos diferentes heterônimos, desprezando as biografias. Porém, se verifica diferenças entre suas linguagens poéticas, minimiza-as, ao ressaltar que são diferenças que não opõem, mas completam, convergindo para o que denomina “uma complementaridade dos diversos Fernando Pessoa” (cf. Monteiro, 1958, p. 171-172).

Voltando à questão inicial, verificamos que, em parte, essa pergunta já foi respondida no capítulo I, quando falamos sobre as características de iconicidade encontradas na poesia de

²¹⁸ O livro de Jacinto do Prado Coelho é *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, mencionado na página 223 deste trabalho.

²¹⁹ Ver também pág. 23.

Caeiro, nos aspectos de redundância e tautologia de sua linguagem, que apresentam uma relação de semelhança com a Natureza e com um cotidiano simples. Mesmo quando parece não estar fazendo poesia, nas passagens mais discursivas, essa relação está presente. A semelhança, como já referido, é um traço de iconicidade, e um *ícone*, segundo Peirce, é a “única maneira de comunicar diretamente uma idéia” (Peirce, 1977, p. 64), isto é, uma “idéia” em sentido mais restrito, de “imagem”. Um ícone é o mais próximo que se pode chegar do real. A idéia de *índice* também percorre a poesia de Caeiro, tendo como corolário a sua célebre assertiva de que “a Natureza é partes sem um todo” e do encontro com a “verdadeira Natureza talvez nem todo nem partes”. A dificuldade, entretanto, reside em saber até que ponto Caeiro realiza em sua poesia, isto é, no campo da forma, o que propõe no discurso, ou seja, no campo do significado. Em que momento fala o filósofo e quando é o poeta quem fala?

Nesse sentido, Perrone-Moisés responde que a obra de Caeiro deve ser entendida “como uma tensão entre uma teoria e uma prática” (Perrone-Moisés, 2001, p. 185), propondo, para tanto, uma leitura que relaciona a poesia de Caeiro com o “haikai” japonês. O “haikai” é um poema breve, de uma linha, que pode ser disposta em três e é a expressão verbal de um pequeno *satori*. O *satori*, na cultura zen-budista, é um momento de iluminação, uma revelação do real em sua realidade, a descoberta não de um mistério, mas do que sempre esteve ali, ou, ainda, um “lampejo” de pura qualidade, como diria Peirce. Dessa forma, o “haikai” corresponde “a uma exclamação de surpresa e encantamento diante de qualquer aspecto da natureza” (idem, *ibidem*, p. 175) e “busca comunicar a primeira sensação provocada pelo objeto, antes que a consciência dele se apodere e a razão comece a abstratizá-lo” (idem, *ibidem*, p. 176). Neste tipo de olhar, ocorre a anulação da diferença entre sujeito e objeto e entre a linguagem e a coisa. O eu se funde ao objeto, anula-se em só olhar. Por isso, “o haikai privilegia a nomeação, o substantivo; os adjetivos em que se marca a subjetividade do observador são naturalmente evitados” (idem, *ibidem*, p. 136). Nesse tipo de poesia, os objetos “são concretizados, mas não particularizados. Isso permite que outra pessoa – o leitor do poema – possa participar da percepção e da emoção estética que a acompanha” (idem).

Caeiro apresenta em sua poesia, como já vimos, muitas das características apontadas para o “haikai” japonês. Todavia, essa pureza de olhar primeiro encontra-se em permanente tensão com sua própria explicitação racional. Essa tensão consiste na presença simultânea, em seus poemas, de versos em que transborda a pura qualidade de sentimento, ou a experiência da sensação, com uma argumentação racional, como no exemplo abaixo, d’O *Guardador de Rebanhos*:

(188)

Passou a diligência pela estrada, e foi-se;
E a estrada não ficou mais bela, nem sequer mais feia.
Assim é a ação humana pelo mundo afora.
Nada tiramos e nada pomos; passamos e esquecemos.
E o sol é sempre pontual todos os dias.
(Pessoa, 2001, p. 80 – grifo meu)

Caeiro, “não consegue deixar as coisas serem apenas o que são, sem um sentido extra” (...). A comparação e as ilações filosóficas explícitas (...) entram em conflito com a filosofia da pura constatação defendida pelo poeta” (Perrone-Moisés, 2001, p. 192-193). A autora define os dois primeiros versos como um perfeito “haicai”, mas, a partir do terceiro, o poema se torna um provérbio, com uma filosofia e uma retórica que lembra o Eclesiastes bíblico. “Tornar-se ‘mero provérbio’ é um defeito a ser evitado” num “haicai”, diz a mesma autora (idem, ibidem, p. 193). Podemos dizer que nos dois primeiros versos fala o poeta e, nos seguintes, que grifamos, o filósofo. Primeiro, a realização de uma filosofia e, em seguida, a partir do terceiro verso, a explicitação dessa mesma filosofia, perfazendo a tensão teoria e prática já mencionada. O pequeno poema que reproduzimos abaixo, o XIII de *O Guardador de Rebanhos*, reproduz a mesma tensão. Nos dois versos finais, que grifamos, “exprime uma filosofia que os dispensaria” (idem):

(48)

Leve, leve, muito leve,
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
E eu não sei o que penso
Nem procuro sabê-lo.
(Pessoa, 2001, p. 48)

O caminho seguido por Caeiro para realizar na poesia o que postula explicitamente, passa também pelo resgate da secundidade, abstraída na visão de signo de Saussure, em razão da natureza do fenômeno lingüístico. Como a secundidade se constitui na experiência do real, Caeiro volta-se para as coisas da Natureza, porque, além de poeta a usar a linguagem verbal, ele é alguém que está no mundo: um “animal humano”, como se define. A experiência com o real, via sensações, é um fenômeno de secundidade que, para acontecer, como já referido, depende da primeiridade. Esta, por sua vez, é um fenômeno raro, que passa como um rápido “lampejo”, não mais do que um breve instante de pura nitidez, em que o eu funde-se com o real. O que é extraordinário é como toda essa experiência pode ser veiculada através da linguagem verbal, território por excelência do simbólico, do convencional e do abstrato.

Como artista da palavra, ele não poderia prescindir da linguagem, mas exerce, contudo, uma sistemática separação ‘entre palavras e coisas, assim como entre ficção e realidade, entre ilusão e sensação’ (Martins, 2001, p. 288) na constituição de uma nova mimese, baseada nas sensações. Esta mimese não pretende imitar ou representar a realidade, mas *ser* ela, veiculá-la. Para tanto, o mestre heterônimo empreende o Sensacionismo, por onde as palavras não expressam as sensações, mas *são* ou *veiculam* as sensações. A poesia é “o mais direto e comunicacional dos modos de utilização da linguagem” (idem, p. 295).

(189)

Se nasci para falar, tenho que falar uma língua.
(Pessoa, 2001, p. 167)

A repetição e a imagem visual são traços recorrentes na poesia de Caetano, que intencionalmente abstém-se das rimas e da métrica, como recursos sonoros e rítmicos. Este poema, já usado acima para exemplificar o que Perrone-Moisés chamou de um pequeno “flagrante de realidade”, se vale desses recursos para veicular a sensação de uma brisa leve e seu passar, como um *evento*, um *acontecimento* concreto, uma imagem visual: um *ícone*, enfim. Característica de *iconicidade endofórica* (intratexto), a repetição, por sua vez, reproduz a desigualdade do real, através da reiteração de uma qualidade do vento, de ser “leve” e do uso dos verbos “passa” e “vai-se”. Esse pequeno “lampejo” de realidade é representado por um outro ícone, formado pelos três primeiros versos (mais estritamente pelos versos dois e três): um *diagrama* peirceano, que reproduz em suas partes internas a seqüência dos fatos na realidade retratada. Primeiro o vento passa, depois “vai-se”; começa “leve”, dura “leve” e vai embora “leve”. A repetição da palavra “leve”, separada por vírgulas, no primeiro verso, dá um ritmo quebrado ao verso: a reiteração da qualidade do vento. Já no segundo, a ausência de pausa dá a idéia de duração, o exato momento em que ele está passando. O “sempre” denota que o vento continua seu caminho, ao deixar para trás o *eu* esquecido de si mesmo em só sentir (o elemento “sempre” carrega um sentido):

(48)

Leve, leve, muito leve,
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
(Pessoa, 2001, p. 48)

Essa atitude de “não pensar” é explicitada nos dois últimos versos, quando aparece o eu, denunciando sua relação de secundidade com o real, ocultada nos versos anteriores (a primeiridade só pode ser um rápido momento, sucedido pela secundidade):

(48)

E eu não sei o que penso
Nem procuro sabê-lo.
(Pessoa, 2001, p. 48)

A ordem direta e o recurso à denotação, bem como a ausência de rima, da métrica e a repetição são marcas do “prosaico” do real e também recursos icônicos. A ordem canônica é outro tipo de *diagrama* peirceano e comunica, na forma poética, ao lado de outros recursos, o que é significado no próprio poema: a “prosa” da Natureza, que não quer dizer nada, não quer simbolizar nada, só é o que é, e o poeta tem só de vê-la com “olhos de ver”. Por isso, não tem de formular idéias sobre o que vê, não buscar um sentido oculto, muito menos repetir os sentidos que outros, antes dele, atribuíram às mesmas coisas. Contudo, ver no real o que ele é permite descobrir sua particularidade, que se encontra encoberta pelo véu de nossas representações. Particularidade que indica o todo de que faz parte, síntese do processo semiótico enxergado por Caetano:

(190)

E como se cada pedra
Fosse todo um universo
(Pessoa, 1980, p. 47)

Com relação a essa experiência da particularidade, Robert Bréchon lembra que Caetano, em seus versos, fala “de ‘coisas’, de ‘árvores’, de ‘flores’, mas nunca de uma coisa particular, de uma árvore, com seu nome e sua descrição, de uma flor, com sua forma e sua cor” (Bréchon, 1998, p. 213-214). Isso pode parecer contraditório, mas é uma atitude consciente, como refere o mesmo autor. O que Caetano faz não é exatamente particularizar as coisas, mas concretizá-las, dar a idéia, ou a “sensação” de particularidade. As coisas particulares, as pedras que são “engraçadas” quando as pegamos na mão e reparamos bem para elas, constituem a grande e renegada metáfora de sua poesia: a que vai dizer que, para chegar a um conhecimento cada vez maior da realidade, temos de olhar mais de perto para as coisas, ver melhor, abrir-se para aprender com o real, livrando-nos das cadeias do conhecimento prévio, do peso da autoridade do olhar do outro e das convenções sociais. Aplicada à arte poética, essa mesma atitude não implica manter-se numa negação niilista da tradição, mas ir além dela, superando as formas petrificadas.

Casais Monteiro, ao questionar a censura feita por Coelho às “contradições” de Caetano, e por este não realizar os objetivos a que se propõe, diz o seguinte:

(191)

Prado Coelho sabe muito bem que o objetivo de Caeiro é irrealizável; e sabendo-o, a que vem censurá-lo (...)? A poesia não está no que os poetas se propõem fazer (Monteiro, 1958, p. 187).

Essa posição de Casais Monteiro confirma a análise da segunda parte deste trabalho, em que afirmamos, de forma geral, que a poesia de Caeiro constitui-se de *todo o seu dizer*, inclusive no que diz respeito às tensões e contradições que a povoam, as quais não devem ser vistas como elementos que de algum modo a perturbam ou atrapalham, mas, bem ao contrário, integram-lhe o conjunto, substantivamente²²⁰. O caráter prosaico, quase discursivo, que assume a linguagem poética de Caeiro em muitos momentos, não lhe excede, como pode parecer à primeira vista, mas faz parte dela e a constitui como poesia.

Com base no que foi dito no parágrafo anterior, à luz da posição de Casais Monteiro citada em (191), a pergunta inicial, feita no início deste capítulo, não pode ser tão genérica, ao indagar, como fazem alguns autores, simplesmente em que medida Caeiro realiza aquilo que prega ou propõe, mas sim nos termos em que é feita acima²²¹, isto é, mais válido é perguntar precisamente *se e como* surge, em seu próprio discurso, a realização formal do seu ideário poético, na medida em que a lemos como uma *poética*. Ao que a posição de Monteiro nos remete é a uma outra possibilidade de análise, que é, em lugar de questionar a realização ou não dos objetivos do mestre, sabendo-os irrealizáveis, partir diretamente para a verificação de como se constitui a linguagem poética de Caeiro, independentemente de questionamentos motivados por seu próprio discurso. Há, aí, porém, algo que parece passar despercebido por Monteiro, e é que a afirmação de que os objetivos de Caeiro “são irrealizáveis” pressupõe que pensamos sobre a questão previamente (inclusive o próprio Casais Monteiro). De fato, a poesia de Caeiro produz um efeito de provocação no leitor que é inarredável à sua leitura. Podemos dizer até que, no limite, essa pressuposta reação do leitor compõe a significação do discurso, o que se dá também na passagem constante de um dizer “como” para um dizer “o quê” (o que equivale ao movimento propor-realizar). Nem todos os objetivos de Caeiro, além disso, são irrealizáveis. Prova disso é a leitura de seus próprios poemas, em que ele realiza, não inteiramente, é certo, mas com relativo sucesso, o ideal de integração com o real e ablação do pensamento. Trata-se, porém, de uma questão *interior* ao dizer de Caeiro (no sentido em que a reação do leitor vem nele pressuposta). Ao perguntar sobre a realização ou não de seu “ideário poético” em seu próprio discurso, não podemos perder de vista que esse

²²⁰ A esse propósito, ver página 79.

²²¹ Ver página 227.

questionamento não esgota a análise. Nesse sentido, a ideia de que *seu dizer é um todo* igualmente não resolve o problema, apenas proporciona um outro caminho. É preciso ter em mente o que diz Monteiro em (191), segundo o que a “poesia não está no que os poetas se propõem fazer”, mas no que eles de fato fazem. Sendo que, em poesia, *dizer é fazer*, a poesia sempre está, então, no que os poetas de fato *dizem*. Não há, todavia, como afastar desse *dizer* o que ele *significa*, dado o *caráter absoluto* do signo linguístico (cf. Benveniste, 2005, p. 59). Decorre, finalmente, que a linguagem poética de um poeta consiste em seu *dizer*, isto é, na sua enunciação, a qual, entretanto, ainda carrega consigo uma significação e uma referência.

XI.1 – A CONSTITUIÇÃO DO OLHAR DE ALBERTO CAEIRO

A presente seção pretende ser uma espécie de retomada dos diferentes aspectos da reflexão realizada sobre a poesia de Caeiro, na perspectiva em que esta é concebida como conhecimento da realidade: um *olhar*. Essa mesma retomada será feita segundo as categorias das diversas disciplinas que mediarão as análises dos poemas até este ponto, desde a Linguística de Saussure, passando pela Semiótica de Peirce, até a Linguística da Enunciação de Benveniste, além das abordagens de outros autores, como Seabra e Perrone-Moisés. Começaremos pela Linguística saussuriana.

Vimos, no capítulo em que a poesia de Caeiro é relacionada à Linguística de Saussure (Cap. II), que esse autor começa estabelecendo diferenças fundamentais entre a *linguagem*, heterogênea e ampla, e a *língua*, “um todo por si”, homogênea e específica, como sistema fechado. A língua, afirma o autor, “é somente uma parte determinada, essencial” da linguagem, e é o objeto da Linguística (cf. Saussure, 2012, p. 41). Ele também situa a língua entre os diversos sistemas semiológicos, chegando a postular a criação de uma *Semiologia*, como “ciência geral” dos signos, que englobaria a Linguística (cf. idem, ibidem, p. 48). A partir disso e de tudo o que foi discutido até aqui a propósito dos poemas de Caeiro, creio ter ficado mais clara minha afirmação inicial, segundo a qual essa poesia, em que pese veicular-se, inegavelmente, numa língua escrita, pode ser examinada no campo da linguagem. Para isso, tentarei estabelecer relações pertinentes entre a língua e os outros sistemas semiológicos (utilizarei o termo “semiótico”, mais atual). O termo *linguagem* deve ser entendido, aqui, tanto no sentido saussuriano de “língua mais fala” e benvenistiano de “conjunto das línguas”, como no sentido mais amplo de *linguagem* abrangendo outros sistemas de naturezas

diversas²²². Entre esses “outros sistemas”, estariam, por exemplo, a pintura, a filosofia, a Arte como um todo, a política, a sociologia, a ética; mas, sobretudo, e de modo mais imediato, se encontraria a percepção do real pelos sentidos, na medida em que esses constituem, em seu conjunto e numa certa configuração (poética), um sistema semiótico particular. A própria linguagem poética pode ser vista como um sistema à parte, em oposição à língua em seu uso comum, cognitivo. Sobre o caráter semiótico essencial da língua, é ainda Saussure quem afirma:

(192)

(...) nada mais adequado que a língua para fazer-nos compreender a natureza do problema semiológico (...).

Para nós, (...), o problema linguístico é, antes de tudo, semiológico, e todos os nossos desenvolvimentos emprestam significação a este fato importante. Se se quiser descobrir a verdadeira natureza da língua, será mister considerá-la inicialmente no que ela tem de comum com todos os outros sistemas de mesma ordem (...). Com isso, não apenas se esclarecerá o problema linguístico, mas acreditamos que, considerando os ritos, os costumes, etc. como signos, esses fatos aparecerão sob outra luz (...) (Saussure, 2012, p. 48-49).

Saussure não se aprofunda a respeito desses outros sistemas semióticos. Ele chega a mencionar a escrita, o alfabeto dos surdos-mudos, as formas de polidez e os sinais militares como outros exemplos. Ele equipara-os à língua, na medida em que também são sistemas de “signos que exprimem ideias”, ao mesmo tempo em que a define como o principal desses sistemas (cf. Saussure, 2012, p. 47). Estabelece-se aqui uma distinção importante. O que Saussure ordinariamente chama de *linguagem* (língua mais fala) recebe agora outra acepção, mais ampla, que envolve todos os sistemas semióticos “que exprimem ideias”. Entrementes, a leitura da poesia de Caeiro também proporcionou-nos, como vimos, um sentido mais aberto para a palavra “ideia”: “ideia” pode ser também “sensação”, “sentimento”, “emoção”. Deste modo, além daqueles mencionados por Saussure, outros sistemas podem também expressar “ideias” (neste sentido mais aberto). A música, as artes plásticas, a sensibilidade, as emoções, bem como os sentidos (visão, olfato, tato, etc.), expressam “ideias” e conformam esse todo designado pelo termo *linguagem*, nesta acepção mais ampla. Em “sensação” compreende-se desde a simples visão singular de um quadro extático²²³ do real até uma certa experiência particular da realidade, a envolver vários aspectos (sentidos, sensibilidade artística, emoção, metafísica, espiritualidade, sexualidade, epistemologia, reflexão metapoética e metalinguística, etc.). Os sentidos, no entanto, são sempre a base dessas experiências. Resulta disso que o conceito de “sistema” semiótico, como o de *linguagem*, é bastante ampliado,

²²² A respeito das acepções aqui utilizadas do termo *linguagem* ver página 13 deste trabalho.

²²³ Não confundir com “estático”, que significa “imóvel”: “extático” vem de “êxtase”. Cf. nota 74.

tendo como resultado revelar-nos que a *percepção*, através dos sentidos, é um fundamento da linguagem. A percepção pelos sentidos é o primeiro olhar do homem para o mundo. Não é, porém, a própria realidade. O olhar (a visão exerce essa função de signo metonímico do conjunto dos sentidos, sendo denominada por Martins como a “sinédoque” dos sentidos²²⁴) transforma e limita, efetua seus próprios “cortes” no real, como todos os outros sistemas, embora com menos arbitrariedade. Uma análise metódica da percepção sensorial como base da linguagem pode dar uma ideia de anterioridade, que tampouco corresponde à verdade, pelo menos do modo como a vemos. É assim que a percepção não está livre da influência de outros sistemas: das ideias, das concepções de mundo, dos preconceitos, assim como da própria língua, sistemas que, por definição, não são individuais, mas da comunidade. Além disso (e mesmo *por* isso), o próprio modo de “sentir” as coisas, isto é, a própria percepção, estaria condicionada socialmente. É isso que nos revela Caetano, através de seu olhar, que é um esforço de “limpeza”, de afastamento de todo esse arcabouço de signos que, em seu entender, estorva o olhar fundamental, aquele que permite chegar à base de toda a linguagem, algo como o “primeiro olhar do primeiro homem”, a que se refere Caetano, n’*O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 1980, p. 74). Como já mencionamos antes, não é o mundo em si que ele visa em última análise, mas o modo de percebê-lo, assim como não é objeto real em si que lhe interessa, mas esse objeto como expressão de uma emoção intelectualizada.

Outro ponto diz respeito aos conceitos de *forma* e de *substância*, que, como vimos, são postulados por Saussure. No plano dos sons produzidos pela fala, ou da “matéria sonora”, essa substância se apresenta como um *continuum* fisiológico e, no plano da “matéria a significar”, como um *continuum* psicológico²²⁵ (que correspondem a tudo que conhecemos por “realidade” ou “mundo”, ao menos no que se relaciona à língua). A língua, para Saussure, não

²²⁴ Neste sentido, ver página 149 deste trabalho.

²²⁵ O “psicológico”, para Saussure, não se relaciona à Psicologia que lhe é contemporânea, conforme afirma no Curso: “A seguir, há o ponto de vista do psicólogo, o qual estuda o mecanismo do signo no indivíduo; é o método mais fácil, mas não ultrapassa a execução individual, não atinge o signo, que é social por natureza” (Saussure, 2012, p. 48). Tampouco um ponto de vista “social” mostrava-se adequado, na medida em que as ciências sociais dedicavam-se, no estudo linguístico, aos aspectos da língua “que a vinculam às outras instituições”, deixando de “atingir a meta, negligenciando-se as características que pertencem somente aos sistemas semiológicos em geral e à língua em particular” (cf. idem). Saussure menciona, porém, ao longo do texto do Curso, os termos “Sociologia” ou “sociólogo”, além de “Psicologia”, “Psicologia Social”, “psicólogo”, etc., como aquelas disciplinas a cargo das quais estaria o estudo do signo em geral. A Semiologia estaria incluída nessa “Psicologia Social”, que estaria, por sua vez, dentro da “Psicologia Geral”. Sobre a inserção da Linguística na Psicologia, ele indaga: “Que relações existem entre a Linguística e a Psicologia Social? Na realidade, tudo é psicológico na língua, inclusive suas manifestações materiais e mecânicas, como a troca de sons (...)” (idem, ibidem, p. 38). O caráter “semiológico” parece ser o critério de especificidade. Essa Psicologia deveria abordar os processos mentais de representação do real, de resto não analisáveis pela lógica, tanto quanto o sistema de signos que é a língua, que, ‘por ser independente dos objetos designados, fica sujeito a sofrer deslocamentos *pelo fato do tempo*, não calculáveis para o lógico’, como refere Saussure (cf. Saussure, 2004, p. 180).

é uma *substância*, mas é uma *forma*, de natureza também psicológica, e efetua não mais do que distinções arbitrárias nas duas substâncias (“matéria sonora” e “matéria a significar”) ao mesmo tempo, o que determina o vínculo indissociável que existe entre *significante* e *significado*.

Desse modo, se a língua efetua distinções de natureza psicológica na substância sonora, que a dividem em partes, é de se esperar que o todo dessa substância sonora corresponda ao todo dos significantes da língua, como afirma Bouquet (cf. Bouquet, 2004, p. 236). As diferenças entre as línguas parecem demonstrar o contrário. O espanhol possui apenas cinco vogais, já o português tem sete, enquanto o francês possui dez. Haveria algo desse *continuum* sonoro, então, que ficaria de fora da língua. Porém, a substância da “matéria sonora” aqui se refere aos sons produzidos pelos falantes, sendo de se esperar que certos sons sejam produzidos numa língua e outros não (o “corte” na substância sonora é específico de cada língua), ficando as variações no plano individual. Além disso, seguindo Saussure, as realizações individuais não distinguidas pela língua devem ser desconsideradas, porque não interessam ao sistema. Em todo caso, é de se esperar que uma parte dessa substância, embora pequena, exista de fato, extrapolando o sistema da língua, o que nos interessa somente para efeito de raciocínio. O que extrapola a língua não é da língua, e só pode ser percebido por outro sistema. A hipótese que mereceria comprovação diz respeito à possibilidade de um determinado som entrar na língua, o que demonstraria a relação entre esses dois sistemas semióticos diferentes.

Quanto à substância psicológica da “matéria a significar”, esta é apresentada por Saussure não como *realidade*, mas como “pensamento”, “um plano indefinido de ideias confusas”, sobre o qual a língua realiza divisões, por meio de signos linguísticos, combinando esse “corte” com o outro, que é feito simultaneamente na substância sonora.

(193)

Poder-se-ia chamar à língua o domínio das articulações, tomando esta palavra no sentido definido na p. 42: cada termo linguístico é um pequeno membro, um *articulus*, em que uma ideia se fixa num som e em que um som se torna o signo de uma ideia (Saussure, 2012, p. 159).

A esse respeito, Bouquet complementa que o todo do *continuum* da “matéria a significar” corresponde ao conjunto dos significados, do mesmo modo que ocorre entre os todos da substância sonora e dos significantes (cf. Bouquet, 2004, p. 236). Decorre que, em princípio, nada dessa substância psicológica, a que Saussure também chama “pensamento”, fica de fora da língua, como vimos no caso precedente. Entretanto, se as divisões que são realizadas nessa substância psicológica são arbitrárias, isto é, específicas de uma língua, e se

elas atendem a um critério também psicológico, não lógico, servindo aos propósitos semiológicos de uma língua específica, elas não deixariam de lado muitas particularidades dessa substância? Além disso, é preciso observar ainda que a substância da “matéria a significar” já é, na origem, uma substância “psicológica”, portanto já um signo (o que Saussure deixa bem claro a referir-se a ela como “pensamento”) de outra coisa: a realidade, de modo que as particularidades do real não distinguidas pela língua podem ser nele observadas por outra ordem de sistema. Ademais, se o *continuum* psicológico é um todo, ele só é um “todo” em si e em relação as suas partes (os signos), porque em relação à realidade, não é um “todo”, mas uma ideia parcial de “todo”, como bem observa o mestre Caeiro.

Em resumo, então, podemos dizer que é esperado que se possam fazer outras distinções na substância – além das que o sistema da língua faz ao realizar a “formalização” desse *continuum*, o que seria alcançado por outros sistemas semióticos (a pintura, a música, a poesia, os sentidos, etc.). Mais além, sendo essa substância um signo do real, seria ela a única representação possível da realidade, ou uma entre outras? Na segunda hipótese, poderíamos concluir que é possível perceber uma outra substância, mais ampla do que a primeira, ou ainda, em qualquer caso, que se poderia supor que um real, “mais amplo” que essa substância, exista para ser descoberto (o exemplo das vogais permite pensar nessa hipótese, desde que se abstraia o sistema da língua específica). O olhar de Caeiro apresenta-se como o sistema que, nesse sentido, se opõe à língua, com a particularidade de expressar-se ainda através da língua. Pois se a língua é sistema arbitrário, é aberto ao novo e à descoberta. Pode transformar-se, sendo ela mesma veículo dessa descoberta.

Caeiro demonstra que para descobrir uma nova linguagem, é preciso retornar a seus fundamentos, questioná-la na origem. Ele faz isso pondo em questão o próprio processo de semiose que está na base da linguagem: no olhar pré-racional (e, se é que podemos chegar a tanto, “pré-língua”). Não se trata de uma análise técnica, teórica, mas de uma revisão, intuitiva e poética. Ele demonstra e executa a transformação da linguagem. Caeiro volta-se para o real; não o real da forma, mas o da substância. Nesse sentido, diante da definição saussuriana da língua como sistema de valores, baseado em diferenças e distinções, seria de pensar que o olhar de Caeiro também deveria se constituir como tal, acabando por revelar-se também como uma *forma* que faria as suas próprias divisões na substância do real. Entretanto, o esforço semiótico de Caeiro caracteriza-se por uma grande abertura e receptividade, sendo o seu olhar um sistema aberto, cujo fundamento é a “subversão” do *valor*. O caminho de retorno mencionado acima se faz também a partir de um ponto: a linguagem poética, assim como é

praticada na época de Caetano. O que faz a poesia? Qual seu assunto, seu aspecto essencial? É preciso inicialmente descobrir as respostas a essas perguntas, ou mesmo se são as perguntas certas. O passo seguinte é despir-se de tudo que é acessório, fazendo uma “limpeza” na linguagem. O caminho percorrido, em termos de linguagem, se parece com um retorno à prosa, mas só o é na aparência, pois sua essência, do olhar para o real, é poética. O seu “pasma essencial” é um encantamento, não a curiosidade científica ou prática. O caráter prosaico vem de sua “naturalidade”, que se opõe ao artificialismo da poesia que condena, em seus traços extremos: o derramamento emocional, por um lado, e a frieza descritiva aliada ao apego da forma, pelo outro.

O outro ponto de interesse diz respeito à questão do sujeito, que, a depender do ponto de vista teórico utilizado, pode constituir-se no aspecto principal da linguagem estudada. No âmbito da Linguística saussuriana, a questão do sujeito não é tratada de forma explícita, podendo no máximo ser inferida, como faz Bouquet, para quem o “caráter psicológico das classes de objetos” (os signos) supõe ‘um conceito primitivo, que corresponde à formalização conceitual “sui-referente” da experiência de um sujeito pensante cartesiano’ (cf. Bouquet, 2004, p. 237). Para esse autor, a tese de uma *substância contínua* é base para as noções do arbitrário e do caráter psicológico do signo e procede da mesma fonte, que é a experiência do “sujeito pensante cartesiano”, cuja constituição como sujeito, ‘separando-se de seu resto, isto é, de um “mundo” construído como não-sujeito, atesta *a posteriori* sua própria união *a priori* a esse resto, num conjunto contínuo e indiferenciado’ (cf. idem).

O que Bouquet está dizendo, em termos mais simples, é que a “formalização da substância” (do *continuum*), de que falamos mais acima, coincide com a experiência de *autoformalização* do sujeito pensante, que, constituindo-se a si mesmo nesse ato, simultaneamente realiza a “formalização” da substância psicológica do real, ao dela separar-se. O outro aspecto de sua afirmação diz respeito ao papel de “fundamento metafísico” que a noção do arbitrário desempenha na Linguística de Saussure, que define como uma “epistemologia programática” (cf. Bouquet, 2004, p. 37). O processo por ele descrito compreenderia uma *substância* e uma *forma*: na origem um *continuum* primitivo, de que seriam partes “mundo” e sujeito, unidos na mesma substância, e, ao final desse processo, uma *forma*, constituída por um sujeito e um “mundo” formais (psicológicos ou linguísticos). Pela afirmação de Bouquet, o sujeito linguístico seria uma *forma*, e não *substância*, o que está em consonância com que postula Saussure, para quem “a língua é uma forma” (Saussure, 2012, p. 170). Contudo, o fato desse sujeito ser pensado como *substância* numa origem suposta, além

de sua identificação com o “sujeito pensante cartesiano”, *substancial* e uno, traz uma certa obscuridade à interpretação de Bouquet, pois, ao mesmo tempo, esse sujeito é descrito como *forma*. Por outro lado, a ideia de um sujeito uno, provindo da mesma substância comum do real, é sedutora, principalmente se levarmos em conta o próprio discurso poético de Caeiro, seu desejo de integração com o real e seu destemor da morte, que se baseia num retorno a esse mundo natural. Contudo, é preciso perceber que o sujeito Caeiro não é simples nem uno. Nem a perspectiva do mestre heterônimo parece ser a de um processo de conhecimento que tudo envolve, inclusive o sujeito. O modo como evita abordar a interioridade demonstra isso muito bem. Quanto à ideia de integração com o mundo natural, a própria expressão de desejo mencionada acima leva à dedução de que ele não a atinge. Sua poesia demonstra essa alternância entre “certezas” e dúvidas, clareza e obscuridade. Na sua consciência de que o homem é esse “animal indirecto”, Caeiro percebe que o sujeito só pode chegar a um nível de integração, a saber, aquela com o mundo sensível feito *forma*, tão signo (ou sensação, nos termos de Caeiro) quanto o sujeito. Mesmo nesse espaço, porém, os sinais do conflito se deixam entrever. De outro modo, o sujeito de Caeiro também se apresenta como um sujeito renovado, de alguma forma libertado do sentimento de profundo conflito que aflige o sujeito em Pessoa, pois é portador de uma novidade radical. Ele realiza isso ao despir-se do sentido de mera “metáfora de sujeito”, para retornar ao puro sensível: ao corpo, o organismo que existe no mundo (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 103-104), um mundo que vai sendo simultaneamente redescoberto. Ao final desse processo, ele se redescobre metáfora (o *eu* sempre é, pois, se o corpo é *substância*, o sujeito é *forma*), mas seu sentido é revigorado, juntamente com o do real que o circunda e da linguagem que veicula a ambos.

Ao abordar a questão da *mutabilidade e imutabilidade* do signo, característica da língua que atribui ao arbitrário, Saussure identifica nessa “continuidade do signo no tempo, ligada à alteração no tempo”, o “princípio da semiologia geral” (cf. Saussure, 2012, p. 117) que faz da língua um sistema semiológico entre outros, assim como a escrita, o alfabeto dos surdos-mudos, os ritos simbólicos, etc. Sendo, como esses, “um sistema de signos que exprimem ideias”, a língua “é *apenas* o principal deles” (grifo meu), sendo o sistema semiológico por excelência (cf. idem, ibidem, p. 47). Saussure identifica no seu uso por uma massa social e nas mudanças que sofre no tempo a definição mais completa para a língua. Tais alterações dos signos não dependem da vontade do indivíduo, devido ao caráter social da convenção, mas tampouco são controladas pela massa social, por causa da ação do tempo que, combinada com a ação da força social, impede que a língua seja “uma simples convenção

modificável conforme o arbítrio dos interessados”. A língua, por causa dessas características, só pode ser comparada a um “contrato” de modo relativo (cf. Saussure, 2012, p. 111), pois, se seus signos são fruto de convenção, não possui um caráter totalmente racional, em virtude de ser constituída socialmente (“a psicologia coletiva não opera sobre uma matéria puramente lógica”) e por estar sujeita a mudanças no tempo, à revelia da massa social de falantes que a constituiu (cf. Saussure, 2012, p. 118).

Mais uma vez a propriedade que tem a poesia de revelar melhor a natureza da língua, pois nela as suas características aparecem com maior intensidade, evidencia-se. A poesia, de forma geral, vai ao extremo da expressão, podendo com isso até mesmo criar as condições que potencializam mudanças na língua. A poesia situa-se nos limites dos signos. Ela explora todas as possibilidades da expressão. Num poema, de forma muito mais intensa que no discurso cotidiano, as significações deslizam, se deslocam. O paradigma transpõe-se no sintagma, mas, em lugar do funcionamento direcionado do discurso prosaico, cujos propósitos expressivos são mais ou menos definidos, na poesia o leque de possibilidades é muito maior. Isso a tal ponto que um poema pode combinar relações sintagmáticas e associativas (paradigmáticas) em nível de *significante*, como é o caso mais simples da rima. A rima, como outros elementos da mesma categoria, atua como um paradigma paralelo. Juntamente com o “intentado”²²⁶ poético, ela também determina o rumo dos versos, embora não se trate de um mero ato de rimar. Embora normalmente associada à poesia, a rima não lhe é indispensável. É o que ensina Caeiro, para quem as rimas são uma das marcas da doença ocidental, pois contribuem para a perda do objeto:

(116)

Não me importo com as rimas. Raras vezes
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.
(Pessoa, 1980, p. 54)

Vê-se, pelo exemplo acima reproduzido (já citado na seção VI.II, página 155), que Caeiro busca a aproximação com o real, preferindo empreender esse caminho por meio do estreitamento do laço do signo com o objeto – sabedor que é de que a mediação sígnica é compulsória, em detrimento da motivação via aproximação dos elementos constituintes do signo, internamente, segundo a definição do Curso. Esse estreitamento pode se dar por um maior grau de semelhança entre o signo e seu objeto, isto é, por uma maior *motivação*, que equivale a recursos icônicos (exceto aqueles restritos ao campo do significante) empregados

²²⁶ Sobre a noção de « intentado » em Benveniste, ver citação em (81) e (82), páginas 113 e 114, respectivamente, além das notas 114e 115, tudo deste trabalho.

no poema, ou por contiguidade ou adjacência metonímica, equivalentes, por sua vez, a recursos indexicais²²⁷. Ambos os recursos podem ser classificados como “evocativos”, no sentido que Benveniste adota quanto ao ‘poder evocativo da palavra poética’ (cf. Benveniste, apud Dessons, p. 200), o que não deixa de ser paradoxal em certo sentido, pois a significação “evocativa”, no caso, é mais próxima do objeto que a cognitiva. O princípio formulado por Saussure e ressaltado por Benveniste (embora, conforme o linguista francês, em contradição com a natureza arbitrária da relação significante-significado, que é alçada por Saussure ao lugar de conceito fundamental de toda a sua teoria), segundo o qual o signo linguístico é uma “coisa positiva” (cf. Saussure, 2012, p. 168) e de “caráter absoluto” (cf. Benveniste, 1991, p. 59), isto é, *significante* e *significado* não são isoláveis um do outro e constituem uma única entidade, que somente desse modo funciona como signo, está na base da escolha feita por Caeiro. Adotando a posição de Benveniste, não é a relação significante-significado que é arbitrária (o elo entre ambos é antes necessário), mas a relação entre o signo (significante+significado) e o real^b.

Além disso, se o signo linguístico e a substância formal que substitui o real para a língua estão numa relação diádica, em que há inclusive um certo grau de semelhança²²⁸, isso não é o que acontece entre essa mesma substância formal (quando falamos em “substância formal”, queremos dizer o mesmo que *continuum* psicológico-sonoro) e o real. Em termos de língua, não há que falar em real, em última análise; sendo a relação entre o continuum e a realidade uma relação de interpretação, simbólica, convencional, em que o elemento de motivação ou de semelhança é minoritário. Para chegar ao real, Caeiro precisa como que “sair da língua” e ir para a linguagem. Neste caso, porém, não se trata de *linguagem* na acepção que lhe dá Saussure, de ‘fala mais língua’, mas de todas as formas de produção de sentido acessíveis ao homem. Entre estas estão os todos os rituais, os costumes, a linguagem corporal, a música (e a musicalidade), o ritmo, e tudo o que pertence ao campo dos sentidos humanos (inclusive as emoções e os diversos aspectos da sexualidade). O que Caeiro empreende é a intersecção dessas linguagens várias com a língua, “captando” a sensação da experiência dos sentidos através da língua, expressando-a, e assim “encurtando” a distância sujeito – real, e rompendo a barreira simbólica que é própria da língua. E ele faz isso porque sabe que o homem, para vivenciar plenamente sua experiência, precisa expressá-la através da língua. Uma experiência de integração com o real só é verdadeiramente plena se puder ser

²²⁷ O termo indexical se relaciona ao índice, na acepção semelhante à que é dada na página 25 e ss. deste trabalho, correspondente à metonímia. Ver também Nota 2.

²²⁸ A esse respeito ver nota b, na página 245 deste trabalho.

verbalizada. O homem primitivo, assim como os animais e as crianças, podia viver integrado à Natureza, mas se, como estes, não tivesse consciência de sua situação, isso não lhe valeria muito, pois, não o sabendo, não podia dizê-lo. Por outro lado o ter consciência cinde irremediavelmente o olhar, e impede essa integração. É esse o sentido da passagem do poema, que reproduzimos abaixo, em que Caetano se dirige ao pastor do monte, e verifica a distância e a proximidade das situações de ambos.

(49)

Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas –
Que felicidade é essa que pareces ter – a tua ou a minha?
A paz que sinto quando te vejo, pertence-me, ou pertence-te?

Não, nem a ti nem a mim, pastor.

Pertence só à felicidade e à paz.

Nem tu a tens, porque não sabes que a tens.

Nem eu a tenho, porque sei que a tenho.

Ela é ela só, e cai sobre nós como o sol,

Que te bate nas costas e te aquece, e tu pensas noutra coisa indiferentemente,

E me bate na cara e me ofusca. e eu só penso no sol.

(Pessoa, 1980, p. 107 – grifo meu)

Assim, a expressão poética de uma experiência semiótica extralinguística, através da língua, produz a intersecção de sistemas diferentes; um deles sempre é a língua, enquanto os outros correspondem às sensações de algum modo ligadas à experiência. Esse mecanismo de funcionamento do *Sensacionismo* de Caetano, apesar da expressão de que nos servimos, não se confunde com o *Interseccionismo*, embora com ele se assemelhe. No *Interseccionismo*, o centro é a intersecção das sensações entre si, num jogo contrastivo marcado pela dualidade. Já em Caetano, esse cruzamento é feito com a língua, via linguagem poética e não se reduz a um jogo binário de oposições. O fundamento do olhar de Caetano, que ora atribuímos à relação signo-real, recusa o simples jogo interseccionista porque ele não teria semelhança com a realidade²²⁹. Enquanto o *Interseccionismo* realiza a intersecção das sensações enquanto uma experiência poética e expressiva, o *Sensacionismo* o faz com o propósito de veicular a sensação de uma experiência poética do real, que visa recuperar como fonte de assuntos de poesia. Do ponto de vista semiótico e linguístico, a pergunta que fica é se esse mecanismo teria a potencialidade de gerar novos signos, a partir da criação de novos sentidos e novas

²²⁹ Porém, em versos como os que se seguem, pertencentes ao poema de abertura de *O Guardador de Rebanhos*, não haveria um jogo semelhante, em que ideias e coisas se fundem, numa intersecção de sensações? *Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todas sensações. / Penso com os olhos e com os ouvidos / E com as mãos e os pés / E com o nariz e a boca.* (Pessoa, 1980, p. 49) O processo metafórico, de resto, constitui-se através de um processo de intersecção de sensações diferentes com um propósito significativo.

formas para novas divisões na substância do real, ou seja, na substância que ficou de fora da língua, e mesmo a partir da rearticulação no *continuum* psicológico-sonoro. Caso esse fenômeno pudesse ser constatado, o mecanismo de mudança e “evolução” da língua poderia ser melhor compreendido. Além disso, ao papel atribuído à poesia de mostrar os fatos da língua com maior clareza, devido à intensidade de seus fenômenos, se somaria outro, o de ser ela mesma um modo de transformação.

A abordagem enunciativa joga outra luz ao processo empregado por Caeiro de “redescobrir” as fontes da poesia, processo que realiza afastando os obstáculos que se interpõem em seu caminho (primado do significante, apego à tradição formal, sentimentalismo, idealismo, etc.). A ideia segundo a qual a realidade, representada pelo mundo natural, é essa fonte, aliada ao processo de “ablação” do sujeito, comporta em grande parte a concepção de que as “coisas” da realidade são capazes de gerar sozinhas as significações que aparecem nesta poesia. É o que Benveniste ajuda a desmentir (o “desmentido” aqui deve ser compreendido como “desvelamento”, no sentido apropriado ao que seu oposto “mentir” toma em Pessoa: de “fingir”, “encobrir”), pois se há quaisquer sentidos no mundo, estes só podem ser sentidos atribuídos por uma subjetividade. Caeiro, ao longo de seus poemas, enuncia uma negação fundamental, a de que as coisas não têm “sentido oculto nenhum” (cf. Pessoa, 1980, p. 80, O Guardador de Rebanhos, XXXIX), isto é, não há nenhum mistério nem significação escondida dentro delas, como um valor simbólico, espiritual ou metafísico. Paralelamente, ele afirma que as mesmas coisas do mundo são a fonte de toda significação, ao passo em que esclarece que devemos nos ater à superfície das coisas, a sua aparência; que devemos confiar nos sentidos como meio de conhecimento da realidade. Essa concepção se aplica ao sujeito, que é delimitado à materialidade do corpo e dos sentidos, na tentativa de eliminar do *eu* todas as ilusões psicológicas, místicas e metafísicas: o *eu* interior, a *alma* e as considerações metafísicas sobre o *ser*.

A “teoria” e a “prática” poéticas de Caeiro têm, de início, alguns destinatários certos: a poesia saudosista de Teixeira de Pascoaes; o Simbolismo (no qual se enquadra, em boa medida, o próprio Fernando Pessoa “ele-mesmo”); o idealismo romântico; a subjetividade cristã; o ocultismo (também abraçado pelo ortônimo); e, num só golpe, tanto o racionalismo das ciências positivas como a metafísica tradicional. A mencionada *negação fundamental* de seus poemas dirige-se inicialmente a esses discursos, que figuram como interlocutores semi-ocultos. Já a afirmação posterior alarga essa gama de interlocuções possíveis, causando o mesmo efeito também sobre a negação que lhe origina, ampliando-a de igual maneira. É

assim que podemos ver na poética (ou *antipoética*) de Caeiro, desde uma reflexão sobre a linguagem poética no contexto de sua época até uma reflexão sobre a poesia em geral, assim como sobre a língua, sobre a linguagem, sobre o signo (linguístico ou não), ou até sobre os sistemas semióticos em sua generalidade.

A concepção de mundo e de sujeito expressada por Caeiro dá azo a uma visão una e substancial, no sentido cartesiano, em que sujeito e realidade encontram-se integrados numa unidade original e primitiva, da qual derivam, e para a qual aponta sua busca poético-filosófica. Entretanto, a leitura do conjunto dos poemas do mestre revela uma complexidade muito maior. A dúvida que perpassa toda a sua obra, bem como a forma de desejo que assumem muitos de seus postulados, demonstram que esses discursos não são apenas signos de interlocutores externos, a quem se contrapõe um locutor interno e uno, mas fazem parte de seu próprio discurso. Foi isso que quisemos significar, em síntese, quando nos referimos aos diferentes aspectos ou “tensões constitutivas do eu em Caeiro”, no título do capítulo IV deste trabalho. Diante disso, as coisas não podem ser fonte de significação em virtude de sua aparência, pois a aparência não são as coisas, mas um modo de aparecer que é relativo a um sujeito (a diferença entre percepção do objeto e o objeto em si). Por outro lado, a pura existência do objeto não pode ser fonte de sentido, pois toda significação só se constitui por meio de uma subjetividade. A suposição de um *sentido primeiro* (e também completo, inteiro, pleno), ligado ao objeto em sua pura existência e independente do sujeito, transforma-se, como percebe Caeiro, num outro “mistério”. Como diz, talvez seja esse “o tal mistério de que falam” os poetas (cf. Pessoa, 1980, p. 89).

Do que foi exposto resulta que a poesia de Caeiro é uma discussão peculiar sobre o sujeito, e isso mesmo em Pessoa. O sujeito em Caeiro apresenta-se como *sujeito vazio* e sujeito de linguagem (o “vazio” quer dizer que se preenche na língua), porque a subjetividade está na língua (cf. Benveniste, 2005, p. 288). O sujeito se constitui *a partir* do outro, *em oposição* ao outro, e *com* o outro; se constitui, enfim, na *intersubjetividade*, ou seja, no *eu* e no *outro*. A oposição entre *eu* e *outro* é falsa, conforme Benveniste (idem, ibidem, p. 287), pois não há um sujeito separado da intersubjetividade, que ele define como intersubjetividade linguística. Na relação entre essa discussão e a questão da “semântica sem semiótica”, tratada no capítulo V deste trabalho, no sentido em que essa expressão é tomada por Benveniste, vemos que o *semiótico* corresponde ao que de mais social, ou relativo ao *outro* existe na língua, enquanto o *semântico* é o que existe de mais subjetivo ou individual (contudo, de um modo em que nunca são totalmente o *outro* ou totalmente o *um*). Naquele capítulo, vimos que

a poesia é descrita por alguns autores, entre eles Meschonnic, baseando-se em Benveniste (cf. Meschonnic, 2008, p. 403-404) como *apenas semântica* (ou, em outros termos, *um sistema semiótico isolado em si*), enquanto a língua comum compreenderia uma *semântica* e uma *semiótica*. Contudo, os mesmos autores descrevem o sujeito, de forma geral, como constituído pelo *outro* (isto é, no nível semiótico). Mesmo a poesia sendo um discurso em que o referente é opaco (sempre o é, mesmo na linguagem cotidiana), sendo o sujeito constituído pelo *outro* (ou ainda na intersubjetividade, seguindo Benveniste), a subyacência de um *semiótico* no *semântico* fica demonstrada já a partir da constituição do sujeito. Isto é, o próprio sujeito, indispensável à língua tanto como a qualquer linguagem, inclusive à linguagem poética, é *semântico* e *semiótico*. Como sustentar então, a particularidade absoluta que alguns autores, a exemplo de Meschonnic e Seabra, atribuem à linguagem poética?

A abordagem enunciativa feita no capítulo III permitiu-nos ver nos poemas de Caeiro um sentido metafórico geral, a que designamos “metáfora da enunciação”, no sentido em que figura como uma imagem (que se coloca *no lugar de*) da linguagem poética e de seu mecanismo de funcionamento, o que diz respeito a um determinado “aparelho formal” correspondente da enunciação poética ao que Benveniste postula para a enunciação em geral. Esse mecanismo compreende os seguintes elementos: um sujeito; a linguagem em geral; uma língua em particular; um sistema semiótico específico, correspondente à linguagem poética; uma situação de discurso; além de uma experiência específica da realidade, que é a experiência poética. O sentido metafórico observado combina-se com o metonímico, tendo em vista que a metonímia contém a metáfora e que a metáfora contém a metonímia²³⁰. A metonímia está no olhar para a particularidade, visando o todo (ex.: a sensação da brisa no rosto, que comunica um real maior que a brisa e a brisa que só existe no sentir na pele, como um índice, ou metonímia). A metáfora é o resultado final, além do fato semiótico de que a metonímia implica a metáfora.

De tudo o que foi exposto, não se pode concluir que o olhar de Caeiro consiste simplesmente em reproduzir o que vê. Como bem refere Perrone-Moisés, essa compreensão não traduz o verdadeiro mecanismo de funcionamento da poesia pessoana em geral, ou mesmo da obra de Caeiro especificamente.

(194)

O trabalho do poeta não consiste em reproduzir o que seu olhar captou no real, mas em produzir uma visão mais intensa. Nesse sentido, a poesia de Pessoa, como toda grande poesia, é um fantástico aparelho óptico (Perrone-Moisés, 1989, p. 345).

²³⁰ Essa compreensão de metáfora e metonímia é um desenvolvimento da acepção utilizada por mim no capítulo V (ver também nota 79, na pág. 81 deste trabalho).

Embora afirme o contrário, para o heterônimo-mestre, assim como para seus pares no interior da “constelação” pessoana, o que ele vê do mundo não lhe basta e, por essa razão, o poeta Pessoa (e nessa designação, “Pessoa”, cabem todas as suas muitas faces, inclusive a de Caeiro), como todos os escritores, precisa substituir o que vê no mundo por formas mais satisfatórias, de modo a desvendá-lo.

(195)

O olhar do poeta deforma o mundo para o desvendar, perde-o para recuperá-lo mais nítido. A perda do objeto pelo olhar, e pela palavra em que se tenta fixá-lo, é cisão irreparável no pensamento e no discurso, mas é apenas o preço provisório da reconquista poética. (Perrone-Moisés, 1989, p. 345)

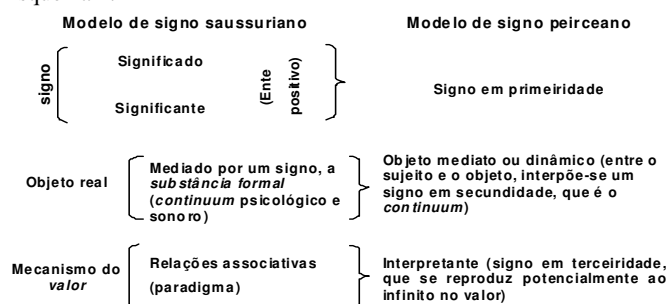
Entretanto, o “método” de Caeiro difere do adotado por outros escritores, e mesmo do que é praticado pelos demais heterônimos, na medida em que esse “afastamento” ou distorção do objeto pela expressão não é nele tão acentuado. Em relação a Reis, pagão como ele, Caeiro evita o “distanciamento” do olhar, que quer abarcar o mundo com a intenção oculta de “sintetizá-lo” em uma compreensão racional, mas ampla, embora a atitude de “expectador frio” de Reis seja aparentemente mais objetiva que o entusiasmo do mestre pelos quadros da Natureza. Ocorre que a atitude contemplativa de Reis origina-se de um sentimento interior – o seu desgosto diante da morte iminente e a percepção da inutilidade das ações humanas, o que funciona como um *a priori*, um *preconceito*, que é o que determina o resultado de seu olhar. Caeiro, ao contrário, não procura distanciar-se para ver o todo, porque entende que só nos é permitido ver os pequenos quadros, dos quais, por extensão metonímica (e também metafórica), chegamos ao Universo. Todavia, o recurso de “intensificar” o objeto na expressão é também utilizado por Caeiro, conforme vimos no capítulo VIII, na página 195, acima. Por meio de uma explicação racional, o poeta “intelectualiza” a sensação, mas não nos oferece dela uma descrição detalhada, senão uma explicitação racionalmente elaborada com o propósito de fazê-la clara, como, no exemplo do capítulo VIII, apresenta o caso do horror à cor verde²³¹.

^b À luz desse raciocínio, a própria relação que fizemos entre o signo linguístico saussuriano e o signo triádico de Peirce, na página 24 deste trabalho, em nota (nota 17), pode ser agora reformulada, apenas para fins de compreensão, ressalvadas as diferenças de concepção teórica. Ali, afirmamos que o significante do signo saussuriano corresponderia a um primeiro, enquanto o significado a um terceiro, não havendo neste modelo um objeto mediato ou dinâmico (o objeto real). Cremos ser mais justo, porém, compreender a união de significante e significado como um único signo, que corresponde assim a um primeiro. O objeto mediato ou dinâmico, correspondente ao real, não é descartado nessa nova abordagem. O que acontece é que o objeto real não está no signo, mas é algo que se relaciona a ele, através de outro signo, que no caso do modelo

²³¹ A respeito do processo de intelectualização da sensação em Alberto Caeiro, ver o que teoriza Fernando Pessoa, nas páginas 190, 195 e 198 e citações em (155) e em (156), respectivamente nas páginas 195 e 196 deste trabalho. A respeito da posição de Benveniste sobre o processo de intelectualização na poesia, ver citação em (86), página 125 deste trabalho.

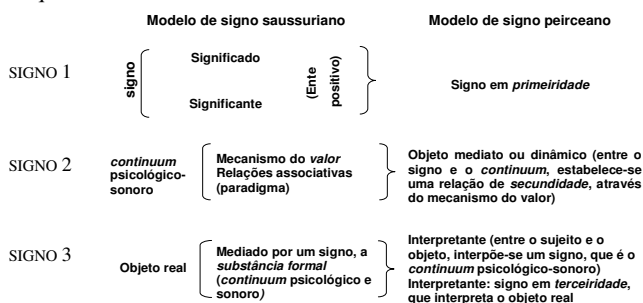
peirceano, corresponde a uma de suas partes, o objeto mediato ou dinâmico. Este se refere ao objeto real, mas não é o objeto; é um signo de secundidade, ao manter uma relação um-para-um com o objeto. No caso do modelo saussuriano, porém, não há essa tripartição que encontramos em Peirce. Como proceder então? Primeiro, é preciso perceber que a definição de signo linguístico que encontramos de forma explícita no Curso se complementa com outros pontos de sua teoria: são estes a ideia de formalização de uma substância e o mecanismo do valor. Cada um desses elementos vem complementar a ideia de signo em Saussure, de modo a permitir, inclusive, uma comparação mais esclarecedora com o modelo de Peirce. O mecanismo do valor, juntamente com a ideia de paradigma, que lhe é relacionada, encontra termo de comparação com o signo interpretante peirceano, e com a ideia relacionada de reprodução potencial ao infinito. Seria o valor, portanto, o correspondente na teoria saussuriana do signo ao terceiro de Peirce, que é o interpretante. O continuum que corresponde à substância formalizada, pois língua é forma, corresponderia, por seu turno, ao segundo do modelo peirceano. Este continuum é o signo de secundidade que mantém uma relação um-para-um com o objeto real, que de outra maneira, é inacessível ao usuário da língua. Esquematisando, teríamos mais ou menos o seguinte:

Esquema 1:



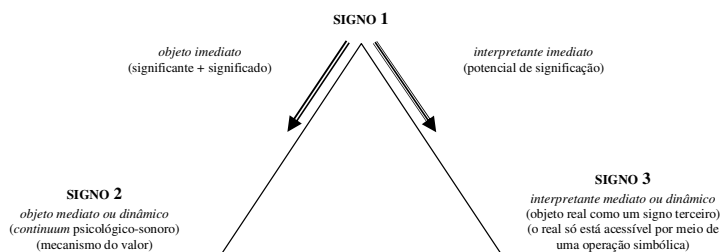
Há nesse esquema um problema a resolver: quando afirmamos que o *continuum* psicológico-sonoro de Saussure, o equivalente ao signo segundo de Peirce, mantém uma relação *um-para-um* com o real, estamos afirmando, consequentemente, que a língua mantém uma relação de mesma natureza com a realidade, isto é, que o conjunto dos signos da língua correspondem, um a um, ao conjunto dos objetos da realidade. Porém, sabemos que isso não é verdade. Se assim o fosse, a língua seria mesmo uma nomenclatura. O que ocorre, então, é que a realidade é um objeto mediato, mas a relação do *continuum* psicológico-sonoro com esse objeto mediato (o real) não é de índice (*um-para-um*), mas simbólica (*um-para-vários*). A relação de secundidade não se dá entre realidade e substância formalizada, mas entre o conjunto dos signos e a própria substância formal, o *continuum* psicológico-sonoro. Mesmo assim, trata-se de uma relação *um-para-um* somente quanto ao conjunto dos signos em relação à substância formalizada, não para cada signo isoladamente. Com isso, nosso esquema teria dois signos de terceiridade: um seria o *continuum* psicológico-sonoro em relação ao real e outro, correspondente ao mecanismo do valor. Essa duplicidade incomoda, não parecendo estar correta. Novamente é a Benveniste que recorremos. O linguista francês, na sua célebre crítica ao modelo do signo saussuriano, principalmente quanto ao arbitrário da relação significante-significado, cuja combinação “é um fato positivo” (cf. Saussure, 2012, 168), afirma que o signo linguístico, como ente uno, adquire um valor intrínseco ao sistema, de onde decorre sua necessidade em relação a esse mesmo sistema (cf. Benveniste, 2005, p. 59), podendo daí se concluir que mesmo o signo que resulta do valor é sempre uno. Por outro lado, afirmar que o signo é uma “coisa positiva” (cf. Saussure, 2012, 168) podia levar a pensar que o signo manteria uma relação *um-para-um* com o real, o que Benveniste sabia muito bem não ser verdadeiro. Atento ao que diz Saussure, a formulação de Benveniste é, porém, diferente; o conjunto dos signos como “coisa positiva” mantém uma relação *um-para-um*, mas não em relação ao real, e sim à substância formalizada pela língua. Até este ponto havíamos chegado. O que ele apresenta de diferente é que esse caráter de *coisa positiva, una*, do signo reaparece e é reafirmado nas relações com os demais signos, na própria “economia do sistema”, através do mecanismo do valor. O valor não determina que significado será associado a que significante, mas mobiliza o signo inteiro. Ao efetuar, nos termos de Saussure, o corte simultâneo na matéria sonora e na matéria a significar, produzindo, como esse refere, *uma forma, não uma substância* (cf. Saussure, 2012, p. 158ss), o valor não une um significante a um significado de forma arbitrária, mas mobiliza um signo *uno, coisa positiva*, na medida em que promove o equilíbrio deste signo com os demais signos do sistema. É difícil afirmar uma relação de *um-para-um* entre cada signo isoladamente e cada parte dessa substância formalizada, em razão de que os limites entre os signos são, como se sabe, móveis e tênues, sendo o equilíbrio do sistema obtido pela diferença entre seus termos. Assim também ocorre com o conjunto de signos em relação à referida substância formal da língua, que é a parte da substância (real) que é feita forma pela língua. O mecanismo do valor, deste modo, granjearia não uma relação de terceiridade, mas de secundidade, muito embora relacionando não um signo e uma coisa, mas dois símbolos. O esquema, nessa nova formulação, que pensamos definitiva, para os fins deste trabalho, resultaria no seguinte:

Esquema 2:



Em relação ao *continuum* psicológico-sonoro (SIGNO 2), o signo linguístico (SIGNO 1) mantém uma relação de secundidade e, através do mecanismo do valor da língua, adquire um valor necessário em relação aos outros termos do sistema, advindo do “caráter absoluto do signo linguístico” (cf. Benveniste, 1991, p. 59). Já em relação ao objeto real, o SIGNO 1 mantém uma relação de terceiridade, pois entre SIGNO 1 e o objeto real interpõe-se um outro signo, que é o *continuum* psicológico-sonoro (SIGNO 2). O objeto real, em lugar de aparecer como um segundo (objeto dinâmico), exerce a função de interpretante do SIGNO 1, sendo assim um terceiro (SIGNO 3). Entretanto, não se trata exatamente do objeto real em sua materialidade, mas de um signo em terceiridade que o interpreta. A representação triádica do signo linguístico seria a seguinte:

Esquema 3:



O SIGNO 1, em sua característica de qualidade (isto é, aquilo que está no próprio signo: a imagem acústica e seu significado), é um objeto imediato, porque é aquilo que está mais próximo do sujeito. O SIGNO 2 é um objeto mediato ou dinâmico e é na língua o substituto do real (o real permanece sempre inacessível à língua). A relação diádica (*um-para-um*) que o SIGNO 1 mantém com o SIGNO 2 é representada pelo símbolo ==> (seta com linha dupla). Mas o signo linguístico também é um signo com potencial interpretativo. Nesse sentido é que é um interpretante imediato, isto é, não o interpretante escolhido pelo sujeito falante, mas sua possibilidade virtual (trata-se de uma qualidade de primeiridade num signo de terceiridade). A relação triádica que esta face do SIGNO 1 mantém com o SIGNO 3, o interpretante mediato ou dinâmico, é representada pelo símbolo ≡> (seta com linha tripla).

A relação do SIGNO 1 com o SIGNO 2, ou seja, do signo linguístico como ente uno (a reunião de significante e significado) com a chamada substância formalizada pela língua (o *continuum*) é, como vimos, uma relação diádica. Conforme Peirce, toda relação de índice, como é o caso, envolve certo grau de iconicidade ou semelhança. A exceção que verificamos é o caso do nome próprio, espécie de índice cuja escolha não se baseia numa semelhança e, caso esta exista de início, a tendência é que ela se perca com o tempo, como costuma ocorrer com a maioria dos apelidos, que geralmente têm origem numa relação de semelhança, mas se apaga com o uso contínuo, terminando por funcionar exatamente como um nome próprio. No contexto social, porém, o laço entre nome próprio e referido é forte e necessário, de tal modo que a sua simples enunciação traz diretamente à consciência a pessoa ou objeto respectivo (ver também página 259 deste trabalho). Prosseguindo, podemos concluir que a relação do signo com a substância formalizada é também necessária, porque ambos, signo e *continuum*, são *forma*. É igualmente Benveniste quem afirma a necessidade dessa relação, operacionalizada pelo mecanismo do valor, quando sustenta o caráter necessário da relação entre significante e significado. São fenômenos intimamente relacionados.

CONCLUSÃO DA 3ª PARTE

A abordagem com Seabra, aqui adotada frequentemente também como contraponto, conduziu-me no rumo de uma compreensão de poesia como *arte de linguagem*. Isso implica não ver a poesia como um mundo fechado, como defende o autor, mas como um fenômeno em que se manifestam, posto que de forma exacerbada, as mesmas características da língua e

da linguagem em geral²³². Esse autor aponta para uma renovação da linguagem poética em Caeiro, no rumo do que define como o grau zero da poesia. Não obstante estar muito próxima da prosa, e da ausência de elementos formais próprios da poesia, como a rima e a métrica, essa linguagem ainda se define como poética, pois, como refere Seabra, os elementos conotativos e retóricos estão nela presentes, embora dissimulados. Tais elementos corresponderiam a repetições e tautologias, que demarcam o ritmo da poesia. Há certa contradição dessa análise de Seabra, mais formal, com a ideia de ritmo como algo fluido e natural, que vem de Benveniste, razão por que preferi entender o ritmo como uma noção mais ampla, relacionada ao conjunto da significação do poema, não se restringindo a elementos formais. De outro modo, tanto Seabra quanto Perrone-Moisés apontam para uma tensão de opostos na linguagem pessoana, bem como para a incorrência de síntese dialética. Para a autora, os dois pólos permanecem em tensão, ao invés de se resolverem num *terceiro*, numa síntese. Já Seabra, diferente de Perrone-Moisés, que admite a ideia de “tensão oximórica” tirada de Jakobson²³³, recusa drasticamente as categorias da lógica e da filosofia, julgadas inadequadas para examinar a poesia, que tem, segundo ele, a sua própria lógica. Para Seabra, *tese* e *antítese* não se opõem simplesmente, mas “coincidem na unidade do significante e do significado” (cf. Seabra, 1974, p. 39-41). Parece-me que a conclusão de Seabra está correta, mas não a explicação que fornece. Não seria na unidade “do significante e do significado” que os polos da oposição coincidem, mas na unidade *entre o signo e a emoção poética a exprimir*, pois essa é a única relação fenomenológica que pode ser apreendida na língua (cf. Benveniste, 2005, p. 56). O arbitrário da relação significante-significado, o que chamamos de “arbitrário interno”, só pode ser admitido de um ponto de vista de fora do sistema da língua: aquilo que Bouquet denomina um “puro arbitrário” (2004, p. 237). Tal unidade, porém, não é total, motivo por que seria melhor falar de uma unidade *relativa*.

Perrone-Moisés define o olhar de Caeiro como um olhar de criança, inaugural, baseado num *estar no mundo* de integração com o real. O uso dos sentidos e a atenção para a particularidade das coisas oportuniza a criação de uma nova linguagem, refundada a partir desse novo olhar. Caeiro é definido como um sensacionista nato, a seu modo, diferindo de Campos e em grande parte, dos textos teóricos de Pessoa. Não é, contudo, um poeta só de sensações. Como vimos, a intelectualização integra o seu processo criativo e sua própria linguagem se compõe de aspectos simbólicos, no sentido em que não é feita só de sensações

²³² Incluindo nesta acepção de “linguagem” outros sistemas de significância, além da língua.

²³³ A propósito dessa posição de Jakobson, ver Nota 166, na página 157 deste trabalho.

primárias, mas de metáforas e imagens intelectualizadas. Não é, também, o poeta das coisas, no sentido de que o real se constitua no objeto de poesia. A realidade é em Caeiro signo de uma emoção poética a veicular, e a visão desse real em sua particularidade é instrumento de reformulação da linguagem. A pergunta do capítulo XI, sobre se Caeiro realiza em sua poesia o que postula trouxe outra questão. É o que Perrone-Moisés denomina de tensão entre *uma teoria e uma prática* em Caeiro. Tratando-se, porém, de uma oposição interna ao seu dizer, seria válido perguntá-lo? Penso ter encontrado a solução para esse problema na aceitação da tensão como constituinte da poesia de Caeiro, compreensão que é coerente com um sujeito de linguagem feito de aspectos, e na feição dupla dessa linguagem, que se volta sobre si mesma, como metalinguagem e metapoesia. É neste sentido que cabe perguntar, mas é preciso levar em conta que o aspecto discursivo integra o discurso poético e o constitui.

Conclusão Geral:

Creemos ter conseguido demonstrar como foi que Fernando Pessoa, no que diz respeito à obra de seu heterônimo-mestre, demarcou a obsolescência de uma ideia que ainda resistia em sua época, quando justamente começava a desmoronar: a crença de que o pensamento é espelho da realidade, assim como a linguagem, na medida em que se acredita que esta contém o pensamento. Essa mudança de bases e convicções, que coincidiu com o desenvolvimento da linguística e da psicanálise, a partir de obras como as de Saussure e Freud, foi tão devastadora, que se tornou conhecida como a “virada linguística”, com consequências em todos os ramos do conhecimento, como artes, ciência e filosofia. O esforço de olhar de Caeiro, debatendo-se contra os limites impostos pela linguagem humana; sua verdadeira luta para superar a natureza simbólica e convencional em que se sente aprisionado; sua crença, enfim, nas sensações e na realidade concreta das coisas, mais que demonstrar o propósito declarado da objetividade clássica, com tudo que ela envolve, evidenciam essa mudança de paradigmas, que à época em que escrevia seus poemas – início do século XX, ainda não era suficientemente conhecida e consolidada no interior da comunidade intelectual e científica. Em tal contexto, se é que não podemos falar em um caráter precursor dessa visão das coisas (ao menos isoladamente, pois o poeta a compartilha com alguns artistas, filósofos e cientistas contemporâneos), certamente que se trata de uma visão aguda, muito à frente de seu tempo. Mesmo se tivesse feito só isso, o mestre Caeiro já mereceria a glória.

A poesia de Caeiro exerce, por meio da linguagem, um retorno a um mundo primitivo e natural. Nesse universo, ela se depara com uma poesia primitiva, de caráter bucólico, com a qual estabelece um diálogo, renovando-a: a poesia pastoril, cujos maiores representantes são Teócrito, autor dos *Idílios*, e Virgílio, autor das *Éclogas* ou *Bucólicas*. É assim antiga e moderna. Traz a arte antiga e a filosofia dos pré-socráticos para o contexto artístico e filosófico do século XX, criando uma nova *mimese*. Esse movimento de retorno às origens assume também um sentido metafórico, que representa seu movimento de regresso às raízes do problema do conhecimento da realidade e aos fundamentos da linguagem e da natureza da poesia, com o fim de resgate e de renovação. Sob o ponto de vista filosófico e poético, além dos filósofos pré-socráticos e dos poetas gregos e latinos contemporâneos dos primeiros, a obra de Caeiro também se aproxima da filosofia oriental, especialmente do Zen-Budismo (cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 152ss), que tem na proximidade e vivência mais plena do mundo natural um importante ponto de contato com o pensamento dos pré-socráticos. Ao invés do pensamento analítico dos filósofos gregos do período clássico, o Zen-Budismo privilegia o

pensamento sintético, que consiste na tentativa de integração sujeito-objeto e na despreocupação com o exame do eu profundo. A forma de poesia característica dessa cultura é o *haikai*, que persegue um “flagrante de realidade” por meio do olhar (o qual funciona como instrumento de integração do sujeito com o real) e cujas características, como demonstra Perrone-Moisés, são encontradas na obra de Caeiro como “cápsulas de poesia” em meio a um tecido de discurso que se aproxima muito da pura prosa. Toda a temática do *eu*, da morte, da Natureza e de Deus é abordada com esse olhar renovado, em que se combinam elementos do paganismo e da cultura ocidental judaico-cristã. Em que pese a serenidade de Caeiro, principalmente quando considerado em relação aos outros heterônimos, subsiste nessa combinação de elementos contrários a ideia de conflito que é encontrada em toda a obra pessoana.

Segundo a teoria semiótica de Peirce, o conhecimento do real é sempre mediado por signos. A poesia de Caeiro é um esforço de aproximação do real, o que pode ser explicado com o uso dos conceitos de *primeiridade* e *secundidade*. A *primeiridade* é o processo de mediação que possibilita a sensação de maior aproximação da realidade, na medida em que consiste na integração sujeito e objeto, por intermédio de um signo que mantém uma relação de semelhança com o objeto, mas não é o objeto: um ícone, sendo a iconicidade uma característica dessa poesia. A *secundidade* relaciona sempre dois elementos, sendo um deles o objeto real e o outro um *índice*, que mantém com o primeiro uma relação de referência ou de contiguidade metonímica.

Sob o ponto de vista da linguística saussuriana, o olhar de Caeiro é examinado como esforço de “limitação do arbitrário”, fato comum na linguagem, mas que a poesia, e em especial a experiência do mestre pessoano, leva ao extremo. Na linguística saussuriana, a língua é explicada como a *formalização de uma substância*, a partir da *articulação* (no sentido específico de *segmentação*, *corte* simultâneo) de uma *matéria sonora* e de uma *matéria psicológica* que constituem, combinadas, uma *forma*. Esse processo elucidava o mecanismo utilizado por Caeiro como um esforço para ver além dessa camada de pensamento (a *matéria psicológica*) que se interpõe entre o sujeito e o real.

Dadas as diferenças epistemológicas entre os conceitos, evitamos fazer articulações entre o signo de Peirce e o signo linguístico de Saussure, procurando conduzir as conclusões de cada teoria separadamente. Não que não tenha ficado tentado a comparar o mecanismo do *valor* em Saussure à ideia do *infinito do signo* em Peirce, e que consiste na criação de um terceiro signo, *interpretante* do anterior, e assim potencialmente ao infinito. Porém, nem

sempre a verificação da semelhança conduz à verdade. São, de fato, mundos, universos diferentes. Enquanto Peirce procura montar desde a estrutura o edifício lógico do signo, Saussure trabalha no território da ambivalência linguística, onde as variáveis pertencem ao campo do coletivo, do social e do histórico, em que ingressa a descontinuidade e a mudança, dadas, entre outras causas, pelo fator do tempo.

O valor, embora Saussure o defina enquanto *possibilidade* de sentido, ao nível do sistema, só se constitui teoricamente, como a língua no seu todo, a partir da observação de seu uso por um sujeito. Segundo Saussure, o modo do sujeito de olhar o mundo e de inserir-se na linguagem constitui o caráter semiológico da linguagem. Em vários pontos de sua obra, Saussure aborda a língua em termos de uma “Psicologia”. Contudo, o que Saussure compreende por “semiológico” e pela ação do sujeito na língua ele deixa claro no Curso: não se trata (a língua) de uma realidade individual; é preciso uma *massa falante* para que haja língua, que não existe “fora do fato social, visto ser um fenômeno semiológico” (cf. Saussure, 2012, p. 117-118). O semiológico, para Saussure, envolve o arbitrário, que por sua vez decorre da natureza social da língua e determina a mudança linguística no tempo. O arbitrário não se refere ao indivíduo, mas sempre à coletividade. O sentido de “psicológico” é também explicitado por Saussure: trata-se de uma “psicologia coletiva” ou “social”. O caráter semiológico é próprio ao homem.

Da interpretação pela linguística de Benveniste, vimos que a poesia é uma *enunciação*, no sentido que é um *dizer*, isto é, sua significação não está contida no signo (como de resto na língua em geral), mas é constituída em sua enunciação. Não se confina ao cognitivo, mas só pode ser percebida em conjunto com ele, no processo de funcionamento da língua. A ideia de signo linguístico como um ente uno, “coisa positiva”, não divisível, já postulada por Saussure (cf. Saussure, 2012, p. 168) e salientada por Benveniste em sua obra (cf. Benveniste, 2005, p. 53ss), no ponto em que critica a noção de arbitrário da relação significante-significado (aquilo que Bouquet denomina o “arbitrário interno”), está na base desse raciocínio. Se na própria linguagem comum o sentido não é algo que está contido no signo, isto é, não se trata de um conteúdo objetivo que só precisa ser descoberto, mas, pelo contrário, depende do falante, que por meio da língua manifesta uma experiência subjetiva, constituindo-se como sujeito nesse mesmo ato de dizer, na poesia, então, esse traço se mostra com muito maior intensidade. A dificuldade de se apreender o “conteúdo” de um poema está ligada à dificuldade geral de se apreender o conteúdo de qualquer discurso, se abstraímos o papel da subjetividade. A presença da subjetividade é fenômeno generalizado na língua, mas é levado ao extremo na

poesia. Por outro lado, a poesia que se baseia em uma tradição artística e se vale em grande medida de recursos mais ou menos difundidos, move-se em direção à convencionalidade da linguagem ordinária, tornando-se marcada pela impessoalidade. Caetano busca a experiência original do sujeito, que prescindir das marcas linguísticas de “eu”: o sujeito é mostrado a nu, em seu embate diário para manifestar-se na linguagem, como assunto e forma de sua poesia.

A partir da interpretação da poesia como *enunciação*, passamos a analisar mais especificamente o papel da subjetividade na poesia, nos termos de Benveniste, que em sua obra²³⁴ estabelece um novo patamar para os estudos da linguagem, ao colocar em cena o sujeito. A questão do *eu* em Caetano, em que pese a reiterada afirmação de sua irrelevância, tem uma importância bem maior do que transparece à leitura superficial de seus poemas. Primeiro, se a poesia é um *dizer*, é um *dizer* de um sujeito. A diferença entre *dito* e *dizer* é fundamental para compreender essa afirmação. O *dito* corresponde ao *enunciado*, enquanto o *dizer* está afeito à *enunciação*. Ao nível do *dito*, pode não haver sujeito em um poema de Caetano, na medida em que não há nele marcas de subjetividade e sua própria construção prima por uma visão objetiva do real, sem interferência da subjetividade. Examinado como amostra isolada de discurso, vemos que se trata de uma poesia objetiva, de um olhar sem *eu*. Todavia, sendo toda poesia um *dizer*, é forçoso que seja um *dizer* de um sujeito, mesmo que um sujeito diferenciado. O sujeito em Caetano não é um sujeito uno, assim como não é uma personalidade concreta, individual. Não se trata do sujeito Alberto Caetano, nascido em 1889, tampouco de Fernando António Nogueira Pessoa, nascido em 13 de junho de 1888, mas de uma personalidade que só é conhecida nesse *dizer* de que falávamos acima. O termo “personalidade” não é aqui apropriado, pois pode significar uma unidade, um conjunto de traços que caracterizam um indivíduo determinado. A expressão “subjetividade”, por seu turno, também oferece dificuldades, pois pode denotar sentimento, emoção, quando não é esse o sentido que temos em vista. *Sujeito*, nesse caso, está ligado ao *dizer*, que é onde encontramos a “significação” do poema; é algo que se manifesta na enunciação, sendo, portanto, um sujeito de linguagem. Como dissemos, este sujeito não é uno, como não é uma significação da poesia de Caetano. O *eu* em Caetano apresenta-se em múltiplos aspectos, que revelam, por um lado, o caráter dialógico de seus poemas. O arrazoado, a argumentação, às vezes com ar didático, que permeia toda a sua obra dirige-se a um interlocutor invisível. Entretanto, é inútil tentar identificá-lo, dizendo se são os demais heterônimos, ou se é

²³⁴ A obra de Benveniste, composta de diversos artigos e ensaios, está reunida em dois volumes, intitulados *Problemas de Linguística Geral I* e *Problemas de Linguística Geral II* (ver Bibliografia, página 262).

Fernando Pessoa “ele-mesmo” quem está oculto por detrás de uma grade de versos, como polo oposto de Caetano, a provocar o debate. Não se tratam de sujeitos “históricos”, identificáveis no mundo real. Ao contrário, são todos “significações” que juntas, conformam um “todo” significativo que, a despeito do termo, não denota um conjunto delimitado, mas antes uma espécie de *corpo* cujos limites não são claros; algo como uma terra de fronteiras abertas, ou, para usar uma metáfora muito pessoana, um *Portugal* sempre pronto a expandir-se ou a encolher-se. O interlocutor invisível, seja quem for, também é parte desse sujeito, ou dessa gama de aspectos, de faces incompletas, que constituem o *eu* em Caetano. Essa interpretação não deve causar estranheza, em se tratando de Pessoa, cuja fragmentação tem sido apontada por quase todos que estudaram sua obra. No caso de Caetano, não obstante a existência de posições em contrário, é notável a sua complexidade, que se torna maior diante da aparência simples e clara.

A poesia, de modo geral, pode ser compreendida como conotação, um *desvio* ou *deslizamento* de sentido, em relação à denotação; poder evocativo da palavra em relação ao seu potencial cognitivo, de acordo com Benveniste (cf. Benveniste, apud Dessons, p. 200). Já a poesia de Caetano é, além disso, como afirma Seabra, um “desvio do desvio” (cf. Seabra, 1974, p. 107), ou, dito de outro modo, é um retorno da poesia a uma linguagem prosaica, um novo “desvio” depois do primeiro, este feito no percurso de ida. Não é, porém, apenas um retorno ao prosaico. Deste ponto, ocorre como que um *redirecionamento* a uma nova forma de poesia, com traços de uma linguagem natural, prosaica, a que Seabra denomina o “grau zero”²³⁵ da poesia. Os dois aspectos da noção de arbitrário do signo em Saussure, identificados por Bouquet, o *arbitrário interno* (não há uma relação *necessária*, ou *motivada*, entre significante e significado) e o *arbitrário externo* (a relação entre o signo e o real é imotivada), podem ser mencionados para demarcar a diferença entre esses processos (o *desvio* e o *novo desvio*): enquanto a poesia em geral busca a limitação do arbitrário, marcando-a predominantemente na relação significante – significado, alguns tipos de poesia, entre os quais se encontram os poemas do mestre Caetano, buscam essa motivação também na relação signo×real. A diferença básica entre os dois processos é que o primeiro desvio, embora se afaste do cognitivo, ainda se mantém muito no campo do simbólico da língua, pois a busca do motivado se dá no nível do significante (caso da rima, das aliterações, etc.). Sendo o signo linguístico um ente positivo (cf. Saussure, 2012, p. 168 e cf. Benveniste, 1991, P. 53ss), e o

²³⁵ A respeito da posição mais detalhada de Seabra, ver capítulos VI e IX, respectivamente nas páginas 142 e 208 deste trabalho.

elo entre significante e significado irremovível, toda associação entre significantes é também entre significados, e entre um e outro. De outro modo, o “retorno” a uma linguagem natural realizado no *novo desvio* corresponde a uma busca do *motivado* da linguagem, a partir de uma rejeição do simbólico (na acepção de “convencional”), no tocante a relação signo×real. Esse processo implica uma semiótica (no sentido da “semiologia geral” postulada por Saussure) mais ampla que a da língua, em que a *sensação* exerce o papel de unidade sígnica. Como sistema extralingüístico, os sentidos fornecem o caminho para um contato mais direto com o real, menos convencional; enfim, mais motivado. Contudo, isso não leva à extinção do problema. O que Caetano encontra é ainda uma posição oblíqua; sendo a necessidade de linguagem absoluta no homem, não há meio de transpô-la sem calar-se (para Pessoa, o silêncio equivale ao “não ser”²³⁶). De tudo o que foi dito, é preciso ter claro que, por mais que a ideia de “retorno a uma linguagem natural” nos acene com seu apelo sedutor, não se trata de retornar às “origens da linguagem”, quando supostamente todos os signos seriam motivados. Trata-se, de outro modo, de um esforço poético que põe em evidência uma constatação que é feita pela linguística e a que a poesia chega por seus meios (embora este não seja seu objetivo único ou principal): a de que, para o homem, ser de linguagem, a “substância” do real está sempre inacessível, porque a “matéria” a que a língua designa é uma *forma* e não *substância*. A linguagem faz uma escolha, um recorte; sua visão do mundo é ditada em termos da economia interna do sistema da língua particular. A essa contingência o olhar humano está sempre sujeito. Entretanto, a busca pelo real é na linguagem poética muito mais desesperada e desesperadora, na medida em que está no real a fonte das sensações que irão constituir a verdadeira poesia.

Outro aspecto importante, já assinalado de passagem, é que a ideia de *sensação* em Caetano leva à ampliação do conceito de signo para além dos limites da linguagem, no sentido de uma *semiologia* – ou *semiótica* – geral. A experiência poética é considerada como vivência, comparável às outras artes, não estando circunscrita à língua e aos jogos de palavras que lhe são próprios. São enganosos os paradigmas do puro significante, como as relações associativas ditadas pelas rimas, pela aliteração ou pela métrica. A linguagem em geral, como seu correlato na linguagem poética, é expressão da sensação ligada a uma experiência. No entanto, não dispensa a própria experiência, sem o que seria um discurso vazio. Ocorre ainda

²³⁶ Essa visão de Pessoa (encontrada em Pessoa, p.), é compartilhada por diversos autores, como Benveniste, que relaciona a noção de ser com o sujeito e a enunciação; Perrone-Moisés, que associa o “dizer” com a mesma noção; e até mesmo Peirce, que, num artigo, aborda a ideia de *ser*, surpreendentemente, em termos quase metafísicos.

que essa sensação de tal modo se liga à forma linguística que a exprime, que só é percebida no processo de sua enunciação. O poema assume, assim, em Caeiro, uma aparência de realidade, pois sua enunciação estabelece a experiência como uma situação de discurso, sempre revivida a cada nova enunciação, embora nunca de forma idêntica.

Creio que a experiência poética não pode ser considerada como um fenômeno individual, ou, em outros termos, *tão particular a ponto de ser única*, cuja significação aponta para um sistema isolado em si mesmo, isto é, aquilo que Benveniste denominou uma “semântica sem semiótica”. Retiramos do próprio Benveniste a base para afirmar que o sujeito da experiência poética não é um indivíduo particular, mas um ser de linguagem. É certo que Benveniste não afirma que o sujeito do poema é um indivíduo particular, alguém com nome e sobrenome; a sua afirmação é mais complexa: trata-se de uma *individualidade discursiva*. Porém, cada discurso é sempre manifestação de uma subjetividade na linguagem; se existe um caráter particular, este se refere ao discurso, não à língua. Um sistema fechado em si é uma noção que não cabe na linguagem. Se assim fosse, teríamos que conceber a experiência poética como algo incomunicável, *indizível* (apesar das muitas posições em contrário, ela não é, em última análise, *indizível*; o que ocorre é que a forma poética não “contém” simplesmente o sentido, mas este se manifesta somente no *dizer*). O que acontece na poesia, isto é, a dificuldade de significar o que se quer significar, é comum a toda a linguagem, só que de forma mais intensa. A língua é um sistema de valores, que só se tornam conhecidos em seu uso no discurso, e mesmo assim de forma opaca. O maior grau de convencionalidade da linguagem ordinária cria a ilusão de que podemos reduzir seus termos a uma nomenclatura, o que é muito bem observado por Saussure preliminarmente a sua definição de signo linguístico. Por outro lado, os limites entre o semântico e o semiótico não estão bem estabelecidos por Benveniste. A postulação de um “aparelho formal da enunciação” demonstra que ele poderia situar o mecanismo da enunciação dentro do campo do semiótico, que é onde Saussure situa o valor. A ampliação da noção de signo, que é sinalizada por Saussure em alguns pontos de sua obra, de modo a envolver na mesma acepção tanto suas partes internas separadamente (significante e significado) quanto agrupamentos de signos como o sintagma (e por extensão o próprio discurso), permite pensar o semiótico na enunciação, que é quando e onde se constitui o valor. Isso poderia pôr em dúvida minha afirmação anterior, a saber, a de que um sistema fechado em si é noção que não cabe na linguagem. Diante disso, é preciso dizer que a teorização por Benveniste de um nível semiótico da enunciação (isto é, um nível de “possibilidades”) se aplica a certas condições

gerais para a enunciação, válidas para o conjunto de uma língua, e não a cada situação de discurso em particular. A hipótese benvenistiana de uma “semântica sem semiótica” surge do exame que faz da obra de arte, em face da dificuldade de se pensar em qualquer sistema que lhe seja prévio. A obra de arte seria então, um sistema fechado; por conseguinte também o seria a poesia, igualmente arte, não obstante esta use a língua; porque, se a usa, o faz subvertendo-a com propósitos artísticos. Segundo Dessoins, o fato de ser a poesia uma linguagem artística seria o motivo central que teria levado Benveniste a equipará-la às outras artes, como a pintura ou escultura. Contudo, não creio ser esse motivo suficiente, visto o fato, que é bastante relevante, de que a matéria da poesia é a linguagem, não sendo aceitável dizer que o poeta ‘usa a língua como o pintor usa as tintas e as cores’, como um material que manipula a sua vontade. Primeiro, que o pintor não usa os materiais tão à vontade; ele tem margem para criar, dependendo dos efeitos que pretende gerar no espectador, mas está sujeito a limites, no que se relaciona às combinações e contrastes possíveis, e vai escolher, dentre estes, os que se ajustam melhor aos propósitos da obra. Os próprios objetivos de uma obra de arte não são totalmente livres. Qualquer obra de arte, mesmo a de vanguarda, quer sempre provocar um efeito no espectador (diverso da cognição), que o faça colocar-se diante dela. Para tanto, são levados em consideração os modos e meios com que este conta para aproximar-se da obra (tempo, disposição, sensibilidade, sentidos, etc.); de tais condições o artista não pode se furtar. Quanto à poesia, se é certo que o signo linguístico não é categoria suficiente para interpretar a linguagem poética, a mesma afirmação serve igualmente para qualquer texto de prosa. O signo isolado, fora de seu uso, é só virtualidade, sendo necessário tomá-lo no conjunto do sistema e numa situação de uso, pois, quando falamos em interpretar um discurso de prosa, ou um poema, estamos falando em buscar a sua significação, e esta pertence ao campo do discurso. De qualquer modo, isso não obsta o emprego de categorias da língua na reflexão sobre o discurso; elas podem ser úteis, desde que se leve em conta essa diferença. Um exemplo desse emprego é o *caráter absoluto* do signo linguístico, para a argumentação que empreendemos acima. Se é verdade que o poeta utiliza uma palavra como material para o seu poema, então ele não poderá usá-la somente em um de seus elementos: o significante. É forçoso que este leve consigo também o significado, pois uma face do signo não subsiste sem a outra. Aí reside a grande diferença entre a poesia e as outras artes. São sistemas muito diferentes para serem comparados (e não é isso que faz Benveniste, ao menos não explicitamente); se as cores têm significados, estes certamente não são comparáveis a nada que se pareça com o significado de uma palavra. O fato de lidar com signos linguísticos

faz com que o poeta lide com significações. Por mais que o poema possa tornar-se particular, único, a base mais importante são essas significações e as possibilidades que potencializam. Além disso, não há razão para crer que os muitos efeitos singulares criados num poema não estejam, de algum modo, já potencializados ao nível do sistema, particularmente se concebemos o sistema como abrangendo aspectos do discurso e da enunciação. É preciso dizer que o fenômeno que observamos na poesia é, embora em menor medida, também observável no discurso em prosa. O caráter único de uma enunciação, assinalado com ênfase por Benveniste, é reconhecido até mesmo por Saussure, quando afirma que cada vez que alguém diz a expressão “Senhores!”, por exemplo, trata-se de uma nova expressão, devido a diferenças de entonação, inflexão, etc. (cf. Saussure, 2012, p. 153-154) O fato de ser a poesia um *dizer* não a afasta radicalmente da fala ordinária, ou de um discurso em prosa, a ponto de justificar a ideia de um sistema isolado em si, já que essa é uma característica geral da linguagem, só que na poesia ela manifesta-se com maior intensidade. O duplo aspecto da linguagem mencionado por Benveniste, a saber, o de ser um sistema da coletividade, mas que só entra em funcionamento por uma intervenção individual na língua (em outros termos, o de constituir-se de uma semiótica e de uma semântica), assume outro desdobramento, pois, ao se postular uma *semiótica do semântico*, também devemos pensar na *realização do semântico*. Fazendo o paralelo com a linguagem prosaica, cotidiana (e nesse sentido o caminho de “retorno” empreendido por Caeiro é esclarecedor), vemos que, a postular um sistema isolado para o poema, deveríamos também propô-lo para a fala comum. Por isso que é necessário distinguir bem o que é *semiótica do semântico* e o que é *realização do semântico*, levando em conta que semiótico implica possibilidade e virtualidade. Outro ponto de dúvida surge: como a poesia em geral (e até mesmo a de Caeiro, em certa medida, apesar do objetivo de precisão) lida com significações mais abertas em termos de possibilidade, poderíamos, então, ainda ser levados a pensar num nível semiótico circunscrito ao poema. Porém, não parece ser esse o caso, ao menos se adotarmos uma perspectiva saussuriana. O semiótico está para o paradigma virtual, enquanto o semântico para o sintagma. Do mesmo modo, o *semiótico do semântico* está nas possibilidades diversas de significado que se apresentam ao nível do sintagma, enquanto a *realização do semântico* está nas escolhas particulares que resultam num discurso específico. O que dificulta o raciocínio é que os dois níveis, semiótico e semântico, bem como seus desdobramentos, não são perfeitamente distintos na consciência e no tempo, sendo mesmo simultâneos. Tal gama de sentidos simultâneos integraria ou não a significação de um discurso? Ou, como no faz supor Saussure, devido à natureza linear do discurso, os elementos

do paradigma que ficam de fora da escolha instantânea deixariam de fazer parte da significação? Ao admitirmos que sim, que os significados associados fazem parte da significação de um poema, teríamos de fazê-lo igualmente com a fala comum. O que, diga-se de passagem, é perfeitamente possível. De qualquer forma, não se trataria, nesse caso, do estabelecimento de um sistema fechado na enunciação, mas da sobreposição do semiótico (geral) no semântico (particular), ou, em outros termos, da “transposição do plano paradigmático sobre o plano sintagmático da linguagem”, aquilo que postula Jakobson e refere Seabra²³⁷. O caráter singular da enunciação, enquanto significação que se manifesta num *dizer*, intensificado na poesia, permite conjuntamente afirmar que cada poema, tanto quanto cada verso ou sensação, é sozinho(a) a metáfora de toda a poesia ou da enunciação de que é parte, e, sendo metáfora da enunciação poética, é também da enunciação em geral, da mesma forma que no jogo das cinco pedrinhas com o Menino Jesus, uma simples pedra vale por todo o universo. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que é metáfora de um todo maior (por estar *no lugar de*), a sensação também é dele metonímia, por ser parte desse todo, com o qual guarda contiguidade. Por fim, *ser arte* não faz da poesia *não ser língua*, pois a arte não é algo que paira acima, transcendente, mas está entre os falantes, motivo por que são encontradas certas “cápsulas” de poesia mesmo na fala comum. Talvez seja isso que Caetano quer significar, em suma.

A experiência poética de Caetano, assim constituída como metáfora de uma certa experiência da realidade, institui conseqüentemente uma experimentação linguística. A possibilidade ideal de uma linguagem baseada no conhecimento de todos os seres da realidade em sua particularidade, os quais seriam chamados por nomes próprios, sugere um mundo de total integração do sujeito com a realidade que o cerca. Contudo, a experiência do olhar, a que o heterônimo mestre designa o “pasma essencial”, dá-se no sentido inverso da convenção sígnica – e o nome próprio, em certa medida, se baseia também em uma convenção, pois é uma escolha arbitrária sem relação *de semelhança* com seu objeto – pelo conhecimento “direto” do real em sua particularidade. O processo de nomeação próprio de uma linguagem ideal, usando o nome próprio, não seria, portanto, meio ou causa, mas resultado dessa experiência fundadora do real que Caetano poetiza, e que se funda no conhecimento das coisas em seus caracteres particulares, não gerais ou convencionais.

Sobre o método de análise do texto poético, vimos que ele é determinado pela análise da poesia e não a precede. Todavia, os princípios da teoria utilizada na análise determinam a

²³⁷ Ver página 117 deste trabalho.

maneira com que será feito esse exame prévio, de modo que é necessário conhecer a teoria para proceder a esse exame. Há aqui semelhanças com o método fenomenológico de Heidegger e outros filósofos contemporâneos, mas igualmente com o valor dado à comprovação pela experiência que encontramos em Peirce, o resgate da subjetividade em Benveniste, e a recusa do *a priori* que verificamos em Caeiro. Essa recusa não é, porém, absoluta. Sempre há algo que antecede ao *aqui-agora* vivenciado pelo sujeito. Um ponto essencial desse método é a tentativa de empregar o raciocínio abduutivo, através do qual o pesquisador, assim como o poeta, tenta criar, não uma arte original, mas um conhecimento novo. O processo de interpretar equivale, de certa maneira, ao processo criativo.

Ao longo dessa reflexão, passamos por sucessivas etapas. Das análises de poemas feitas na primeira parte, do embate do sujeito pelo *olhar de ver*, concluímos que a singularidade da poesia de Caeiro pode ser compreendida pela presença da iconicidade e também da secundidade, a primeira como um lampejo de realidade, e a segunda como a forma de signo em que não entra o pensamento, constituindo-se, nesse sentido, como experiência objetiva. A verificação de um caráter metafórico final, em que entram partes de pensamento, é, porém, inegável. Na segunda parte, vimos o Menino Jesus de Caeiro brincando com signos como se fossem pedras e, de modo semelhante à primeira parte, o embate do sujeito pela limitação do arbitrário, que pode ser compreendida como a metáfora do postulado principal de Benveniste: o de que *o homem está na língua*, e a superação da dicotomia saussuriana *língua e fala*. O tempo da enunciação é o presente linguístico e é descrito como uma extensão de sentido, não somente um ponto. A poesia de Caeiro é um ato natural de linguagem, uma enunciação, porém um certo tipo de enunciação, radicalmente singular. A enunciação recria um evento particular, ao provocar a sensação desse evento, sem descrevê-lo. Como ato de linguagem, essa poesia exerce uma operação de homologia com sistemas fora da língua, para evocar seu objeto, que não é o real, mas a emoção poética. A língua não é espelho da realidade; apenas instaura uma certa experiência subjetiva do real. O outro, exterior ao mundo natural, identificado com o homem ocidental, urbano, é mantido fora da cena o mais possível. Sua presença, implícita ou não, é elemento de perturbação. O afastamento desse outro equivale a apartar-se de tudo que está cristalizado socialmente na linguagem. Assim como uma enunciação nunca é igual à outra, também a Natureza apresenta-se sempre diferente. A Natureza é mudança e movimento, como a enunciação, e seus eventos são efêmeros. O presente da enunciação não só tem uma extensão, mas é móvel, o que permite que a experiência poética se apresente também como uma sucessão, no sintagma, de imagens

extáticas. A revelação do objeto do olhar se dá por lampejos. Entretanto, a aproximação com o real é metonímica e metafórica. A característica de duração da enunciação poética demonstra que a significação possui elementos simbólicos, pois é característica do símbolo a extensão no tempo. O sentido metafórico da poesia de Caeiro é mesmo inegável, e a metáfora é uma imagem de semelhança em que entram elementos de pensamento e intelectualização.

Por explorar os limites das possibilidades da linguagem, é que a poesia pode ser uma ferramenta para compreensão dos mecanismos da língua e para pensar a linguagem. Um dos objetivos iniciais deste trabalho, que era refletir sobre as teorias, à luz da linguagem poética, creio poder dizer que foram atingidos, ao menos em parte. A hipótese de comunicação entre sistemas é uma delas. Essa possibilidade é sugerida pela relação de homologia, conforme postulada por Benveniste, e que ocorre na linguagem poética. Um sistema exterior à língua com ela se relaciona, constituindo um novo sentido para um termo, que, em seu uso cognitivo, não faz essa relação. Admitindo o princípio segundo o qual a linguagem poética não é um mundo à parte, mas apenas mostra de forma acentuada o que ocorre na linguagem em geral, podemos admitir que fenômenos assim ocorrem em outras situações de uso da língua, o que poderia explicar a mudança. A outra hipótese, de um sistema semiótico da poesia, pode ser interpretada a partir de Benveniste. Desde o momento em que se admite a existência de outros sistemas, e os chamemos assim, inclusive, para signos visuais, da arte, etc., mesmo que seu funcionamento interno não seja conhecido, podemos admitir um para a linguagem poética.

A busca filosófico-poética de Alberto Caeiro por um real que está além de todas as mediações, da linguagem e do pensamento, das imagens e dos símbolos, dos preconceitos, do pavor do desconhecido, do apego cauteloso ao passado e à tradição e ao que já foi pensado sobre tudo o que já foi visto, é também outra viagem de descobrimento de um novo mundo, situado não do outro lado do oceano, mas ao pé da janela. O olhar azul de Caeiro é a chama que faz brilhar o espírito humano, em sua procura incessante de conhecimento e de novidade. Como filosofia, é uma busca de saber e de um lugar para a própria filosofia, num tempo em que impera soberana a técnica; como poesia, é a busca (e em parte, o encontro) de uma nova *mimese*, em oposição à emotividade cristã e ao idealismo romântico, recusando a palavra vazia.

Bibliografia:

- ARQUIVO PESSOA, Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos>. Acessos em: mar. 2013.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de. Caeiro e a língua de Virgílio. In: Revista Colóquio Letras, n.º 106, Ensaio, p. 5-16, Nov. 1988.
- BENVENISTE, Émile. Problemas de linguística geral I. Tradução: Maria da Glória Novak & Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp, 2005.
- _____. Problemas de linguística geral II. Tradução: Eduardo Guimarães... et al. Campinas: Pontes, 2006.
- _____. Baudelaire: présentation et transcription de LAPLANTINE, Chloé. Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2011.
- BOUQUET, Simon. Tradução de SALUM, Carlos A. L. & FRANCO, Ana Lúcia. Introdução à leitura de Saussure. São Paulo, Cultrix, 2004.
- BRÉCHON, Robert. Tradução de ABREU, Maria & TAMEN, Pedro. Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro, Record, 1998.
- CAVALCANTI FILHO, José Paulo. Fernando Pessoa: uma quase autobiografia. Rio de Janeiro, Record, 2011.
- CHAMMA, Foed Castro. As Bucólicas e o Paganismo. In: Virgílio, Bucólicas. Tradução: Foed Castro Chamma, p. 9-16. Rio de Janeiro: 2008.
- COELHO, Jacinto do Prado. Diversidade e unidade em Fernando Pessoa. Lisboa, Revista Ocidente, 1949.
- COLLINSON, Diané. Cinquenta grandes filósofos. Tradução: WALDMAN, Maurício & COSTA, Bia. São Paulo: Contexto, 2006.
- CULLER, Jonathan. Tradução de FONSECA, Carlos Alberto da. As idéias de Saussure. São Paulo, Cultrix, 1979.
- _____. Ferdinand de Saussure. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1986.
- DESSONS, Gérard. Émile Benveniste, l'invention du discours. Paris, Éditions In Press, 2006.

HEIDEGGER, Martin. Conferências e escritos filosóficos. Tradução: STEIN, Ernildo. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. Que é Metafísica? Tradução: STEIN, Ernildo. Digitalização: Grupo Acrópolis. <http://br.egroups.com/group/acropolis>. Acesso em ago. 2013

JAKOBSON, Roman. Tradução de BLIKSTEIN, Izidoro & PAES, José Paulo. Lingüística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1974.

LIND, Georg Rudolf. Teoria poética de Fernando Pessoa. Porto, Editorial Inova, 1970.

MARTINS, Fernando Cabral. A noção das coisas. In: PESSOA, Fernando. Poesia – Alberto Caeiro. Edição: MARTINS, Fernando Cabral & ZENITH, Richard (org). São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MESCHONNIC, Henri. Dans le bois de la langue. Paris, Éditions Laurence Teper, 2008.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1958.

NÖTH, Winfried. Panorama da semiótica: de Platão a Peirce. São Paulo, Annablume, 1995.

PARRET, Herman. Enunciação e pragmática. Tradução: ORLANDI, Eni Pulcinelli ... et al.l. Campinas, Editora da Unicamp, 1988.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e filosofia: textos escolhidos de Charles Sanders Peirce. Tradução de MOTA, Octanny Silveira da & HEGENBERG, Leônidas. São Paulo, Cultrix, 1972.

_____. La ciência de la semiótica. Tradução para o espanhol de BUGNI, Beatriz. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974.

_____. Semiótica. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1977.

_____. Escritos Coligidos. Tradução de D'OLIVEIRA, Armando Mora & POMERANGLUM, Sérgio. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: O olhar. NOVAES, Adauto et al.l (org). São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 327-346.

- _____. Aquém do eu, além do outro. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. Páginas íntimas e de autointerpretação. COELHO, Jacinto do Prado & LIND, Georg Rudolf (org). Lisboa, Ática, 1966.
- _____. Páginas de estética e de teoria e crítica literárias. LIND, Georg Rudolf & COELHO, Jacinto do Prado (org). Lisboa, Edições Ática, 1973.
- _____. Ficções do Interlúdio 1: poemas completos de Alberto Caeiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- _____. Ficções do Interlúdio 4: poesias de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983a.
- _____. Ficções do Interlúdio 2-3: Odes de Ricardo Reis: Para além do outro oceano de C[oelho] Pacheco. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983b.
- _____. O banqueiro anarquista e outras prosas. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- _____. O banqueiro anarquista e outras prosas. MOISÉS, Massaud (org). São Paulo, Cultrix, 1988.
- _____. O eu profundo e os outros eus: seleção poética. COUTINHO, Afrânio (org). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- _____. Ficções do Interlúdio: 1914-1935. MARTINS, Fernando Cabral (org). São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. Poesia – Alberto Caeiro. Edição: MARTINS, Fernando Cabral & ZENITH, Richard (org). São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- REBELO, Luís de Sousa. Paganismo versus cristismo em Fernando Pessoa. In: Revista Colóquio Letras, n.º 104/105, Ensaio, p. 26-33, Jul. 1988.
- RORTY, Richard. Tradução de TRÂNSITO, Antônio. A filosofia e o espelho da natureza. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. Poesia e imagem: paradigma e sintagma. Metáfora e metonímia. In: Revista de Letras. Comissão de redação: FERREIRA, Livia ... et al.l. Assis, SP, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, vol. 16, p. 187-202, 1974.

SANTAELLA, Lúcia. O método anticartesiano de C. S. Peirce, São Paulo, Editora Unesp, 2004.

_____. O que é semiótica. São Paulo, Brasiliense, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand De. Tradução de SALUM, Carlos Augusto Leuba & FRANCO, Ana Lucia. Escritos de Lingüística Geral. Bouquet, Simon ... et al. (org). São Paulo, Cultrix, 2004.

_____. Tradução de CHELINI, Antonio & PAES, José Paulo & BLIKSTEIN, Izidoro. Curso de Lingüística Geral. BALLY, Charles ... et al. (org). São Paulo, Cultrix, 2006.

_____. Tradução de CHELINI, Antonio & PAES, José Paulo & BLIKSTEIN, Izidoro. Curso de Lingüística Geral. BALLY, Charles ... et al. (org). São Paulo, Cultrix, 2012.

SEABRA, José Augusto. Fernando Pessoa ou o poetodrama. São Paulo, Perspectiva, 1974.

SENA, Jorge de. Fernando Pessoa & C^a heterónima. Lisboa, Edições 70, 1984.

SOUZA, José Cavalcante de & KUHNEN, Remberto Francisco (org). Tradução de SOUZA, José Cavalcante ... et al. Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. A filosofia na poesia de Fernando Pessoa. Porto Alegre, IFCH/UFRGS, 1980.

STEIN, Ernildo. Introdução ao método fenomenológico heideggeriano. In: HEIDEGGER, Martin. Conferências e escritos filosóficos. Tradução: STEIN, Ernildo. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ZENITH, Richard. Caeiro triunfal. In: PESSOA, Fernando. Poesia – Alberto Caeiro. Edição: MARTINS, Fernando Cabral & ZENITH, Richard (org). São Paulo, Companhia das Letras, 2001.