



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcelo Alves da Silva

**Caeiro-ângulos-Homero**

Rio de Janeiro

2019

Marcelo Alves da Silva

**Caeiro-ângulos-Homero**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Marcelo Alves da.  
Caeiro-ângulos-Homero / Marcelo Alves da Silva. – 2019.  
93 f.: il.

Orientador: Marcus Alexandre Motta.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Poética – Teses. 2. Literatura comparada – Portuguesa e grega –  
Teses. 3. Literatura comparada – Grega e portuguesa – Teses. 4. Homero.  
Odisseia - Teses. 5. Pessoa, Fernando, 1888-1935. O guardador de rebanhos  
– Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091:82-1.09

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Marcelo Alves da Silva

**Caeiro-ângulos-Homero**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 20 de março de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

## **DEDICATÓRIA**

A minha mãe, Maria da Penha Alves, pela plenitude de seu amor.

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Maria da Penha Alves, por apoiar, sempre, as minhas escolhas, sonhar mais do que pude os meus sonhos, estar comigo em momentos graciosos e tenebrosos e por nunca deixar que eu desistisse das minhas obrigações. Com o seu amor, sobretudo durante os empecilhos da escrita e o cansaço da mente, tudo esteve mais delicado. Obrigado!

Ao Marcus Alexandre Motta, que me fez enxergar com carinho, firmeza e jovialidade os abismos da Arte; que me desafiou sem me subestimar; que constantemente não me fez esquecer de que o que resta, em nossas terras, é o comprometimento com o pensamento menos espúrio possível. Aqui reitero minha gratidão à qualificada acolhida.

Ao auxílio inteligente, cuidadoso e aprazível de Carlinda Fragale Pate Nuñez durante todas as etapas de minha formação acadêmica; à ajuda e à presença de Marcelo Lins e de Eduardo Losso.

Aos amigos que acompanharam as voltas, os recuos, os desvios – das pesquisas, das leituras, das experiências artísticas, da vida. A magnitude de nossas conversas foi incrível! À Carolina Inacio, à Karina Frez Cursino, ao Maurício Pains, à Michelle Cardoso, ao Pedro Cruz de Aguiar e ao Vinícius Richter: gratidão pelas interlocuções, ora sóbrias, ora desvairadas, mas, principalmente, dignas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, pela serenidade e seriedade com que conduziu diversos procedimentos burocráticos.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Arquitetura Grega

Nem magma, nem sobeja  
Mas forma - a fundação;  
Nem de inovador desejo  
Mas ao Arquétipo a saudação.

*Herman Melville*

## RESUMO

SILVA, Marcelo Alves da. *Caeiro-ângulos-Homero*. 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta dissertação está disposta a fazer a leitura da epopeia a *Odisseia*, de Homero, a partir de *O Guardador de Rebanhos* (1914), conjunto de poemas-Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. cremos que está localizado, no poema homérico, o fenômeno da secularização do saber poético e sua correspondente e consequente cisão com o saber especulativo. Os fenômenos são ilustrados nos episódios da *Odisseia*. A partir da afirmação do heterônimo Ricardo Reis de que Alberto Caeiro é “mais grego do que os próprios gregos”, haveria, pois, no conjunto de poemas caeiriano, a disposição poética em engendrar a indistinção entre saber artístico e saber racional-especulativo por meio de soluções fornecidas no ambiente plástico. Desta forma, acreditando que ambas as obras aqui mencionadas são seguimentos de uma discussão dos problemas artísticos sobre o relacionamento entre arte e conhecimento, efetuamos dobras de leituras, que chamamos de angulações ora aproximativas (agudas), ora distanciadas (obtusas). Nosso método de leitura intui que, de alguma maneira, *O Guardador de Rebanhos*, ao travar, por meio do próprio mistério que a linguagem vela, uma luta com sua eventual positividade, restitui-lhe formas de conhecimento no âmbito poético e enseja, pois, uma perpendicularidade cujo corolário é a reparação dos traçados homéricos. Para assegurar nossa hipótese e respeitar as metodologias emergentes das próprias obras literárias, damos atenção ao que nos diz Fernando Pessoa em suas *Ideias Estéticas* e, sobretudo, às reflexões de Theodor Adorno, de Walter Benjamin e de Jean-Luc Nancy quanto ao enfrentamento da obra de arte como lugar de pensamento que se coloca como poético/poetizado, em intencional combate com a cristalização sistemática da metafísica; às de Phillipe Lacoue-Labarthe, com a proposição de que este lugar, pensado pelos protagonistas da teoria crítica, fora indicado pelos gregos, imaginado pelos teóricos românticos alemães e realizado pela produção artística do início da modernidade; e, por fim, às de outros críticos de arte a fim de compreender o trânsito de tais saberes ao estatuto poético e ao estatuto plástico.

Palavras-chave: Poética. Conhecimento. Angulações. Odisseia. Alberto Caeiro.



## RÉSUMÉ

SILVA, Marcelo Alves da. *Caeiro-angles-Homero*. 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Cette dissertation est disposée à faire la lecture de l'épopée *Odyssée*, de Homère, à partir de *Le Gardeur de troupeaux* (1914), groupe de poèmes-Alberto Caeiro, hétéronyme du poète portugais Fernando Pessoa. Nous croyons que chez le poème homérique, il y a le phénomène de la sécularisation du savoir poétique et sa correspondant et conséquent scission avec le savoir spéculatif. Les occurrences sont illustrées dans les épisodes pendant l'*Odyssée*. Basé sur l'idée de que Alberto Caeiro est « plus grec que les grecs eux-mêmes » - thèse soutenue par Ricardo Reis, c'est à dire, l'autre des hétéronymes - il y aurait, donc, dans le groupe de poèmes caeirienne, la tendance poétique à effectuer l'indistinction entre le savoir artistique et le savoir rationnel-spéculatif. Comme ça, croyant que les deux oeuvres ici mentionnés sont segments de un débat sur les problèmes artistiques et aussi sur la relation entre art et connaissance, nous avons fait des plis de lectures. Nous les appelons des angulations: les approximations sont aiguës ; les distances sont obtuses. Notre méthode de lecture prédit que, de quelque façon, *Le Gardeur de troupeaux*, en établissant une rivalité contre la positivité du langage à travers du mystère lui-même fondé sur un langage poétique, il le restaure des formes de connaissance dans l'environnement poétique et donne donc une perpendicularité dont le corollaire est la réparation des traces homériques. Afin d'assurer notre hypothèse et de respecter les méthodologies émergentes des oeuvres littéraires elles-mêmes, nous offrons une attention aux paroles de Fernando Pessoa dans *Ideias Estéticas* et, surtout, aux conjectures de Theodor Adorno, de Walter Benjamin et de Jean-Luc Nancy sur la confrontation de l'oeuvre d'art comme lieu de pensée poétique et poétisé en antagonisme intentionnel avec cristallisation systématique de la métaphysique; à Phillippe Lacoue-Labarthe, avec la proposition de que ce lieu, pensé par les protagonistes de la théorie critique, était indiqué par les grecs, était imaginé par les théoriciens du Romantisme allemand et il a été exécuté par la production artistique du début de la modernité; nous avons demandé aussi les autres critiques de l'art pour comprendre le passage de ces connaissances au statut poétique et au statut plastique.

Mots-clés: Poétique. Connaissance. Angulations. *L'Odyssée*. Alberto Caeiro.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Autumn Rhythm (Number 30) - Jackson Pollock - The Metropolitan Museum of Art.....	50
Figura 2 - Fac-símile de uma das páginas do manuscrito de <i>O Guardador de Rebanhos</i> - Espólio Fernando Pessoa - Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea - Biblioteca Nacional de Portugal.....	51
Figura 3 - Página 359 (versos do Canto XII) da Odisseia (Trad. Christian Werner).....	52
Figura 4 - Dream Vision - Albert Dührer - Kunsthistorisches Museu.....	62
Figura 5 - White on White - Kazimir Malevich - Museum of Modern Art.....	81
Figura 6 - L'Atelier Rouge - Henri Matisse - The Museum of Modern Art.....	90

## SUMÁRIO

	<b>TRANSFERIDORES.....</b>	<b>10</b>
1	<b>AGUDOS.....</b>	<b>25</b>
2	<b>OBTUSOS.....</b>	<b>46</b>
3	<b>PERPENDICULARIDES.....</b>	<b>71</b>
	<b>ESQUADROS.....</b>	<b>86</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>91</b>

## TRANSFERIDORES

*Há algo de peculiar com os espíritos: não podem ser agarrados com as mãos e apresentados a outrem. Espíritos só se mostram a espíritos.*

Friedrich Schlegel, *Lyceum*

Os andamentos desta dissertação seguem a trilha do ensaio. Sua tendência está na tonalidade e no enquadramento ensaístico. Por ele singra, calculando a ventania que uma palavra, ao ser atravessada, produz. Sua peculiaridade é o moto da circum-navegação das leituras de duas obras representativas do cânone ocidental: o poema homérico *Odisseia* - escrito por volta do século VIII a.C. - e o conjunto de poemas *O Guardador de Rebanhos* (1914), do heterônimo pessoano Alberto Caeiro. Ao longo de apontamentos, iniciativas de proposição e ‘esboços de caráter teórico, neste trabalho dilata-se uma reunião de questionamentos encarregados de demonstrar - ou de subsumir - que o fenômeno da secularização do saber poético e sua correspondente e consequente cisão com o saber especulativo ganha seu manejo nos episódios odisséicos e seu legado em Alberto Caeiro. Estão à proa, coordenando a receptividade dos saberes que estão neles imiscuídos. Esta secularização não é, a nosso ver, a passagem de um estado eticamente positivo para negativo ou vice-versa. Tratar-se-ia, conforme apontamos nas linhas que são aqui conduzidas, de uma perene investida contra a simpatia que a linguagem poética, desde o seu curioso e inesperado traçado, assenhora com o enigma da vida ou o seu modo artístico. Entendemos, pois, que a partir da ideia de que o heterônimo de Fernando Pessoa é “mais grego do que os próprios gregos”<sup>1</sup>, haveria, pois, o arranjo, nos seus poemas, em fazer a indistinção entre conhecimento artístico e conhecimento racional-especulativo no âmbito da poesia. Desta maneira, *O Guardador de Rebanhos* dobra as malhas da historiografia literária, se levarmos em consideração que, nas obras mencionadas e levadas aqui à combustão crítica, os problemas artísticos são semelhantes. As flexões levadas à efeito, pois, valem-se, certamente, da herança comparativista, mas os intervalos que se estabelecem entre as obras, cuja leitura recíproca é seu testemunho, não ratificam a aliança a certa educação estética: isto significa que os

---

<sup>1</sup> Esta afirmação é dita por outro heterônimo, Ricardo Reis, num célebre texto de apresentação da poética de Alberto Caeiro. O fragmento completo onde se encontra a devida comparação é “Caeiro, no seu objetivismo total, ou, antes, na sua tendência constante para um objetivismo total, é frequentemente mais grego que os próprios gregos” Cf. PESSOA, F. O conceito direto das coisas. In.: \_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.111.

argumentos externados guardam o temperamento do gosto e, ao mesmo tempo, do fracasso, ao saber que o diálogo que se propõe estende o arco do monólogo, pois a certeza em cada palavra é um espetáculo *sui generis*. O que se propõe, em realidade, é o enfrentamento de uma sucessão de linhas modernas cujo amparo leva o nome de Alberto Caeiro ao plenário dos episódios e aventuras na convexidade odisséica. Estamos, pois, no enalço da rivalidade, embora saibamos que, dentre os problemas artísticos, o enfrentamento da obra de arte como forma de conhecimento é uma constante, amparada por suas contingências desejando o extramundano.

Para que houvesse, em certa medida, o desempenho da(s) meticolosa(s) leitura(s), o exercício de um golpe de inteligência – ou seja, uma questionável seleção de elocuições no dorso da epistemologia ocidental -, associado a uma metodologia dos estudos literários sensível ao entendimento de que a obra de arte é fundadora de sua própria crítica, estabeleceria os nós pelos quais friccionamos os poemas anteriormente citados. Estamos, decerto, cientes de que a natureza de tais enlaces, por um lado, presta tributos ao hábitos de, digamos, letramento no campo artístico; por outro, bastaria uma contenda entre o que nós aqui estamos a fazer e os haveres de tais e tais erudições para que tudo o que está dito nessas linhas encontre seus escombros. Por isso, o leitor não deve esperar a aclamação do acerto, se assim o intuir; nem sequer o lamento do desacerto, se este estiver suficientemente escondido. Um trabalho de crítica literária, longe da opinião comum, não deseja substituir a obra, mas está viciada em sua identidade. Há, contudo, de se asseverar que a identidade é fruto de uma prática de resolução que encontra na crítica sua redenção. É disto, aliás, que vive a crítica comparativista. Por isso, podemos afirmar que esta injunção peculiar, a que nos dedicamos a dar vestígios, cuja extração de alguma epistemologia é avessa ao campo da teoria literária e aos estudos culturais, ainda que se intitulem como tal, por falta de termos mais honestos, respalda-se em escritos de Walter Benjamin.

Para o filósofo alemão, as obras de arte são formas de conhecimento que, longe de serem sistemáticas, rebelam-se a cada leitura. A sistematização orientar-se-ia, em vias práticas, da aplicação à elaboração. Logo, estariam em jogo menos esses dois polos do que a própria arqueologia de um saber, porém sem que haja um sujeito de plenitude conceitual e limitador da curvatura do conhecido. Nessa contravertente, caberia, portanto, ao crítico literário, dar passos para trás e catalisar os investimentos epistemológicos de que cada obra, ao apresentá-los, abre mão. O que seria, no entanto, esta volta? No nosso caso, lampejos de ceticismo no campo das ideias ou, se se quiser a atenuação da radicalidade, a verificação de

outros vértices que a palavra poética assume quando, afinal, não se torna, ainda, uma súpula nem um artefato. Se uma obra de arte contém sua própria crítica e se esta crítica ainda não saboreia o gosto, os problemas artísticos que estão nela retratados - e que se irradiam também na constelação de um *continuum* das obras de arte -, autorizam a aproximação entre obras literárias, a princípio díspares entre si, principalmente se seus tangencimentos são comumente subscritos, no ambiente da pantomima crítica, como paradoxais.

O paradoxo é compreendido, nesta dissertação, não como um equívoco do raciocínio, mas como uma linha cintilante de pensamento *produtivo* que encontra, em suas extremidades, a atomização entre arte e vida e, de alguma forma, a ininterrupta compreensão sobre o desamparo de qualquer texto. Philippe Lacoue-Labarthe, crítico literário francês cuja dedicação ao pensamento produzido durante o romantismo alemão radicalizou, em seus escritos, os delírios entre arte e filosofia, entra neste trabalho como colaboração para deslindarmos nossas análises a fim de realçar a tinta e a pauta: em ambas as obras aqui estudadas existe uma mimese certamente mais arriscada e ignorada por Platão – tratar-se-ia daquela mimese que reivindica uma constelação de saberes nos modos artísticos sem, contudo, a pretensão da grave responsabilidade, que os sistemas denominados filosóficos impuseram valor. A ignorância de Platão, de acordo com Lacoue-Labarthe, não é gratuita. Quando se fala, pois, em arte e em artista pressupõe-se quase sempre uma subjetividade excêntrica; é a sua situação primordial, motivo, lembremos, para desconfiar quanto a obra e para a expulsão do poeta; entretanto, a obra rejeita tais postulados – suas determinações são de outra ordem - , tendo em vista que a categoria de subjetividade reforça o vício do pensamento especulativo e cria uma miríade de conceitos, categorias, ícones, tratados, em suma, um rol de instrumentos cuja capacidade é tomada como esforço de verdade. Isto tanto vale para o forro da metafísica, quanto para os malabarismos da disciplina estética. O aparente choque de interesses, cabe destacar, reúne-se com as posturas de quem lê Homero e lê Alberto Caeiro como descendentes recíprocos, isto é, a mimese, que os apresenta um ao outro, fundados nas suas especialidades. Por isso, a devida atenção para cognominação deste trabalho, auxiliada por um complexo linguístico a negar o ponto de partida para sua decodificação, mas que ao mesmo tempo resguarda certa redução sociológica. Em outras palavras, Homero está a convidar, no sestro da tradição, Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, o objetivismo e a irritação com que a linguagem poética se tornou, ao passo que Alberto Caeiro rasura Homero, Odisseu e sua trupe, a helenicidade, os seus contemporâneos despersonalizados, o próprio Fernando Pessoa. E ambas as obras, *Odisseia* e *O Guardador de Rebanhos*, não mais do que

*personas* e não menos do que peças, no sentido mais raso do termo, cruzam a intuição a quem lhes abre.

Por um lado, ensina-nos Lacoue-Labarthe, a mimese não guarda uma definição. Seria, pois, extravagância do discurso a fala que a tematiza, resistindo a seus *atos*. Significa que, no âmbito da arte, como dirá com acuidade um dos mais notáveis pensadores da teoria crítica, Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética* (2015), os elementos que fornecem coesão à Arte só se configuram como antitéticos entre si. A escapatória desta situação não está em questão – e explica, em grande parte, as nossas escolhas metodológicas. O leitor, que dará provas disso, será hábil em verificar que uma dimensão do pensamento do século XVIII, com seus apetrechos eventuais – socio-históricos – procura a fascinação pelo malogro da modernidade em face do esplendor quase forasteiro da antiguidade; curiosamente, no século mencionado, tais energias, sínteses de uma postura compreensível até mesmo na *Weltliteratur* de Goethe, dão-nos a configuração do clássico. Neste cenário, pode-se, pois, recuperar a seguinte suspeita: se ela, a mimese, for realmente protagonizar o espetáculo como a inauguração da experiência, ela só poderá esboçar, em seu conceito de ponta-a-ponta, a majestade do impróprio. Se o impróprio é impróprio para e da mimese, obrigatoriamente, ela nunca poderá ter um próprio, isto é, sua definição. A apreensão da mimese corre o risco sempre de ganhar uma lógica de seu comportamento, ou seja, sua mimetologia. Não é à toa que, nesta esteira, diversos itens bibliográficos de cunho estruturalista costumam entusiasmar-se com a associação arqueológica entre “mitema” e personalidade<sup>2</sup>. Assim como a mitologia já não apresenta mais os deuses na plenitude de sua instância implicada com os saberes do experimento, mas a sua violenta substituição pela *lógica* dos deuses, dado que a mitologia não é fundamentalmente análoga ao mito<sup>3</sup>, semelhante frequência acontece com a mimese.

---

<sup>2</sup> É inegável, por exemplo, no território da cultura francesa, o livro *Mitologias* (1957) de Roland Barthes; este, aliás, cirúrgico na análise semiológica da linguagem e dos efeitos da cultura de massa no ambiente cultural francês. Em língua inglesa, citemos os trabalhos de Joseph Campbell, sobretudo os publicados durante os anos 1960. Por fim, na vitalização do ensino de cultura helênica no Brasil, as publicações de Junito de Souza Brandão durante a década de 1960. Certamente, tais autores, sobretudo estes dois últimos, enlevados por um psicologismo de orientação jungiana, encaravam os mitos ocidentais como uma interrogação, cabendo, à época, a ressignificação de “arquetipo” como resposta abrangente.

<sup>3</sup> Principalmente, se recuperarmos aqui a noção apresentada por Paul Veyne em *Os gregos acreditavam em seus mitos?* (2014): “O mito é verídico, mas no sentido figurado; não é verdade histórica misturada com mentiras: é um ensinamento filosófico elevado, inteiramente verdadeiro, desde que seja visto como uma alegoria, e não tomado ao pé da letra” (VEYNE, 2014, p.103). Há de se asseverar, contudo, que Paul Veyne é consciente de que existe uma razão oculta cuja apologia se localiza no imaginário, algo ainda distante de um racionalismo de viés educativo, como encontramos, por exemplo, nos empregos platônicos. Cf. VEYNE, P. Sob essa sociologia, um programa implícito de verdade. In.: \_\_\_\_\_. *Os gregos acreditavam em seus mitos?: ensaio sobre a imaginação constituinte*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p.103.

Quando a mimese é tornada legível, quando ela é portinhola para uma entrada à apologia cultural, ela está aprisionada na coisa, sucumbe à vontade de indústria, domestica-se. A prisão da mitologia/mimese cumpre sua força na sua desinfecção<sup>4</sup>: transformar a agonia, no sentido grego, em conhecimento.

Por outro lado, o idealismo alemão, nas figuras de Novalis, Schiller, Schlegel e até mesmo com Goethe e Hölderlin encararam de outra maneira a arte como tropo do conhecimento. Este enfrentamento está de acordo com a progressão da ideia de que o artista é um impróprio, isto é, sem qualidades. Seu dom é, portanto, o dom do nada. O salto, logo, é o originário da mitologia. Há de se asseverar, contudo, que existem algumas nuances quando empreendemos a triagem das concepções de arte – ou sua possibilidade de existência – com o pensamento crítico de cada um desses autores citados neste parágrafo.

Observemos, por exemplo, que Hegel, ao estabelecer o fim da arte como uma destinação suprema de algo passado, entende-a como objeto aquém da ideia de progresso, que une, por sua vez, a modernidade ao pensamento reflexivo e vice-versa. Hegel, pois, não nega o estatuto da arte, mas sim a conservação de uma arte – a que, de fruição imediata, não apresenta mais pertinência em seu tempo e não é párea para a “ciência da arte”, isto é, o império do artifício conceitual pensante. Entretanto, Schiller, com a distinção entre poesia ingênua e sentimental, revisiona o pensamento hegeliano e dá uma espécie de sobrevida à arte antiga. Evidentemente, o sentimental, entendido como mediação de reflexão, parece não interagir totalmente com o sentido religioso e antissecular do termo “ingênuo”, mas o retorno ao passado, contraditoriamente, parametrizaria justamente o caráter reflexionante da cultura a que os teóricos românticos alemães estão inseridos.<sup>5</sup> Com alguma variação, Schlegel traz a

---

<sup>4</sup> O saneamento aristotélico é o efeito da catarse. Desde Aristóteles, não há mais tragédia, mas sim a teoria dos seus efeitos, a partir de sua assepsia pelo viés da apreensão definidora, cujas traduções só fazem-na reiterar. O cenário não diferencia da desocupação as pujanças de uma escrita que já inaugura suas ausências. É isso que dá à própria especulação a categoria de sujeito como, ao mesmo tempo, problema e resposta da própria filosofia. É preciso relembrar: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, *inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções.*” (ARISTÓTELES, 1992, p.24, grifos nossos). A crise, destarte, entre antigos e modernos perdura dois milênios e, assim, envereda a uma resolução de momentos possíveis de unidade apreendida historicamente. Nos gregos, haveria uma identidade profunda com o ser, cindido com o surgimento do próprio pensamento filosófico. O gesto paradoxal na perquirição a solucionar a crise, logo, é um problema do trágico, não da tragédia. Cf. LACQUE-LABARTHE, P. A cesura do especulativo. In.: \_\_\_\_\_. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.181-211.

<sup>5</sup> Lembremo-nos de que o caráter reflexionante defendido pelos românticos alemães nos trabalhos de arte mantém os atos da crítica kantiana que, afinal, serpenteia as lides do conhecimento e que, numa visão macro, conforme anota Pedro Duarte, é a revisão bélica no pensamento estrategicamente político quando a Europa se deslumbra com a prática de liberdade efetuada pelos franceses. Aos alemães, caberia, pois, somente a ocupação com a ideia de liberdade que, por sua vez, seria realizada, em segunda instância, pela obra de arte, na sua mais



discussão para a esfera do sentido, reiterando os escombros da aparente distinção entre os mecanismos do sentir e do reflexionar e, assim, chegando à conclusão de que, em arte, o sentido nada fica a dever perante o espírito. Estas considerações possuem implicações com a ideia de artista anteriormente mencionada pois o reconhecimento de operações não controláveis entre o espírito, o sentido, o ingênuo, o sentimental, a religiosidade da arte e a ciência da arte leva à abdicação gradual dos pessoalismos (a poesia como a única divindade, por exemplo) e à visão mais ou menos turva de que a limitação da obra de arte é o resultado também do aniquilamento do sujeito que ao criar, vê-se como criador, diz-se como criador. Logo, existe certamente o esquadramento de certo lugar poético onde a empiricidade do poeta não é fabricada como relevo; sua matéria, ou seja, seu deslizamento vital, onde biografia e vida artística não se diferenciam, até pode fazer parte de um projeto estético maior, ou seja, qualquer situação de genialidade – trânsito entre criador e obra; contudo, a vulgaridade com que Schlegel, em princípio, substitui o criador pela ontologia da obra de arte, é, por sua vez, deslocada para o conceito de desinteresse, isto é, a pulverização da euforia.

Vê-se, pois, que existe uma longa tradição da rivalidade entre a arte e os diversos saberes, ainda que – pensemos, neste instante, nos aparatos do discurso platônico -, simulem a eficiência de seus sistemas a partir das paisagens capturadas pela arte.

Nos traços serenos de Alberto Caeiro, o disparate que há entre a linguagem poética e a metafísica, conforme será traçado ao longo dessa dissertação, está embasado menos no engajado discurso em pleno caráter combativo e mais nas contradições que proclamam a poesia de Caeiro ser a própria semelhança com a metafísica<sup>6</sup>, isto é, a instauração de um lugar em que se pode, ao mesmo tempo, negatizar e positivar o sentido das palavras. Clamar é a ironia, pois as reticências do verso ou o desaparecimento do abrupto término não creditam às palavras a confiabilidade que um ingênuo leitor procura: o conforto da fuga perante a gravidade do mundo. Reiteradamente estaremos a dizer que a escrita conserva sua

---

grosseira limitação, mas convencida de sua modernidade. Cf. DUARTE, P. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

<sup>6</sup> A pretensa hostilidade que, de um só golpe, aproxima-se e se afasta da utilização e dos arranjos desta palavra, a saber, apoiados em estudos de Theodor Adorno, de Walter Benjamin e, sobretudo, de Martin Heidegger e de Peter Sloterdijk, permite, entretanto, a interrupção de seu juízo se nós recapitularmos, por exemplo, o que Giambattista Vico, delinea, em *Princípios de uma ciência nova* (1725): a comunhão entre os primórdios das religiões do gentios e a poesia teológica acentua a *metafísica poética*: “Temos portanto que a sabedoria poética, que foi a primeira fora de sabedoria da gentilidade, precisou de começar de uma metafísica, não racional e abstrata (qual a dos nossos doutrinadores), mas sentida e imaginada (qual deve ter sido a dos tais homens primevos, já que eles não dispunham de raciocínio algum e eram apenas robustos sentidos e vigorosíssimas fantasias (...)).” Cf. VICO, G. Da metafísica poética. In.: \_\_\_\_\_. *Princípios de uma ciência nova*. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p.181.

teatralidade; esta assertiva, veja, não poderia ser uma polêmica para a modernidade nem para a antiguidade. Do caráter sociológico ao passo-a-passo do demiurgo, a matéria da arte rebenta no sentimento trágico. Da sofisticação finissecular ao encômio bélico – a retornada decrepitude. A natureza descrita em *O Guardador de Rebanhos* ganha sua fugacidade não pela mera disjunção, mas pelo hercúleo decalcamento de que a despersonalização – ou melhor, a assinatura afastada da empiricidade – dá mostras.

A contemplação dos versos homéricos denuncia a insuficiência do costume modelar, pois não há pintura de caracteres, mas de palavras tornadas fantoches. Não importa, no fim das contas, se são os deuses ou o próprio aedo quem determinará o destino<sup>7</sup> dos heróis. Impor que esses heróis levam no panorama e no esboço de entendimento aquilo que esculpe uma consolidada e reconhecida subjetividade seria de uma incompatibilidade vigente no seu revés: a lacuna e o excesso.

Nossa proposição anterior reforça a concepção de que as obras literárias aqui estudadas apresentam, ao mesmo tempo, instâncias de conhecimento e caminhos de leitura. Nossa tarefa entende, portanto, que as sugestões de encaminhamento do raciocínio poético-especulativo na *Odisséia* e em *O Guardador de Rebanhos* desafiam a lógica reinante e incitam-nos a realizar dobras – nas obras, nos conceitos, nas palavras e em uma sucessão de pormenores filológicos que, por sua vez, lampejam o entendimento de que, em se tratando de uma discussão das problemáticas artísticas, estamos lidando com um ordenamento de formas dentro de um ecossistema cuja diferenciação entre épico, lírico e dramático só adquiriu autonomia quando do aparelhamento dos saberes em especialidades. Não é, pois, o que está em questão, embora, como se poderá perceber mediante a leitura, frequentemente estamos cômicos dos acordos para evitar, afinal, tais contrassensos. É, portanto, a anacronia e certo afastamento das cristalizações críticas que nos licenciam a encarar a particularidade de cada obra como segmentos da literatura ocidental que podem ser avizinados a partir um rol de questionamentos, caracterizados como angulações.

---

<sup>7</sup> O equívoco de Walter Benjamin, ao mencionar, em “Destino e Caráter” que o destino, para os gregos, é uma espécie de sedução para a *hýbris* leva a crer que este elemento é constitutivo de uma tipologia que encontra na culpa grave sua ética fundante. A sorte, pois, seria transcendental e por ela que se medem todas as coisas. Do ponto de vista antropológico, é indiscutível. Basta reativarmos a função do teatro grego para a sociedade antiga. No plano da arte, aceitam-se, como narrativa, os seus derivados: a iluminação do homem, o rompimento com o *status quo*, o alerta quanto aos desvios no rascunho de democracia representativa, o paraíso a que poucos tem acesso, o retorno e abdicação. Ao concílio de sinais, que uma língua ávida recitará com minúcias de determinação (“este era o sinal” e “este será o sinal”), adicionam-se as nossas leituras. O destino, pois, não é mais o elogio à lembrança da obra como totem, mas seu vestígio não pode ser ignorado, porque tal função energiza o para-quê do teatro. Cf. BENJAMIN, W. Destino e Caráter. In.: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). São Paulo: Editora 34, 2013, p.89-99.

As aproximações **agudas**, isto é, oxítonas entre a *Odisseia* e *O Guardador de Rebanhos* compõem uma maneira peculiar de fazer com que os poemas escapem à revelia do aparato crítico certamente consagrado e apinhado de interesses que a esta escrita conviriam apenas pelo mote comum. A avidez pelas sentenças em redor, por exemplo, da queda lógica que há em Alberto Caeiro ou da glorificação à alegoria do pensamento nos episódios odisseicos evitam o que Martin Heidegger, em *A origem da obra de arte* (2011), entendeu como elevação dos sentidos do mundo em segunda potência. Fazemos, em princípio, advertências quanto à postura habitual na leitura das obras citadas, uma vez que é necessário esclarecer por que não optamos pelas discussões ainda acaloradas sobre, por um lado, os deslindamentos mitológicos e incoerências referenciais<sup>8</sup> presentes na *Odisseia* e, por outro lado, sobre a instauração da mitologia caeiriana<sup>9</sup>, componente do projeto-mor: a chamada “despersonalização” desenvolvida por Fernando Pessoa. O termo, contudo, carece de perspicácia, mas pode ser esclarecido por uma série de negações. A despersonalização não é o estandarte da modernidade. A despersonalização não é o ovo de colombo da antiguidade. A despersonalização não é novidade em arte. A despersonalização não é o elo entre quaisquer pontos escolares no campo da arte. A despersonalização não é acesso a psicologias. Devemos

---

<sup>8</sup> A título de recordação, referimo-nos à “Questão Homérica”, bem como à “Questão de Troia” e aos elementos da civilização micênica. Cf. PEREIRA, M.H.R. Os poemas homéricos. In.:\_\_\_\_\_. *Estudos de História da Cultura Clássica, v.1, Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.47-152.

<sup>9</sup> Isso significa que recusamos, nesta dissertação, certo debate sobre a genealogia dos poemas de *O Guardador de Rebanhos*, o que, contudo, nestas notas, merece a advertência, tomada de empréstimo a Teresa Rita Lopes (2017): “Dos 49 poemas desta série, 23 foram publicados na revista *Athena*, em 1925, e o poema VIII na revista *Presença*, em 1931 – e como tal os reproduzimos. A fonte textual dos outros é um caderno com a cota 145 do espólio E3 da Biblioteca Nacional, em que estes poemas foram manuscritos, com as suas datas reais (na edição da *Athena* esta série recebeu a data *ficcional* 1911-1912, de acordo com as datas atribuídas ao nascimento e morte de Caeiro aí mencionadas: 1889-1915, fonte de equívocos para os exegetas” (LOPES apud PESSOA, 2017, p.255, grifos nossos). À nota de Teresa Lopes, relembremos o que Fernando Pessoa diz, em duas versões da mesma carta endereçada a Adolfo Casais Monteiro: “Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia – 13 de Março de 1914 – quando, tendo ‘ouvido pela primeira vez’ (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espírito) grande número dos primeiros poemas do *Guardador de Rebanhos* (...)” (PESSOA, 1986, p.92) e “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.” (PESSOA, 1986, p.96). Paralelo à ocupação ecdótica de Teresa Rita Lopes, um questionamento pertinente merece menção a esta nota: os pesquisadores Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari destacam, na apresentação de obra completa de Alberto Caeiro organizada por eles, que na composição do heterônimo Caeiro, apesar da existência de um horóscopo indicando seu ano de morte, 1915, sua data de morte é incerta, pois depois de 1915, textos de Alberto Caeiro ainda continuaram a ser escritos e publicados (o derradeiro poema é de 1930). Anotam Ferrari e Pizarro: “Ler Caeiro é ler um heterônimo cuja ‘pessoa moral e intelectual’ nunca terminou de ser construída e cuja obra ficou por estabelecer, visto que Pessoa não a publicou integralmente e nunca acabou de a ‘fixar’ (depois de publicar a ‘escolha de poemas’ na *Athena*, continuou a rever alguns poemas de *O Guardador de Rebanhos*, por exemplo) (FERRARI; PIZARRO, 2018, p.14).

reiterar também que a despersonalização não é um modo de se fazer literatura. A literatura é despersonalização, assim como a despersonalização é uma vida artística e a vida artística é literatura. Os leitores acharão tedioso o formato da exposição, mas se a fala sobre arte ainda impõe-se como uma tarefa do pensamento, a clausura radical e durável num termo estranho ao parágrafo cede à clareza tesa e azeda quanto às facilidades e obviedades suplicadas pelos pares. O que seria, pois, a despersonalização? Em um primeiro momento, tratar-se-ia do jargão de Fernando Pessoa, o artista que confia na mediocridade ao falar sobre arte. A mediocridade significa o instante em que Pessoa permitiu-se pensar sobre arte, em vez de pensar em arte *fazendo-a*. Trata-se, pois, de uma manufatura coberta pela cloche. Toda vez que se quer, na contemporaneidade, tonificar o tema do alheamento, levanta-se a tampa, degusta-se uns tantos heterônimos. A despersonalização, pois, como projeto assumidamente pessoano é o tempero para sua pertinência no âmbito de aportuguesamentos. Em segundo lugar, a despersonalização é o despenhadeiro de toda e qualquer escrita: não convida ninguém, mas sempre está lá, a esperar o seu aventureiro. Neste caso, Homero, Shakespeare, Goethe, James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Machado de Assis, Clarice Lispector entre outros são meros e sobressalentes nomes credores de uma subjetividade cândida que a cada abertura de página desaparecem, pois eles já são as obras, as obras parecem-se com eles, as negações são armadilhas a perpetuar a fortuna.

A deficiência institucional no estatuto da língua grega, admitida no terreno dessas considerações; e o entusiasmo pelas atenções dadas à epopeia homérica a partir das traduções executadas ao longo desses últimos anos possibilitaram-nos, quando sentimos necessidade, a usar com previdência as citações literais<sup>10</sup>. Fizemo-nos uma exigência: a de não encarar os conjuntos de poemas aqui estudados como ilustração definitiva e imprevista das discussões que eles próprios suscitam. É preciso entender a desenvoltura que uma narração encerra quando faz faiscar figuras. Este é o seu vínculo plástico e é por ele que se obtém configurações discursivas. A figura é o fantasma, o desejo, o índice. Quase um formalismo cuja narração desconhece, pois seu modo de refletir sobre a organicidade da arte dispensa

---

<sup>10</sup> Por outro lado, estamos cientes de que “A popularização da imagem e de recortes do passado greco-latino, tornados mais distantes pela estranheza das línguas clássicas (que foram saindo de circulação nos últimos trinta anos), serve à decomposição da Antiguidade em fragmentos descontextualizados, ao citacionismo pós-moderno, à reificação e ao consumo” (NUÑEZ, 2012, p.30). Sem que se possa assegurar qualquer defesa quanto à falta de tecnicismo diante de séculos da tradição, optamos, pois, por consubstanciar uma linha de raciocínio que, em vez de nos indicar as obras aqui estudadas como solução, pusesse-as em cena como problemas imiscuídos aos nossos questionamentos e vice-versa. Cf. NUÑEZ, C. O futuro do clássico. In.: NUÑEZ, C.; SALES, G.; RODRIGUES, R.; SOUZA, R.; BARBOSA, S. (Org.). *História da literatura: fundamentos conceituais*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012, p.29-50.

dialetos. Conforme já dissemos, os sinais são gestos lançados ao ar pelos deuses. Escrever, logo, implica escrever-se. Linhas, contornos, profundidades, perspectivas, musculatura da tinta, em diferentes materiais – palco, pena, pincel, a tessitura de uma nota. São estes pormenores, contudo, a indicação da retirada dos deuses. Que cede aos anseios da verdade. Cada tradução da *Odisseia*, portanto, é e não é a *Odisseia*. Seu parentesco está, certamente, no plano do enredo, da comunicabilidade e da referencialidade – aspectos que, esporadicamente, excitam os ânimos dos helenistas... - que permite, portanto, na capa do verossímil romanesco, assinarem por Homero; seu distanciamento é o apuro, na língua de destino, quanto às idiossincrasias no paladar de uma palavra, enrolada nas escolhas do pensamento, capaz de atualizar o risco da presença de sentido numa coletânea de ausências.

As traduções<sup>11</sup> da *Odisseia* – que, afinal, mobilizam os esconderijos nos interstícios da linguagem como reiteração ou esclarecimento - junto ao rigor ecdótico, em *O Guardador de Rebanhos*, empreendido tanto pelas mãos investigativas da escritora portuguesa Maria Teresa Rita Lopes (2017) quanto pelos exímios pesquisadores latino-americanos Jerónimo Pizzaro e Patricio Ferrari (2018) são, por conseguinte, uma página só. Nela, formam-se palimpsestos que, com o nosso rascunho, procuram reafirmar a situação bastarda de qualquer texto no ambiente literário. Isso está de acordo com o afastamento kantiano da categoria estética de “belo” no cenário moral, útil e prazeroso cujos qualitativos não alcançam respaldo nos

---

<sup>11</sup> Aludimos à tradução elaborada pelo português Frederico Lourenço (Companhia das Letras, 2011) e às realizadas pelos brasileiros Manuel Odorico Mendes (Martin Claret, 2002), Trajano Vieira (Editora 34, 2013), Carlos Alberto Nunes (Nova Fronteira, 2015), Christian Werner (Ubu Editora, 2018). A tradução de Manuel Odorico Mendes é uma singularidade histórica, porque, dotada de um influxo insólito translucidado, antecipando a traduzibilidade de Haroldo de Campos, é mais cara a uma teoria da tradução que dispara contra a forma clássica do verso homérico (decassílabos heroicos em vez de hexâmetros dáctilos) a preservar uma espécie de melopeia à margem da comunicabilidade lexical e mais próxima a uma caçada transcriativa/transcriadora. Como texto clássico basilar da literatura ocidental, a *Odisseia* apresenta vasta fortuna crítica, de caráter nacional e internacional. Desta forma, os trabalhos acadêmicos que se ocupam com tal obra, ao referenciá-la, adotam uma gama de normatizações técnicas; no Brasil, seguem-se as recomendações da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) que, lamentavelmente, no nosso estudo a respeito da *Odisseia*, não fornece subsídios para a apresentação de informações fundamentais acerca dos trechos épicos. Anote-se que, da mesma forma, o regulamento proposto pelo Programa de Pós-graduação nada resolve o impasse a que nos encontramos: indicar as variações das traduções, bem como os versos selecionados. À vista disso, propusemos, na elaboração desta dissertação, os seguintes parâmetros a servirem de orientação durante a leitura: em primeiro lugar, indica-se o autor, Homero, seguido do ano da tradução da *Odisseia*. Imediatamente, assinala-se o Canto e a numeração do intervalo dos versos. Por fim, aponta-se a página onde eles podem ser descobertos. Por exemplo, ao visualizar “HOMERO, 2018, Canto XI, v.55-65, p.331”, o leitor saberá que estamos nos referindo à tradução de Christian Werner. Enfim, há de se considerar, evidentemente, a não acentuação de nenhuma das traduções aqui citadas, uma vez que “Traduções, ao contrário, revelam-se intraduzíveis – não por seu peso, mas devido à excessiva fugacidade com que o sentido a elas adere”. É, este afinal, o desacerto sóbrio desta dissertação. Cf. BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In.:\_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Ed.34, 2017, p.101-120.

andamentos da própria estética<sup>12</sup>. A partir dessa fissura, pois, é necessário pressagiar o autoengendramento das obras literárias, aproximando-as da concepção de “ente”. Da mesma forma pela qual Immanuel Kant, em sua Terceira Crítica, desnorteia a fissura inacabada nos relacionamentos com arte, a quebra absoluta - o que significa, para fins de leitura, flexões – restitui o derradeiro sopro lírico consciente de uma não- identidade moderna.

Nessas tortuosas e, entretanto, fundamentais assertivas, há de se advertir que a ponta da caneta é parente do lenho perdido em bravo mar, a não temer contrastes nem mudanças<sup>13</sup>. E, por assumir tal temperamento, haverá, justamente, de assinalar que ao contrário do que possa embasar a concepção de “nóstos”, a Telemaquia é, afinal, a provação do alongamento das tarefas que a poesia não mais haverá de cumprir: pois, ao lado da paulatina dicção virtuosa, desde Pilos e Esparta até a catábase, concorre a ultraespiritualizada sanção durante os efetivos deslocamentos de Telêmaco/Odisseu.

O gesto aproximativo, irresoluto nas suas assertivas, vislumbra a situação comum de ambas as obras: a de que qualquer singularidade da escrita obtém sua cambalhota na formulação da Escrita, cercada de todas as esquematizações; o que significa, pois, que, afluindo, por um lado, à plasticidade homérica e, por outro, à economia logicizante de Alberto Caeiro, os deuses, enredamentos de conhecimento, não reclamam para si o corpo da escrita. Não obstante Homero apresentar os deuses aos homens e Alberto Caeiro apresentar os homens aos deuses, teríamos, pois, de se questionar sobre a tutela do olhar como o vértice lançado a tais provações: a indiferença<sup>14</sup>.

As elucubrações envidadas durante a exposição de nossas ponderações, com efeito, albergam o episódio da assembleia dos deuses (Canto I, v.1-95), em Homero, e a sucessão das reuniões de suas carcaças, nos poemas-Alberto Caeiro, como suplementos de uma evidência no campo da literatura: a de que a fenda no pensamento avizinha-se à crise que, na fé

---

<sup>12</sup> Desde que não a considere como Crítica do gosto, o que parece, entretanto, na esfera da crítica kantiana, uma afirmação tautológica.

<sup>13</sup> “Olhai de que esperanças me mantenho!/ Vede que perigosas seguranças!/ Que não temo contrastes nem mudanças,/ andando em bravo mar, perdido o lenho” Cf. CAMÕES, L. Busque Amor novas artes, novo engenho. In.: \_\_\_\_\_. *Rimas*. Coimbra: Atlântica, 1973, p.118.

<sup>14</sup> O significado que a palavra alcança não poderia ser inteligível para essas ponderações acima vinculadas se negligenciássemos as seguintes assertivas de Immanuel Kant: “Chama-se interesse a complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Por isso, um tal interesse sempre envolve ao mesmo tempo referência à faculdade da apetição, quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação. Agora, se a questão é se algo é belo, então não importa saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim, como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão)”. Cf. KANT, I. Analítica da faculdade do juízo estética. In.: DUARTE, R. (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.120.

filosófica, inventa as instâncias de produção e de reprodução do pensamento. Para, de alguma maneira, endossar o furor de tais “análises”, voltamos o olhar para as palavras de Walter Benjamin em ensaios fundamentais publicados em *Escritos sobre mito e linguagem: (1915-1921)* (2017). Em textos indispensáveis, tais como “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, “Destino e Caráter” e “A tarefa do tradutor”, o jovem crítico Benjamin esboçou movimentos de crítica de arte que não negligenciaram a subordinação de qualquer intuição espiritual sobre literatura às intuições *da* literatura.

A dissertação, portanto, cujo caráter inacabado pode ser considerado como erro, é uma maneira irônica de declarar a leitura operacional-totalizante que aparelhos críticos, dadas as devidas exceções, ainda que não escondam seu caráter e seus propósitos, outorgam a nós deliberadamente.

A ignorância como pressuposto e aspiração, pois, é o cascalho que calça os andamentos do segundo aceno. A eles, demos o nome de **obtusos** porque prescindimos de utensílios críticos e peregrinamos no âmago das questões. Ao nos referimos à constelação de sinais e de lances que, na *Odisseia* e em *O Guardador de Rebanhos* prometem-nos, peremptórios, certa solidão perante as palavras, estamos, pois, na faixa de pedestres pavimentada pela noção benjaminiana de que a alienação às obras de arte, no senso comum e num estilo trivial, busca nelas os atributos que faltam num indivíduo resultante do desmembramento operado por Kant. Este problema, contudo, não loteado pelo discurso artístico, por ironia<sup>15</sup>, reitera a compreensão de que a transmissão de algo comunicável no interior das obras é da ordem do misterioso e, paradoxalmente, deixa-se enrolar na língua doura a partir de sua ordinária ilocução.

Neste momento, pois, perseguimos o raciocínio de que ainda que haja, nas obras de arte, certa repulsa quanto aos acabamentos críticos, seu rebuliço, lançado através dos tempos e concebido em termos antitéticos, urge sua planificação. Veremos, pois, que a culpa de Odisseu quanto às ações dos companheiros está fundada na impossibilidade de sua artimanha no perigo eventual, modo de todo pragmatismo. Em face do heliocentrismo, isto é, à conjuntura arquetípica do conhecimento sem obscurantismo, a poesia hostiliza o cerco e

---

<sup>15</sup> Complementando o parecer estético kantiano, Theodor Adorno aponta para a inevitável manufatura vigente naquilo que ele denominou de “lei do desenvolvimento da arte”: “A contradição entre o que é feito e o existente é o elemento vital da arte e encerra a lei do seu desenvolvimento, mas é também a sua miséria: ao seguir, embora de forma mediada, o esquema preexistente da produção material e ao ‘fazer’ os seus objectos, não pode iludir, como a ela semelhante, a questão do para quê, cuja negação é justamente o seu fito.” Cf. ADORNO, T. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001, p.235.

retifica a viagem de Odisseu como fuga. A palavra caeiriana ilumina-se e afirma a insipiência porque assevera a recategorização da linguagem como habitação do espírito fugaz.

Há de se considerar que o deslindamento de um feixe de sinais caros às críticas homérica e pessoana, conjecturando seu contexto e seu espectro de atuação, insistem, ainda que de maneira a acusar o estrangeirismo da fala, o indício de que sua organização lógica, mais do que a reparação, é disseminação, no ambiente provocativo, de aparições instintivas cujas vozes esboçam a dissonância. O enquadramento da poesia perece à não identificação divina. A linguagem não garante mais sua precisão; e isto equivale a imaginar a vitória das especialidades silenciadas intelectualmente. Trata-se de discernir a calamidade esparramada na intensificação da fala. Na outra margem, a enunciação incessante da ocidentalidade por meio de seu orgulho, na *Odisseia* e em *O Guardador de Rebanhos*, insinua debilitar-se diante dos espinhos que, em temporalidades estranhas e inarticuladas – ou seja, o ameaçar de sua autenticidade – ignora a remediação da fala.

Encetamos, portanto, nessa parte, o debate a respeito da desconexão intencional entre tábuas em que se apregoam os vãos entendidos arqueologicamente no nível do discurso sobre a literatura – onde, cremos, as artes vislumbram sua hospedagem - e as cartografias consagradas na tradição homérica, ainda que circunstancialmente. A proposta é reclamar de forma indisciplinar o testemunho tipográfico sustentado pelo método interessado por alegorias. A tipografia, aliás, nesta parte textual, sustenta a questão da forma quando a poesia de Alberto Caeiro parece sujeitar-se ao pragmatismo do poema homérico. Por isso, vemos que *O Guardador de Rebanhos* vincula-se a uma série de obras pictóricas, cujas diferenciações, em realidade, respiram a terça parte do compromisso moderno: ser o conhecimento atômico. O que sustentamos no capítulo supracitado aparenta-se com uma genealogia das formas poéticas com as formas plásticas. A medula haveria de ser a narração como modelagem do robusto mosaico com o corpo dos deuses. O que, curiosamente, funciona como prognóstico da deslealdade logicizante.

O derradeiro sinal de inflexão designado como **perpendicularidades**, é, com certo desembaraço, a assunção de que, se por um lado, as questões alegóricas em torno da permanência da arte como forma de conhecimento são herdadas pelo conjunto *O Guardador de Rebanhos* a partir de seu imperceptível belicismo diante das astúcias odisséicas, por outro lado, a *Odisseia*, com suas camadas mitológicas, vislumbra sua redenção a partir do objetivismo radical ao longo das páginas abertas de Alberto Caeiro e, principalmente, enquanto *essas e estas* páginas acumulam, por imperícia, as questões que a arte jamais



procurou sancionar. Consciente de que, rasurando a instalação, ainda que de forma cerimoniosa, dos vereditos na atmosfera das especialidades, cuja medida está lançada numa centena de anos, a escrita desta dissertação tentou/tentará - *essayer* - aquilo que durante aproximadamente uma década importunou o sujeito que subscreve estas palavras. O leitor observará que *O Guardador de Rebanhos* também ensaia o seu comparecimento diante da anterioridade grega; isto significa, durante a exposição, que os poemas-Caeiro servem de campa para a situação indicada na *Odisseia*; que *O Guardador de Rebanhos* não participa totalmente do realce que as obras plásticas, tais como as de Jackson Pollock e as de Kazimir Malevich realizam: o pensamento antissistêmico na linha, na superfície, na espessura, no óleo da tela. É a partir dos *Poemas Inconjuntos* que Alberto Caeiro, ao admitir, sem truques, o poderio do Sol como alcance de todos os matizes das coisas, configura a emergência poética direcionada ao disparo substancial: do sensível ao tangível.

Gostaríamos, na Introdução, de relembrar que a simulação da infinitude encontra sua limitação arremessada à estranheza. Essa estranheza regurgita a familiaridade das feições como improcedência. É, pois, o empirismo relegado como último recurso a qualquer indicação de sistematização. Nossos receios não são, em face disso, distanciados. A observação de Friedrich Schlegel quanto ao afastamento lúcido do objeto é semelhante, nesta escrita, ao que Immanuel Kant concebe como ação desinteressada, mas que, sem o bolor da negligência, importuna o ideal da autolimitação no plano material e, principalmente, no que se deseja como conceitual. O que, para fins de apontamento, significa aceitar de bom grado que a incongruência *intra* e *inter* obras estabeleça o aniquilamento com aquele que assina aqui uma tendência.

Na trilha das tempestuosas declarações, avizinha-se o pensamento de Alberto Caeiro, recordando à vista disso que os questionamentos sobressaltados da atmosfera artística reforçam a lide de um abismo cuja combustão colide com o caráter fáustico. Logo, o pertencimento, enquanto vestígio, é o negativo intruso para as porções da natureza<sup>16</sup>. O

---

<sup>16</sup> Para os teóricos românticos alemães, dizer “eu” significa dizer “natureza” e dizer “natureza” significa dar continuidade ao jogo “eu”, estando “eu”, procurando “eu”, com mais “eu”. Além disso, a natureza e “eu” são da mesma genealogia do prosaísmo que Friedrich Schlegel ousará dizer: é o ideal da forma poética – romance. Há, portanto, uma miríade brusca e um tanto labiríntica de nuances a julgar quando falamos, aqui, em “eu” e em “natureza” no âmbito da aproximação entre investigação filosófica e o gesto mimético na esfera artística, de modo que nem um nem outro sejam distintos entre si. Para o dilema vigente na palavra “pertencimento” atente-se para o exame de *Primeiro Fausto*, de Fernando Pessoa, por meio da polemização do conceito de “relação”, uma vez que, nesta escrita, o gesto de relacionar é cômico de sua fantasmagoria: “Mas tudo urge onde nos separamos de todos. Fausto, como um separado, nem pode fruir de si mesmo. Nada de relações. Meu leitor, uma relação se faz quando um sentido se dá como ideal. Logo, nada se dá relacionado. Talvez, ideado. Nada é redutível à evidência. Pois não! Assim não se quer? Por favor! Nenhuma palavra instaura algo redutível ao conforto do sujeito e do objeto. Há séculos contra isso. Só não lembramos porque precisamos esquecer que

problema da categoria “sujeito” é formulado em Homero e deslindado em Alberto Caeiro; logo, contudo, é esquecido, ou seja, fulgura, mas não registra. A despersonalização é, antes de um particularismo, semelhante a um universal restrito, porém em choque com as especiarias da empiricidade.

Por fim, é mister a clareza aos leitores: o arcabouço teórico, com efeito, comete litígios um tanto fora de manejo, o que fez/faz a poesia, como ideal, afastar-se de qualquer espírito que, no intervalo do pragmatismo, não a encare com justeza. Esta escrita que, em alguma medida, não deixa de ser um ajuste, com todas as inferências que esta terminologia apreende, faz a defesa de um saber poético em face dos saberes gravemente institucionalizados como úteis, prazerosos e benquistos; já havia, pois, de requerer suas causas e suas necessidades, isto é, a forma do destino. As perguntas, como se verificará ao longo desta escrita, surgem com as obras ou, como se pode duvidar, são orgânicas a elas; o sujeito que rubrica a dissertação é, na outra esteira, um eterno fugitivo delas<sup>17</sup>; a matriz da fuga tenderá ao arremate?

---

estamos sós. Por isso, as palavras só acontecem na falta de relação. É isso que permite o outro, com o qual aprendemos a viver. Só a morte é que pode ainda nos ensinar. Ela, porém, é o outro completo. Só o absolutamente distanciado pode nos instruir. Ninguém aprende nada consigo. O mundo precisa ficar nu” Cf. MOTTA, M. *Jazo, Ele (a Queda)*. Fausto de Fernando Pessoa. Vol I. São Paulo: Lumme Editor, 2018, p.44.

<sup>17</sup> Giambattista Vico diz que as paixões e os afetos se constituem por uma reflexão que é totalmente diversa da filosofia, mas nada deve aos raciocínios no caráter de universal. Ele conclui que “Os homens primeiramente sentem sem se aperceberem, a seguir apercebem-se com o espírito perturbado e comovido, e, finalmente, refletem com mente pura”. VICO, G. Dos elementos. In.:\_\_\_\_\_. *Princípios de uma ciência nova*. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 152.

## 1 AGUDOS

A retórica da pergunta, enquanto formato, acerca do saber poético e do saber especulativo, descarta, a princípio, resoluções. A altura, contudo, das proposições deve ser compreendida como um sismo nas afirmações. A circunstância com que elas são recebidas indica que a situação da obra de arte é uma constante interrogação ao *télos* do poético; nessa ventura não-objetiva, para nos familiarizarmos com a plasticidade que os poemas jamais refutaram, o que se distingue da qualidade daquilo que se propõe a ser uma resposta rabisca, nos céus, a constelação de problemas, personalizados/despersonalizados, tornados, à exaustão, como futuras organizações lógicas, indiscerníveis do sabor que as obras aqui solicitadas animam. Enquanto forma – reunião de proposições –, a pergunta, a única, ramificada, herdeira fatal das especialidades aristotélicas à beira, aqui, do funeral, aceita, com leve sorriso, a ser apresentada, quando, ao fazer emendas éticas nos apetrechos do pensamento; e sugestões paroxísticas ao escrevente da própria façanha, vibra, desvairada, com a teleológica virtualidade: a de exibir as *extrapersonas* (os que leem isto) e as *intrapersonas* (Pessoa-Caeiro, Homero-Odisseu) e a de se manifestar a favor das contingências do que é determinante ser dito, permitindo-se fazer girar, nas falanges, as folhas da árvore do conhecimento, isto é, o nosso erro pragmático no círculo do pragmatismo-rei. Tudo esforço de equilibrismo.

No limite para o pensamento se faz o pensamento-limite. E isto, dito assim, apropriando-se do bafo característico das máximas, alardeia a lembrança de dois andamentos: um é a consciência de que a palavra, cuidada, porém, rica de dobraduras, expele, à revelia, a violência positiva sem, contudo, julgar-se incendiária; o outro é subordinação ativa quanto às exigências de quem ou *do que* se espera ler – o quê? No último caso, se existe a imprevisibilidade – o estatuto outrora hermenêutico, talhado como artefato para a manutenção do espetáculo eloquente –, crê-se, a partir do enrolamento dessas estranhas palavras, na ideia de que os espíritos - das obras e destinado às obras - assumem compromissos e convicções que, decerto, agem como deslocamento, lamentando-se pelo sequestro da atonicidade. A apreensão, conhecida noiva, é a crítica, nas suas modalidades e intencionalidades mais torpes. Não seria oportuno nomeá-las, pois não é, a princípio, tarefa obrigatória, mas ressalte-se que ao incinerar o rastro da acuidade que se supõe estar presente no âmbito do capital poético, as

ações em torno da crítica – e estamos falando de uma crítica de viés culturalista – anunciam sempre o elemento inovador como justificativa da permanência das obras entre uma sucessão de epílogos. Tudo, aliás, que uma obra de arte não quer ser é produto cultural, já nos dizia o alerta recôndito da irônica teoria crítica. Por outro lado, deve-se reconhecer que, no processo de composição dos objetos artísticos e que, segundo aquele filósofo alemão, “mundificam o mundo”<sup>18</sup>, o erro exposto como inacabamento talvez se proponha, mesmo que ininteligível, a capturar o modo como nós, sobreviventes, *imediatizamos* nossas aberturas. Por negligência ou vistas cansadas, tudo que se anuncia engordurado com a ambição de sangria dilapida os alicerces aparentemente fundamentais. O desejo de arremate é capaz de *entortar* a obra e apontá-la para a prepotência de se rejeitar o *alongamento pensante*.

A sombra do equívoco acompanha os motivos. Os argumentos medram no que dirão ser “assentamento de critérios”. Por isso, as ressalvas urgem, assim como urgem os deuses divinizados no seu tempo. Sua grandeza metafórica - comprimento, capacidade, volume - pode ser um hexâmetro dactílico ou o súbito isolamento da lamentação em reticências.

E de vez em quando olhando para traz...

E eu sei dar por isso muito bem...

Reparasse que nascer deveras...

Para a eterna/completa novidade do mundo...

Porque pensar é não compreender...

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

Eu não tenho filosofia, tenho sentidos....

Nem sabe porque ama, nem o que é amar...

E a única/toda a inocência é não pensar...<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Cf. HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2010.

<sup>19</sup> Versos do Canto II, *O Guardador de Rebanhos*. Cf. PESSOA, Fernando. *Vida e obras de Alberto Caeiro*. Ed. Teresa Rita Lopes, São Paulo: Global: 2017, p.40-41; mas também Cf. PESSOA, Fernando. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Ed. Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2018, p.33-34. É significativo que cada edição crítica das obras de Alberto Caeiro aqui citadas apresente variações tanto no que concerne ao vocabulário (considerado ou não para a versão final dos poemas) quanto outros elementos tipográficos, tais como o uso de pontuação. Esta dissertação, ao não se comprometer com parâmetros que um editor ou outro refletidamente utilizou para (re)compor os poemas de Alberto Caeiro, opta, pois, por inserir todas as variações, sem fleumatismos ou negligências berrantes. Por esses motivos, quando houver a necessidade da citação dos versos de Alberto Caeiro, indicaremos onde se podem encontrá-los nas edições críticas mencionadas, por meio da seguinte terminologia: para a edição de Teresa Rita Lopes: *OGR*, Lopes, 2017, p.x; para a edição de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari, *OGR*, Pizarro e Ferrari, 2018, p.x.

Assim, justificar-se-iam as anacronias, o último recurso para se fazer entender como a descendência poética daquele que convidou a natureza humana para a alcova da ordinária palavra – isto é, a pincelada mística para o extraordinário – é, apesar de suas habituais cautelas, o executor da secular institucionalização, o produto aromático da filosofia. Existe, porém, um impulso, bem recordado pelo crítico de arte Robert Kudielka, quando estamos a tratar de secularização no campo da arte. O seu correlato é a abstração, como resposta ao esforço de objetividade e de figuração que a palavra, a tinta, os planos, a geometria e a perspectiva, a rubrica e as declarações programáticas assumem nas obras artísticas. Não se deve desconsiderar que o crime da inteligência, motivo pelo qual a arte a coloca no banco dos réus, deve-se à rebeldia das categorias do entendimento ao se deleitarem quando a noção de subjetividade desmorona diante dos talentos sem imagens<sup>20</sup>. Porque, privado de coragem, o homem, que expurgou a inteligência que a palavra extraordinária alimentava, confundiu ritmo com indicação (sutil expressão?) ética e, encharcado de propósitos - substituir o pacto dos deuses -, inaugurou a luta iluminada com as armas conceituais que se abreviam na “verdade” e no “verdadeiro”. Modo diverso, embora costumeiro, a poesia, naquilo que lhe é próprio, vinha a sentir: ao não afirmar, relegava aos homens a correspondência que somente a eles caberia subscrever<sup>21</sup>. Eis, contudo, que se modalizam os tempos, por cacoete. Como continuar a fabular depois de eleitos os caminhos?

---

<sup>20</sup> Por isso, pode-se argumentar, sem cair em tautologias, que a *Odisseia* não propõe uma figuração, mas sim um modo de apreensão habituado com a configuração da imagem que, por seu turno, alimentará a cobiça pela identidade do produto. As suas traduções já apontam para esta segunda natureza, ou seja, para a artificialidade que a governa; por sua vez, não nos esqueçamos de que ao minar as palavras (isto é, perfurar o espectro socio-histórico que reluz à verificação do roteiro pessoano), os versos de *O Guardador de Rebanhos* reagem a algo mais espesso. O exercício dos versos está em assorear a imaginação – o campo da produção de imagens -, sem a garantia da imagem como o arremate do canto. Ressoa, pois, aquela complacência de um rio, como alegoria do verso pensante assumindo o lugar do sujeito pensante, modo cartesiano de salvar Deus: “E não nos dará mais nada, porque dar-nos mais seria tirar-no-nos” (*OGR*, Pizarro e Ferrari, 2018, p.46)/ “E não nos dará depois, nada, porque dar-nos mais seria tirar-no-nos” (*OGR*, Lopes, 2017, p.46). Aqui, pois, cabe a noção entrelaçada de figurativismo e abstração, que Robert Kudielka extrai de Pablo Picasso e que vale para a materialidade da tinta, em quaisquer meios que dependam dela: “(...) cada figura, independente do seu aspecto natural, tem de ser construída abstratamente no quadro; e, ao contrário do que na imaginação, no quadro até a forma mais abstrata, como ressaltou Picasso, é sempre figurativa, ou seja, prende-se inteiramente à superfície da tela”. Cf. Kudielka, R. Abstração como antítese - O sentido da contraposição na pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock. In.: NOVOS ESTUDOS CEBRAP. São Paulo: [s.n], n.51, vol.2, julho 1998, p.15-35.

<sup>21</sup> Ainda que, por opção metodológica, a interdisciplinaridade não seja por nós requisitada, monografias declaradamente interdisciplinares apresentam um vértice com o gesto poético sobre o qual nos debruçamos, no instante em que enaltecem o outro como leitor, o que significa, pois, a faculdade de legibilidade do mundo com os seus respectivos equipamentos culturais – designemos “tradição”. Estamos de acordo com a ideia de que “Ler, por conseguinte, implica integrar-se à dinâmica de criação que preside o próprio fazer autoral, deflagrador do processo crítico”. Cf. NUÑEZ, C. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Ed.UCG, 2000, p.13.

Uma tendência amplamente aceita é conceber o homem arqueado, aguardando a espreiteza que lhe permite a sobrevivência, mas ainda não enfrentaram o desvio da fala já no engendramento das suas derivações.

Canta, ó Musa, o varão que astucioso<sup>22</sup>

Fala-me, Musa, do homem astuto<sup>23</sup>;

O homem multiversátil, Musa, canta<sup>24</sup>;

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso<sup>25</sup>.

Do varão me narra, Musa, do muitas-vias<sup>26</sup>.

Tantas cantorias vestidas pela capa da pertinência filológica, entre outras, certamente barulham a lã da questão: a fala, como dispositivo platônico e canal para as sentenças esclarecedoras, invade o lapso dos circuitos burlescos. O afã é a alomorfia da intuição. Os produtos das traduções, conforme as roupas íntimas, quando alcançam a turba, desenlaçam o divertimento no espetáculo ou a gravidade dum saber historicista (os leitores manejam a arbitrariedade, tendem a buscá-la na cesta de domingo, combinando-a com o eruditismo). Ao homem e às suas circunstâncias, nas cidades sinônimas de espírito e de temperamento, mescla-se o sinal da viagem como perda - “Os companheiros, porém, não salvou, muito embora o tentasse” (HOMERO, 2015, Canto I, v.6, p.29); “não os logrou salvar” (HOMERO, 2011, Canto I, v.7, p.119) - desta segurança ética nada equivalente à formação teórica, mas o saldo obtém sua destreza no *a priori*., o modo de conhecimento menos arriscado. Avizinha-se, pois, a pesquisa, isto é, o encaço de ambas as produções poéticas nas linhas do sentido. A errância é o tema, mas também o preenchimento do para quê poético. Seria ingenuidade não creditar, pois, que as antecipações das reticências em Alberto Caeiro, por exemplo, não asseguram a apresentação do enquadramento lógico que será, em sucessivos combates, o *contrapposto* de sua poesia. A eternidade, a completitude, o acordo e o elogio aos sentidos não se diferenciam da solidez da massa de narrativas odisseicas na dedução da sua longevidade.

<sup>22</sup> HOMERO, 2002, Canto I, v.1, p.27

<sup>23</sup> HOMERO, 2011, Canto I, v.1, p.119.

<sup>24</sup> HOMERO, 2013, Canto I, v.1, p.11.

<sup>25</sup> HOMERO, 2015 Canto I, v.1, p.29.

<sup>26</sup> HOMERO, 2018, Canto I, v.1, p.127.

Estão a ser entornadas inúmeras fímbrias como sintomas do nosso vício consciente. Na prateleira gratuita cuja alcunha ameaça a caricatura, os objetos que, aqui, são convidados, dão palpites de anfitriões e, para o divertimento de leitura - hoje, não há nada ao rés-do-chão despontando como proposta contrária -, a anedota é a facilidade de sua coloração. Estamos no colo do pai dos deuses, cuja primazia é o privilégio desses muitos, acerca do que dizem ser literatura, inflados pelo arrolamento das palavras. E este contorno, por sua vez, distraído de sua lucidez, cede, contudo, lugar à memória da história. Faz-se imperativo o resgate moral da *Oréstia* para executar a indistinção do múltiplo Odisseu. O gesto de leitura está estabelecido. O pai dos deuses pensa por meio de sinais. O destino é o papel onde todos os rabiscos cintilam sua vivacidade. A legibilidade da *Odisseia* dependeria do compasso da *Oréstia*? As semelhanças são muitas, lembram-nos o pai dos deuses e a de olhos azuis. O poeta, por sua vez, retarda a matéria que compõe o mote da reunião. A lamúria dos deuses, contudo, é o previsto que, simultaneamente, acossa a resolução ao homem de muitas qualidades e curiosamente detém-se no que a palavra ordinária espera dos deuses. O interrogativo do “deus autor”, conforme já apontamos, abastecer-se do invólucro destino como sua escusa; mas, neste caso, o destino não é o remoto onde os vereditos de uma vida podem se apagar. Quando Walter Benjamin, em “Destino e Caráter”, sinaliza que o destino é geralmente colocado num contexto religioso e que, por sua vez, corresponde à fatalidade como resposta que cabe aos deuses, talvez deva-se considerar com mais cuidado o Canto I da *Odisseia*, pois o questionamento de Zeus baliza a índole do destino ao mencionar o envio de sinais, competência de Hermes; e os versos, ao darem notícia do hedonismo estrangeiro que encanta o perseguidor de Odisseu, fazem a paródia das Erínias, as Fúrias – as que protagonizam, na *Oresteia*, a vingança do sangue parental. Se existe, todavia, uma recusa da palavra poética à anuência ao que o ardor de um sentimento teleológico é capaz de ditar, seu trejeito só pode ser caracterizado como um fechar de olhos. Se o palpite do trágico insiste, ao longo da tradição, que a culpa é a condição que fundamenta o ser-estar do homem *perante os deuses*, a questão lançada à assembleia divina subverte o raciocínio: indica, pois, que a culpa é uma espécie de coluna dórica, de nível mais antigo, e, sem a presença de representações divinas, lança mão dos deuses: dá-lhes a *hýbris* como dádiva. Nesse sentido, seria arrojado dizer que na intimidade das alternativas de tais versos o espanto já corresponderia a uma queda da linguagem poética, ou o delírio dos deuses no espelho do nada, tendo em vista que o homem se esforçou por superá-lo:

Caso curioso, que os homens nos culpem dos males que sofrem<sup>27</sup>

Incrível, não é que os mortais responsabilizam aos deuses?<sup>28</sup>

Vede bem como os mortais acusam aos deuses!<sup>29</sup>

Ah!, os mortais inculpam os deuses pelos males<sup>30</sup>

Os mortais, ah!, nos imputam/os males seus<sup>31</sup>

Esta posição, estudada pela tradição cujo classicismo ideológico tornar-se-á perito, conquista sua compensação nos perigos da modernidade. Há de se reparar que os deuses, ao tematizarem os mortais, são incapazes de evitar questionamentos que a palestra viabiliza. Nesse sentido, ao pensarem – e a assembleia é o cenário paródico de uma tendência –, alegorizam a reunião disputada tanto pelo saber poético quanto pelo saber especulativo. Afinal, se a sensibilidade plástica é cara à nossa instituição, haveremos de perceber que o conjunto de palavras, por si só, já é da ordem do absurdo material – principalmente ao costume da linearidade das palavras no papel. Por isso, a anunciação do concílio já é pensamento, mesmo que seja “do porquê” e “do para quê”<sup>32</sup>. Se, por um lado, o pensamento filosófico não promete o saber poético e, por outro, não compete com ele, o lugar do metro – e de sua pulsação – é povoado pela tinta, ainda que ressabiada, mas segura dos seus pronunciamentos, com a dicção caeiriana:

Que ideia tenho eu das cousas?  
 Que opinião tenho eu sobre as causas e os efeitos?  
 Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma  
 E sobre a criação do mundo?  
 Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos

<sup>27</sup> HOMERO, 2015, Canto I, v.32, p.30.

<sup>28</sup> HOMERO, 2018, Canto I, v.32, p.128.

<sup>29</sup> HOMERO, 2011, Canto I, v.32, p.120.

<sup>30</sup> HOMERO. 2013, Canto I, v.32, p.12.

<sup>31</sup> HOMERO, 2002, Canto I, v.26-27, p.29.

<sup>32</sup> O eco deste *modus operandi* está, certamente, em Michelangelo. Nas palavras do historiador de arte, Giulio Carlo Argan, “os contemporâneos [de Michelangelo] sentem que essa arte [a de Michelangelo] é ao mesmo tempo arte e filosofia, expressa em forma artística, e tentam definir os conceitos filosóficos que permitam a compreensão do valor ‘ideal’ daquelas formas. Mudam assim, inclusive, os critérios gerais para a avaliação dos fatos artísticos: a arte de Michelangelo é a ponte de transição entre um classicismo ‘histórico’ – baseado no estudo e na imitação dos monumentos antigos – e um classicismo que poderíamos chamar de ‘ideológico’, que se identifica com o grau mais elevado de espiritualidade humana”. Cf. ARGAN, G.C. Matéria e furor. In.: \_\_\_\_\_. *Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



E não pensar... É correr as cortinas  
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).<sup>33</sup>

Entre os versos de Homero e de Alberto Caeiro, é de se supor que rilham as palavras: identificação, diferença, previsibilidade. Perante o outro, o espaço do paroxismo se ergue: não identificação, indiferença, imprevisibilidade - a inexistência de uma vida ou o tracejado dela como aparelhagem para emprestar valor àquele que quer salvar os insensatos. É esta a estatura que, no painel da natureza humana, define-nos? A consulta imerge em três instâncias. Em um extremo, a clemência dos olhos azuis pelo desbarato do sofrimento de Odisseu é acompanhada, como bem sabemos, pela libertação de um dado mítico fundamental: Atlas ou Atlantis, que “duas colunas muito altas defende, sozinho, as quais entre a terra e o alto céu se levantam” (HOMERO, 2015, Canto I, v.53-54, p.30). Trata-se do “colunário” de “pernicioso pensamento”, “conhecedor das profundezas” e que atura, inclusive, de forma onisciente, o peso do firmamento. A constelação de ícones para a familiaridade poética não é gratuita. O manto das acepções recepciona a prudência nesses cordões líricos: o estrangeiro é um filamento recíproco entre Calipso e Odisseu; mas este, que protagoniza o heroísmo em roteiros que se lhe são estranhos, não está filiado à “deusa entre as deusas” exclusivamente pelo seu aspecto divino; nestes intervalos, em perspectiva com a narração propriamente dita, está o arranjo da tela desatenta a um experienciador da epopeia: que o quociente de Odisseu é a supremacia de Atlas.

O recheio das angústias. “E chuva, quando a chuva é precisa”<sup>34</sup>. Esta inflamação do pensar outorga, certamente, por ironia, aquela leitura cavernosa do primeiro deus que, na sua ânsia de interpretar, aceita o ardil – sinal de arte – sem reparo. A distensão e o acerto, ditames da especulação, idealizam sua excentricidade na aparição e na descendência dos versos. O de olhos azuis, quando diz que “sou qualquer coisa natural”<sup>35</sup>, brinca com a nossa seriedade, sem abandonar o entendimento de que até mesmo o riso exige o grau máximo da

<sup>33</sup> *OGR*, Lopes, 2017, p. 44; *OGR*, Pizarro e Ferrari, 2018, p. 37. A edição de Teresa Lopes suprime as reticências. A presença da pontuação é significativa, pois é o reforço da definição de ponta-a-ponta, iniciada pela copulação de um verbo a predicar. A presença de parênteses em “mas ela não tem cortinas” sugeriria a dispensa da imagem na arcada do sentido que esta estrofe, ao não se responsabilizar retoricamente, possui; mas observe que ela contabiliza, assim como as reticências, a contração de uma definição, de natureza, inclusive, sintética, lugar onde todas as definições procuram aportar. No plano visual, é importante indicar que a presença de reticências, neste caso, possui um valor semelhante a um questionamento que não está lá, mas que existe, em irmandade com as questões anteriores. Nesse aspecto, a manutenção do original acentua a estrofe como um mapa epistemológico sem marcações determinadas, apenas dotado de manchas: “ideias”, “coisas”, “opinião”, “causas”, “efeitos”, “Deus”, “alma” – afinal, no plano metafórico, a proeza da “janela” é ser também moldura.

<sup>34</sup> *OGR*, Lopes, 2017, p.40; *OGR*, Pizarro e Ferrari, 2018, p. 33.

<sup>35</sup> *OGR*, Lopes, 2017, p.40; *OGR*, Pizarro e Ferrari, 2018, p. 33.

anterioridade, duma casada logicidade. O pecado do cenário é, análogo, a de olhos mareados, arremessando a própria responsabilidade ao retrato do menino divo. Delicadamente, com a alizez dessas mãos finas, içamos as veias daquela velha pergunta enquanto formato, com sua marcha trôpega: estiramos os olhos no convencimento ilustrado? Ou se recusa uma obviedade tão, digamos, despercebida, cuja consequência é a debilidade comedida? Quem se atrapalha nesta leitura sabe que o homem de olhos azuis se certifica assim: “Escrevo versos num papel que está no meu pensamento”<sup>36</sup> e desfruta da consciência de que nele – a substância disposta a ser rasurada - são reverenciados todos os versos. O leitor será capaz de dizer se, na assinatura justa, preparar subterfúgios anota a incapacidade de sermos poetas porque somos nós a própria poesia? Compram-se e revendem-se os postulados aventureiros ao saber do século XIX a troco de quê? Vê-se que a decantação instantaneamente elabora a rejeição quanto ao açúcar que se acumulou no fundo da chávena amarelecida: a tradição historiográfica ou o romantismo de idioma francês. Serão indispensáveis algumas décadas para comparemos<sup>37</sup> diante do assombroso vislumbrar – da vida ao poema e do poema à vida – com a luneta da economia: o teor do poema é a vida; o teor da vida é o poema.

O não-cumprimento dos contratos, tagarelados ao esgotamento róseo, curiosamente se afirma pelo próprio infinitivo do tagarelar, entre véus – o abismo de uma tela com x polegadas solitárias, mudas, que denunciam o esvaziamento do espírito. Este princípio, entretanto, é a separação e a despedida da dissimulação que uma obra de arte abriga, em sua leitura, partícula da aparição, sem a vontade do significado. O ilegível habita o lugar da criação; e liquidifica um tempo da decisão. A certeza de que a unidade se afasta da repetitividade designa as rebarbas, os cantos, as quinas como chefes da irmandade entre as saliências da rebeldia (tanto acanhada na grafia...), a ausência de pureza dos gregos e os naturalismos reunidos em Alberto Caeiro. São impressões duma obviedade que repelem qualquer moderação com sítio de referência. Segundo Maurice Blanchot, tratar-se-ia da retirada da palavra no curso do mundo, resultado de uma teimosia da linguagem, porque a ninguém apetece falar.

---

<sup>36</sup> OGR, Lopes, 2017, p.40; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p. 33.

<sup>37</sup> O jovem Walter Benjamin sugeriu a intransigência do poema, isto é, suas determinações, à mercê da existência. Por um desalento veloz, perceptível na articulação textual, Benjamin examina o entendimento sobre a autonomia poética, porém é cômico quanto ao nominalismo violentador inato a ela como recurso destinado às especificações (mas não estamos muito bem seguros se a violência positiva é párea para a positiva violência...): o poetificado, esta dicção intelectual do poema cuja captação de suas determinações – o elemento reflexivo, tão caro a Benjamin *avant-garde* – subscreve o rigor com o extremo do poema, a vida. Cf. BENJAMIN, W. Dois poemas de Friedrich Hölderlin – “Coragem de poeta” e “Timidez”. In.: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Editora 34, 2013, p.13-48.

(Isto é talvez ridículo aos ouvidos  
De quem, por não saber o que é olhar para as coisas,  
Não compreende quem fala delas  
Com o modo de falar que reparar para elas ensina)<sup>38</sup>

A ideia *de* tarefa é diferente *da* tarefa porque a ideia de tarefa é a singularidade dissipada enquanto ato; por sua vez, a tarefa é a mobilização duma fixidez que, no plano concreto, declina como saída. O que faz jus à poesia enquanto tal; e assiste à folia dessas graciosas sentenças.

É, requisito, por exemplo, a integridade temática. Em face da autonomia da arte, uma das parametrizações da concepção de humano<sup>39</sup> nada mais é do que o alargamento das possibilidades naquilo que diz respeito à arte (enquanto objeto e enquanto imaginário). É o estreitamento paradoxal, sua liberdade no domínio particular deslizando para a liberalidade do todo. Em função disto, a justeza dos farisaísmos, revelados como lindas traiçoeiras do pensamento, impõe-se. Acomodamos há séculos a chave num dos textos fundadores de nossos enigmas: “longa jornada para casa cheia de aventuras e eventos inesperados”<sup>40</sup>. Como colecionadores, nivelamos a chave e, a partir dela, numa linha temporal, erigimos manias, entorpecimentos, *leitos* – este signo ambíguo, flutuante, lugar de amor e de exasperação – e, ávidos, deixamos a glosa imperar como praxe. Aqui damos mostras. O leitor faça o favor de raspar as zombarias.

Na esteira da longa jornada, a cortesia com a palavra, único sujeito ilustre neste desmantelamento, prenuncia nuances da *durée* que, enfim, absolutamente enquadra o retorno como cenário de perigo. Isso porque se trata de uma busca de correspondência entre ser e ser, ou seja, planificação de identitarismos. Sua renúncia, contudo, assinou a própria linguagem quando permitiu a queda dos deuses.

---

<sup>38</sup> OGR, Lopes, 2017, p.45; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p. 39.

<sup>39</sup> “A autonomia que ela [a arte] adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana” (ADORNO, 2015, p.11), mas também, como febril aprimoramento, pela própria natureza da exposição, “A questão sobre a essência do ser humano não entra no rumo certo até que nos afastemos da mais velha, mais obstinada e mais pernicioso das práticas da metafísica europeia: definir o ser humano como *animal rationale*. Nessa interpretação da essência do homem, este continua a ser entendido como uma das *animalitas* expandida por adições espirituais” (SLOTTERDIJK, 2000, p.24-5). Enquanto em Theodor Adorno o panorama perante os relacionamentos entre a autonomia da arte e a humanidade não abdica duma espécie de pessimismo, em Peter Sloterdijk, há o pressuposto de que é possível uma virada metafísica, curiosamente, por meio das categorias cuja permanência segue, na tradição, mal *esclarecida*, ao menos pelo inconformismo da teoria crítica. Cf. ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2015; SLOTTERDIJK, P. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

<sup>40</sup> KNOX, B. Introdução. In.: HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.7.

Ainda assim, sou alguém.  
Sou o Descobridor da Natureza.  
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras<sup>41</sup>

A debandada dos aqueus – similar condição da volta - é o alarme de incêndio para a aleatoriedade nos termos ditos anteriormente, tornando-a artigo: forma de conhecimento. É por isso que podemos dizer, sem constrangimentos, que a viagem nada mais é do que o estilo de ver os objetos, sem determinação aparente, escapar do esquecimento e instaurar o abandono. A sobreposição é o toque da profanação? Ou apenas o reconhecimento abalizado como diagnóstico do ideal de problema? Ou é a manutenção da familiaridade pela rigidez do nosso olhar? “Procuro encostar as palavras à ideia”, diz o de olhos azuis. A lastimável postura aristotélica está nos seus momentos resumitivos – não se localizam aí os rudimentos do comparativismo? Que pergunta capciosa, gramaticalizada e, por isso mesmo, uma sentença reta, o biscoito do chá na assembleia da *intelligentsia*! Recorre-se à arte poética, por exemplo, por temor à caoticidade da criação, mas, no cinismo do tempo, todas as produções do espírito aparentadas com incompletude fortalecem a vida do modo tal qual o conhecimento persignou nosso destino<sup>42</sup>: como ruína. O que remanesce disto, contudo, é indestrutível. Sua pousada é o próprio dizer e, paradoxal, incita o frágil como um corpo glorioso. Mais uma vez, armada a compulsão, pode-se dizer sem culpa aparente que, se o homem, tingido com as cores da diligência – nada devendo ao amadorismo -, só se justifica na síntese de sua qualidade, isto se deve à experiência que lhe vem por um processo de subordinação: sofre a contento sua fisionomia, “a tinta com que me pintaram os sentidos”. Como estância tudo lhe vem. A contrapartida, porém, contém uma argumentação sólida, pois a *Odisseia*, como se sabe, não é, senão, uma de muitas narrativas do “retorno”, os nostói. Esta galeria, nos domínios da cultura helênica, disfarça a compreensão de que tocar o mundo só pode ser feito pluralmente e no status fragmentário. O cancelamento da totalidade profunda, contudo, é atenuado pelas poses

---

<sup>41</sup> OGR, Lopes, 2017, p.79; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.70.

<sup>42</sup> Ou seja, aquela esfera cuja atuação circula no intervalo entre a reminiscência (o conjunto de sinais desbotados) e a liberdade insuportável para a distribuição da grafia. Por isso, pode-se dizer que um dos lances mais autoritários no espaço entre o preâmbulo e o epílogo de tudo que já se colocou como relevantemente escrito é a fina natureza, presente na reunião de signos numa só página. Virando-a, pressente-se o grau zero, o modo da inauguração, o verbo. Por isso, Benjamin poderá dizer que o conceito de destino está conectado a práticas interpretativas. Cf. BENJAMIN, W. Destino e caráter. In.: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Ed34, 2013. Por isso, a compulsão, sumarizada em sentenças, recorre a gramaticalização do presente como vontade, distribuição e entusiasmo.

dos pormenores que atravessam a Odisseia e que desejam o esquecimento para que as alegorias possam enfatizar a poesia como programa dissimulado – a nova categoria do exílio.

Quando o jovem desliza nos interstícios da astúcia, o outro está a voltar, seguramente outro. O que estas temporalidades sugerem? Para a sofreguidão do filho desenha-se a passagem (variações: caminhar e método) de um movimento em direção ao outro – contado, porque pronunciado, e ficcionalizado, porque subsistência do intelecto enquanto unicidade vivente na própria pronúncia. Por isso, Odisseu já pode dizer as peripécias necessárias e fazer, por fim, o prolongamento do canto, ao passo que Telêmaco enobrece-se por uma contiguidade assustadora: a audição<sup>43</sup>. O pensamento, portanto, radical, não retorna ao ponto de partida, mas apreende-o como seu *tópos* operacional<sup>44</sup>. Basta afiançar: é necessário voltarmos a Homero, ainda que o salto na linguagem seja o ensaio da Babel. Avisamos ao leitor que o desconcerto desta escritura se encontra nos ornamentos. É o golpe de *armas brancas* preparando-se, afinal, para o duelo. Nós o perderemos. Vejamos: no primeiro canto, é matéria e ocupação recontar. A fabulação enceta o entendimento de posse. Assim, falseia quem, ao defender a fenomenologia mó dica, argumenta que o herói possui a experiência do excesso, da sociabilidade, do sofrimento. Ao revés, é a experiência do excedente que anseia a leitura que o herói faz do novo mundo grego. Esta afirmação enfrenta a ideia de que em Homero o humano se torna a medida da experiência. Haveria, decerto, uma confusão entre as

---

<sup>43</sup> Está envolvida, nesse entrelaçamento, uma ascese à contemplação – sem resquícios da mera e distinta coletânea sensorial -, modelar (esta palavra bem escavada por Giorgio Agamben em *Ideia da Prosa* (2012), por exemplo, cujos traços prestam tributo ao “Prólogo epistemológico-crítico”, de *Origem do drama barroco alemão* (2013), de Walter Benjamin), visto que é a conjunção entre imaginação e especulação, ou sua situação trágica, que invoca o par escuta/ressonância entendido como apelo a nós, leitores. Cf. DERRIDA, J. *Otobiographies: l’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Galilée, 1984.

<sup>44</sup> Algo semelhante a que Jean-Luc Nancy chama de “resistência poética”. As suas razões são explicadas nos seguintes termos: “(...) de um lado, é uma resistência ao discurso; nesse sentido preciso de que não é uma resistência ao conceito, à razão, nem ao juízo, à lógica ou à prova, mas é uma resistência ao infinito (ao ‘mau infinito’), em termos hegelianos) do discurso que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário em sua ordem e todavia apaziguante, apaziguando-se, se posso dizer assim, sob a injunção paranoica de constituir o veraz ao constituir-se a si mesmo, assumindo-se e reabsorvendo em sua autoconstituição e em sua autocompreensão”. Logo, aquilo que estamos chamando de “*tópos* operacional” da *Odisseia* é uma espécie de reciclagem dos esqueletos da palavra poética que, outrora, em seu atrevimento vital, punha-se a assinalar a experiência, o trajeto, o percalço e a investigação como domínios do homem em busca de conhecimento. Temos de evocar, entretanto, o desígnio de que a queda dos deuses na linguagem dos homens ou, como estamos a demonstrar, a cisão entre o saber poético e o saber especulativo, esteriliza os arquesos das escritas – das benquistas escrituras -, mesmo que solitárias, caráter das tarefas artísticas como um todo. Quando Nancy chega a dizer que “É preciso contar com a ela [a poesia] em tudo o que fazemos e pensamos dever fazer, em discurso, em pensamento, em prosa e em ‘arte’ em geral”, está, pois, recuperando a noção de “indeterminação de sentido” que a própria especulação, sem querer, salientou. Previsto, pois, pelo poético, a fragilidade do homem de olhos azuis não é mero indicador de viés (pseudo) biográfico. É, pois, a frágil situação do poético que irradia para a fome de conhecimento, calcada na *Odisseia*, e vice-versa. Cf. NANCY, J.L. Contar com a poesia (Entrevista de Jean-Luc Nancy com Pierre Alferi). In.: \_\_\_\_\_. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Chapecó: Argos, 2016, p.153-166.

proposições, porque a concepção de experiência leva em seu balaio a conclusão de um *savoir-faire* que, na modernidade, equivaleria à junção entre a honra individual e a excelência<sup>45</sup>. Por isso, nossa solidariedade e nossa incompetência megalomaníaca: na tentativa de apreender tudo, romanescamente vamos até o quintal, como se escrevêssemos à la Xavier de Maistre<sup>46</sup>. Este é o ponto-central, pois, neste gesto, não estão preservados os lugares onde os atributos poéticos tendem a ser cultivados. O solfejo das falas que tematizam Odisseu é posterior ao acidente que, obsoleto, dura. O seu orquestrador, isto é, a Telemaquia, prova, pois, que a investida é ação no rodapé da reflexão. A prática, que o legado das letras entenderá como a mais primorosa fixação do progresso eletivo e sentimental, será assediada em breves segmentos métricos, cuja luminosidade é coberta por uma renúncia ao enfoque espiritual:

Passou a diligência pela estrada, e foi-se;  
E a estrada não foi mais bela, nem sequer mais feia.  
Assim é a acção humana pelo mundo fora.  
Nada tiramos e nada pomos; passamos e esquecemos;  
E o sol é sempre pontual todos os dias.<sup>47</sup>

É sob o signo desta estrela que um tratado é arquitetado, pois é nele que se faz a manutenção da vida, que os corpos inimagináveis são animados, que o astro resplandece quando solicitado, que dista os limites de nossa contemplação, que guarda o mormaço e dá calor aos discernimentos; é o sol a extensão do homem vitruviano, que finaliza, também, a extensão de um canto. Que coloca o canto como ponto de chegada à espera de um poente; que flexiona a jornada em episódios e fatos, sem que adquiram o cheiro do factual. O sol, neste caso, parece ser mais inofensivo na poesia de Alberto Caiero, mas ele brande, em leitores atentos, o ceticismo, companheiro de cada estrofe e de cada cadência do metro em querer buscar, ainda que reiteradamente negue, o expediente do pensamento. O ceticismo da linguagem, que belisca a si mesma e vai mutilando a si mesma, descascando suas significações, em trocas de outras, maciças, “Porque a única coisa que o meu relógio simboliza ou significa/ Enchendo com a sua pequenez a noite enorme/ É a curiosa sensação de

<sup>45</sup> Salvaguardando as implicações da língua grega, citemos Junito de Souza Brandão: “(...) o herói se mede por sua *areté*, excelência, e *timé*, honra pessoal.” Cf. BRANDÃO, J.S. *Mitologia grega* – vol. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

<sup>46</sup> GARRETT, A. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

<sup>47</sup> OGR, Lopes, 2017, p.74; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.68. Na versão de Pizarro e Ferrari, o verso final é “E o sol é sempre o sol de todos os dias”, não mencionado por Teresa Lopes em sua edição. A modulação que as palavras conduzem reiteram a mão dupla da coagulação de um pensamento antinatural (pontual) ao seio da organicidade de um verso que titubeia entre o nada explicativo e a outorga do logocentrismo despótico (é sempre o sol de todos os dias).

encher a noite enorme”, a cada ecclise, inflama a surpresa diante do nada em gravura. O sol, pois com sua pontualidade e sã incisão, batiza o sobrevoo das horas – a gradual distração. Se todos os saberes sedimentados por tradição já lançam o signo do esquecimento, aqueles que, entretanto, são elaborados na vicissitude do passado e são conservados no agora, evidentemente, saltaram: o arremesso das negatividades – do autoritarismo vigente, recalcado em toda polidez – e que, por sua vez, entrega ao ver/ ao ouvir, novos atributos. Logo, a visão e a audição não são condicionantes. “A recordação é uma traição à Natureza/ Porque a Natureza de ontem não é a Natureza.”. Recordar, pois, é ficar, é persistir, é inflexibilizar e retardar a devastação que uma pincelada ou um rabisco afiançam, ainda que seu rasgo se torne documento de um espírito detido. Esta escrita, pois, paga o convênio com as demais escritas e trancafia a maleta dos esquadros e transferidores

São, evidentemente, apurações festivas. A alegria não é a prova dos nove? Tem, pois, sua arqueologia nos particularismos de uma história. Isto é, a História (entende-se aqui a nostalgia simbólica, o destino marcado no ponto-final) escolhida pelo dedo de Deus. O homem de olhos azuis, como assim a inspiração o quis, convertido no próprio papel, tautologicamente é a folha em branco por condicionamentos que lhe escapam porque desinteressantes, mas, conforme já mencionado, padece de todos os palimpsestos – e desconfiamos que há, no mínimo, uma vã-glória de lusitanismo, sem assim o dizer. São estes, pois, a graça e o logro, aquilo que, por economia, um transparente como Ricardo Reis dirá: sonso de existir. Não sejamos apressados: percorre um bloco artificial que o legado reuniu com os nomes de sombra, translucidez, turvação, opacidade. A inadiável indagação se despe: um exercício simulado na experiência dos sentidos, apontado na *Odisseia*, faz-nos negligenciar, involuntariamente, que o estatuto do olhar, já ressignificado, não abre mão do contar como afirmação da morada de conhecimento – mas de uma ilha a outra, como circunstância – o privilégio do infinito. Aliás, é importante considerar que, incidentalmente, o curso da matéria narrada que, durante séculos, desenhou as regras do sucesso clássico – das belas-letas – desembarca, para não voltar mais à discussão esquemática, de modo fortuito, na contemporaneidade de Fernando Pessoa e no projeto *sui generis* de cada poética heteronímica. Como problema artístico, o colapso do “de onde vens e para onde vais, Vida?” esteve adormecido na forma épica. A sua repetição poderá ter sido ou mera transposição do(s) sedimento(s) histórico(s) ou – como bem apontado por Anazildo Vasconcelos da Silva e Cristina Ramalho – investimento semiológico de integração entre os recursos líricos, épicos e

dramáticos na formação da literatura ocidental<sup>48</sup>. O que ocorre, todavia, é um protagonismo material cujo ajuste, em variegada zona artística, desdobra a ideia de que o estatuto romanceado já não possui mais intimidade com as proporções da arte na conferência das mestrias. Em outras palavras: pode-se acreditar, por um instante, que a tematização do homem em perpétua luta com o conhecimento, na *Odisseia* e em *O Guardador de Rebanhos* referenda o êxito fabular – ingênuo e sentimental, para convidarmos Schiller -, mas seu suplemento - e adversário - é figura do espectro artístico, que bem pode ser confundida com a lembrança do já foi e do que nunca mais poderá aceitar. Vamos ainda mais longe: “O único sentido íntimo das coisas/ É elas não terem sentido íntimo nenhum”<sup>49</sup>

E em direção ao fim do Oceano, parar, como tantos leitores, outra vez:

Nessa paragem se encontra a cidade dos homens Cimérios,  
que se acham sempre envolvidos por nuvens e brumas espessas;  
nunca foi dado alcança-los os raios do Sol resplendente,  
nem ao subir, ao vingar ele a estrada do céu estrelado,  
nem quando baixa de novo, na volta do céu para terra.<sup>50</sup>

Aí ficam a terra e a cidade dos Cimérios,  
sempre debaixo de nevoeiro e de nuvens: nunca  
os contempla o sol resplandecente com seus raios,  
nem quando sobre para o céu cheio de estrelas,  
nem quando regressa do céu para a terra.<sup>51</sup>

La dos Cimérios de caligem feia  
Cidade jaz, do Sol ao olho oculta,  
Quer ao pólo estelífero se eleve,  
Quer descambe na terra: infensa noite<sup>52</sup>

chegamos ao profundocaudaloso Oceano,  
onde se localiza a pólis dos cimérios,  
que névoa e nuvem toldam. Hélio-Sol jamais  
observa-os rutilando raios ofuscantes,  
nem quando escala o céu-urânico estelar,  
nem quando deixa o urânio-céu, tornando à terra,<sup>53</sup>

<sup>48</sup> Cf. SILVA, A.; RAMALHO, C. *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

<sup>49</sup> OGR, Lopes, 2017, p.45; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.38.

<sup>50</sup> HOMERO, 2015, Canto XI, v.14-18, p.185.

<sup>51</sup> HOMERO, 2011, Canto XI, v.14-18, p.297.

<sup>52</sup> HOMERO, 2001, Canto XI, v.10-13, p.204.

<sup>53</sup> HOMERO, 2013, Canto XI, v.13-18, p.184.



Lá fica o povo, a cidade dos varões cimérios,  
em bruma e nuvens encoberta; nunca a eles  
Sol, luzidio, mira de cima com os raios,  
nem quando avança rumo ao páramo estrelado,  
nem quando do páramo se dirige à terra.<sup>54</sup>

As nuances apresentadas acima acerca da chegada de Odisseu e de seus companheiros ao limiar do Oceano são um tanto paradigmáticas. A graça das traduções não está apenas no encantamento com que arrebataram os que estiveram atentos à *Odisseia*, mas sobretudo porque souberam valer-se do espólio linguístico para chegar ao nada primordial. Este nada primordial não deve ao juízo apressado; indica, antes, a faceta que se consolidará, por economia, nos versos paradoxais de Alberto Caeiro: ao estacionar no “profundocaudaloso” Oceano, Odisseu observará que o único conhecimento que se poderá apreender dos Cimérios vem por negação, isto é, de que o Sol, do nascente ao poente, é incapaz de “vingar” o povo que, entre névoas, não se permite ser contemplado (e esta palavra reverbera quando a enunciamos, pois, da justaposição do alfabeto ao acorde da instrumentação; do mínimo da tinta nas cerdas a girar, ainda, na tela, e nela não mais encontrar nada além de sua dança; do ato de projetar e de edificar o arrançamento estético em que o homem se instala, contemplar é uma espécie de imperativo categórico do espectador das artes, seja ele especialista ou não); as tonalidades que cada versão adquire prolongam a volição do símbolo ocidental do conhecimento; ou melhor, do momento em que a vitória do conhecimento não infesta quem, no patamar para o mundo dos mortos, recusou toda a ocidentalidade. A redução sociológica aqui tende a combinar-se com os acometimentos de sentidos que, aos poucos, são retirados da esfera da poesia. Claro está, contudo, nas considerações de Jean-Luc Nancy<sup>55</sup>, que “o sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre a se fazer”, conquanto que se entenda que não existe exatamente uma coincidência entre a poesia e o lugar tornado poético. Por isso, pode-se também arriscar a dizer que o encontro dos versos neste papel que os leitores ora leem deve ser acusado de fazer sentido demais. A prevalência da inoculação de sentidos nos trabalhos das Humanidades, inclusive, é um dilema ao qual Hans Ulrich Gumbrecht<sup>56</sup> se debruçou, sem que tenha proposto uma saída que não fosse por meio de uma exposição sensível aos efeitos

<sup>54</sup> HOMERO, 2018, Canto XI, v.14-18, p.329.

<sup>55</sup> Cf. NANCY, J.L. Responder pelo sentido. In.:\_\_\_\_\_. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Chapecó: Argos, 2016, p.209-220.

<sup>56</sup> Cf. GUMBRECHT, H. U. *Produção de sentido: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

da experiência artística. A adversidade está, por um lado, na insatisfação e na impaciência com que os discursos – esta palavra é aqui malquista... – enxergam-se ao tratar da poesia (“a negatividade do discurso dialético”) e, por outro, no árduo trajeto na metamorfose da poesia – de Homero a Alberto Caeiro, talvez – a ser, com frequência, poesia e algo a mais. Seria este “algo a mais” a redenção ou a recomendação milenar para a armação da arte como conhecimento? Seria, pois, fortuita, por exemplo, a afinidade entre a *Odisseia* e *O Guardador de Rebanhos* no que há de plasticidade ecoando em ambas as obras e, exatamente por esta inquieta não-identificação com o poético subjugado à controversos apuramentos filosóficos?

O trânsito textual, para que seja contundente retardar qualquer temperatura de ultimato– afinal, tudo encontra sua *arché* num traço -, porém, está no homem de olhos azuis, cujo nome decretou-lhe um título: Alberto Caeiro, o “estranho ar grego”, o “mais grego do que os gregos”. Nele, os deuses já estão cientes de sua conjunção terrena e, por isso, aceitam, pela palavra, torcer as significações, fazê-las encetar uma dança para atingir o ponto de sua *indiferença* (recorda-se do par personalizado/despersonalizado?). Aí residiria, em vez de uma enferma fenomenologia, a fenomenologia sadia, comprometida a desinfetar a fissura epistemológica, de origem taxionômica, mantida pelo crepúsculo kantiano. A vacuidade, também um despojo dos trabalhos com arte, deve ser encarada como uma ramificação que incrementa o questionamento da obra aquém e além da autópsia do mundo – mundo este entendido como derivação do “mundificar” heideggeriano. Ela não estaria distante, por exemplo, do pedido por uma sepultura a lembrar ao menos o nome de quem dedicou-se a adivinhar, melhor, a ler sinais; nem aborreceria qualquer verdade contida em “A Natureza é partes sem um todo/ Isto é talvez o tal mistério de que falamos”<sup>57</sup>. De modo bastante sintético, um descompasso lógico ou o travamento da destreza do conhecimento ainda assim tenciona a ser, fatalmente, monadológico. Por isso, o arco das odisseias na *Odisseia* tem sua coerência num antes e num depois da catábase; e, por isso, outro despersonalizado, Fernando Pessoa, não se priva em dizer que Alberto Caeiro “escreve, bastante de acordo com a teoria das coisas”<sup>58</sup>.

O epíteto de uma “teoria das coisas” convoca, pois, um suplente: a heteronímia, que se afigura como capricho, mas que dispara a responsabilidade para o outro. Nossa incumbência

<sup>57</sup> OGR, Lopes, 2017, p.80; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.71.

<sup>58</sup> No original, em inglês: “This pure & absolute materialism (...) writes, quite in accordance with his theory of things”. Cf. PESSOA, F. Um grande poeta materialista (Alberto Caeiro). In.: \_\_\_\_\_. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2018, p.224; 229.

está na recepção do infinito e da supremacia do pensamento em sua expressão mais concentrada. A concentração é, em vias públicas, a adversária da suavidade possuidora das fórmulas que, também alças de pensamento, prostram-se nas alíneas e nas suas etiquetas. “Que artifício!”<sup>59</sup>, diz o de olhos azuis. A percepção e o gracejo depositados no fundo da locução provocativa – ao outro. Toda proposição carrega, entretanto, suas cautelas, porque respira um pouco após a respiração da obra. Logo, um discurso – é *mister* afirmar – dispensável sobre ela, por mais logicamente adequado em andamento, jamais se harmoniza com a obra, pois ambas já estão devidamente hospedadas em escalas diferentes. É a sua condição original. Somos, todavia, obrigados inconscientemente a respondê-la pelos mesmos compassos que nos escolhem. Por isso, quando dizemos “sim” à obra, ela nos responde com um sorriso afirmativo. Ou riso. Este receber negativo é, por hábito, a dissimetria que marca de maneira deliberada aquilo que dois franceses reafirmarão como hospitalidade/acolhimento<sup>60</sup>.

A textura, em tempo algum, reclama para si a harmonia. Os ouvidos, contudo, estão atentos. O som do trovão como prenúncio de um deus, durante a tarde: é rumor, como tantos outros, foragidos das eras. Como fenômeno – tudo resvala para a inevitabilidade da presença dos sentidos – ergue-se primeiro, assim como o canto. Sua materialização cola-se à gravidade que delinea o universo. A gravidade do panteão. Reciprocamente. A chuva - signo fresco, empapado, turvo, comunicável, isto é, arremedo da reflexão banalizada - enegrece os caminhos. Obstrui-os. Cinge as aberturas. O som do trovão já se encontra, pois, derrotado, nos restos de uma inteireza. É o anúncio do falecimento daquela unidade que houve, que se

---

<sup>59</sup> OGR, Lopes, 2017, p.43; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.36. A expressão está no Canto IV e sucede uma estrofe curiosa: “Quem crê que há Santa Bárbara/,Julgará que ela é gente e visível/Ou que julgará dela?”. Registra-se a ambiguidade - a aventura da leitura: ao parodiar o modo de certa metafísica dos costumes, a expressão “Que artifício!” recai na via do assunto poemático: a alegoria da gravidade do pensamento (“a trovoadas caiu”, “a chuva chovia do céu”) produz, por sua vez, imagens que se inclinam ao esboço da idolatria. Uma vez que uma delas se sobressai (Santa Bárbara) para reforçar um costume – a crença -, o pensamento, neste Canto, fantasia de modo romanesco a associação entre o natural e o temperamental, operação, aliás, geradora de fontes para o moderado romantismo a que a nossa cultura está alinhada. Logo, a expressão “Que artifício” dá conta de panfletar e de traír a rota contrária, dirigida, neste poema, pela estrofe aqui mencionada.

<sup>60</sup> Para alguns críticos, o alheamento e a alteridade são máquinas cujo proprietário é a *persona* Fernando Pessoa. Talvez devamos considerar que a maneira de alienar-se (que só pode ser de uma obra para outra obra – de arte) conjugada com o estandarte da diferença, é o ideal de problema que supera os séculos das letras – porque está em todos os séculos. Logo, torna-se pitoresco falar de um *próprio* estabelecido pelo sujeito, ainda que esta palavra faça parte do nosso entendimento gramatical-metafísico. Por isso, a pergunta de Jacques Derrida, como saudação ao trabalho de Emmanuel Lévinas, não recai num mero desconstrutivismo reducionista, mas coloca a ontologia na sua condição de lascas: “Tem-se o direito de dar este nome, ‘decisão’, a um movimento puramente autônomo, fosse ele de acolhimento e de hospitalidade, que só procedesse de mim, de mim mesmo, e só fizesse desenvolver os possíveis duma subjetividade minha?” (DERRIDA, 2015, p.41-2). Mais à frente, o único reflexo possível tem sua redação: desafiando a cronologia e a logicidade, o acolhimento por vir é o possível recolhimento do em-si. Cf. DERRIDA, J. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

autorizava nos assovios. Sua rebeldia é o reconhecimento último e desesperado duma consequência secular: de que a palavra vil substitui já os deuses. A ausência de medo é o testamento disso. “Pus-me a querer rezar a Santa Bárbara”<sup>61</sup> é a rachadura. A própria salvação prosaica dessa destituição dos deuses; mas dá início também, no plano ético, a uma disputa. Assemelha-se à maneira como os guerreiros da *Iliada* entravam em combate, cada qual apresentando sua genealogia para o adversário. O poema-Caeiro, pois, presta tributo à tradição, sem a necessidade de dizê-lo, indicando que a crença, com fenda no pensamento, avizinha-se ao rombo que, no tempo, situa um antes e um após. Nessas raias, instala-se a distinção entre objetos que reproduzem e objetos que produzem pensamento. Há de se afirmar, entretanto, que, a exigência por determinada pureza no campo artístico acaba levando o grupo de inteligência a deslizes e cadeias que, ao serem vistos como impasses no estudos feitos pela teoria crítica, salientam o estágio de farisaísmo e que, ao não ser premeditado pela arte, tampouco é de responsabilidade de quem com ela se relaciona. Contra a aparente *mea-culpa*, seremos capazes de dizer que, se por um lado a direção do épico - menos uma paixão do clássico na era da modernidade e mais uma norma conjugada ao afeto pedagógico - não evitou a ascendência do homem do conhecimento alicerçada nos seus múltiplos exemplares, isto é, as epopeias, por outro lado, os artistas do início do século XX não souberam tornar mais imperfeito este que é, ainda hoje, cacoete - de que o mundo de Homero não vem até nós, nós é que vamos a ele, deliberadamente.<sup>62</sup>

Em resumo, o que se coloca *adiante* de nós não passa despercebido porque faz coçar as sensações. Por isso, Alberto Caeiro pode acusar os homens de serem excessivamente barulhentos. Terão de ser assim, até em seu silêncio. Estão aquém da serenidade, que a linguagem não pode realizar (duvidamos se a isso alguma vez ela tencionou...). A serenidade está longe de assegurar a ausência de barulho (chiado, murmúrio, grito, falatório, tagarelice,

---

<sup>61</sup> OGR, Lopes, 2017, p.42; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.35.

<sup>62</sup> Não podemos perder a oportunidade, por exemplo, de citar um trecho da “Entrevista com Alberto Caeiro”, cujo propósito é claro: reivindicar uma biografia - de muitas biografias - em segunda mão. Fernando Pessoa certamente pressentiu que “entrevistas” são cartas fortes no jogo biográfico e - porque não? - na nebulosa, mas rija diretriz poética a que se dedicou engendrar para os demais heterônimos por anos a fio. O trecho a seguir é emblemático porque, afinal de contas, já não pode mais ser negligenciado quando se lê Alberto Caeiro e, sobretudo, porque cumpre um papel que vai além da proposta pessoana: a de espetacularizar, como brinde, uma vida que, ao ser contada, vive-se: “O poeta fala de si e da sua obra com uma espécie de religiosidade e de natural elevação que, talvez, noutros com menos direitos a falar assim, parecessem francamente insuportáveis. Fala sempre com frases dogmáticas, excessivamente sintéticas, censurando ou admirando (raro admira, porém) com absolutismo, despoticamente, como se não estivesse dando uma opinião, mas dizendo a verdade intangível.” Cf. PESSOA, F. Entrevista com A[lberto] C[aeiro]. In.:\_\_\_\_\_. *Obra completa de Alberto Caeiro*: Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2018, p.234.

verborragia que nos torna ao mesmo tempo juízes e réus), mas é a simplicidade, isto é, o modo de ver “simples”, eticamente plausível para as ocasiões, que mitiga o barulho, fundando sua não-necessidade: a outorga de sua rejeição *em promessa* de concretização. Só pode ter a percepção disso, porém, quem ou o quê pinça, das essências, os traços desta terceira margem. Estamos aqui fugindo deste nó absurdamente cego e dispersivo que se chama eu-outro, derivação dicotômica. O que é, contudo, a dicotomia? A casual separação? Se sim, ela não está do outro lado das considerações linguísticas comprovadas como novidade? A filha de Atlas, Calipso, ensina-nos a suserania do bel-prazer já embasado na palavra: a manutenção da desagregação entre céu e terra, ou seja, o isolamento, o insulamento. Suspende elegantemente a observação<sup>63</sup> do objeto<sup>64</sup> a ser contemplado. Pode-se, portanto, cogitar que o fio da objetivação arrebitou, por meio do tempo, da benevolência presente na observação e, desta forma, ambos, observação e objeto, são destinações entre si. A observação não está para a movimentação natural assim como o objeto não está para o em-si, mas, como matrizes de saberes, deixam-se preencher, já não resistem ao significar. Aquele que vagueia pela vontade dos deuses, ou seja, pelo discernimento das palavras, não traduz o sentido do fim, mas intui que o nosso destino se encarrega de engendrar, sim, artificialmente, a combinação dissonante<sup>65</sup> entre linguagem e viagem – do pensamento selvagem ao horizonte do tráfego.

O que não quer dizer correspondência. Não mais. Telêmaco atormenta-se. Este menino, que leva na intuição a vontade do testemunho, sofre o pacto da identificação. Seu regalo é a decadência daquele que se vale como mistério: o desaparecimento, o sumiço do corpo. A inclinação para a acídia e a lamentação emitem suas silhuetas. Elas são falsas sentenças. Com elas, não se alicerçam histórias. Por isso, antes de agir (ir), o futuro é pensar a fala de outras falas *a partir* das dúvidas – não é, pois, o que o faz partir? Enquanto o genitor

---

<sup>63</sup> Poderíamos dizer, nesta ocasião, “Odiseu”, mas chegamos à delgada conclusão de que o nome próprio mantém o traço de individualidade que, aqui, não se sustenta e que se opõe à singularidade, cuja escrita empenha-se em mostrar.

<sup>64</sup> Isto é, as peripécias.

<sup>65</sup> A situação, não podemos nos esquecer, é trágica e tem seu respaldo no amálgama ético e moral. Afinal, Odiseu e os companheiros são penalizados. A viagem e sua conjuntura são punições, o que a crítica homérica bem deduziu como eterno *exílio*, na redesignação do “nóstoi”. Cf. PEREIRA, M.H.R. *Estudos de História da Cultura Clássica* – vol.1 Cultura Grega. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. Não fossem as antecipações que atravessam a obra, poderíamos considerar que, na *Odisseia*, está em jogo somente a envergadura da genialidade; mas a infelicidade dos homens cuja filiação é alimentada pela energia divina, em vez de ordenar – e manter - o enigma do fim, responde a ele com comentários sobre um mundo a reconhecer sua estranheza em ascensão. Por isso as constantes paragens, *cicatriz* da interrupção. Por isso a felicidade e a bem-aventurança podem luzir na palavra “sorte”.

traz em si os ritmos estrangeiros<sup>66</sup> para o Ocidente e o encargo de, talvez, subvertê-lo, isto é, manufaturar resoluções, o menino é a impossibilidade de ser o em-si e a possibilidade de *flexionar-se* em outro e, assim, estabelecer um *continuum* de formas. Há de se assinalar que a figura do menino é subterfúgio. Decerto, para efeito de ilustração (a irregularidade desta escrita), o raciocínio se expande quando evoluem os versos. Por isso, o estranhamento da linhagem, isto é, a desigualdade tangível entre Telêmaco e Odisseu, ainda que partilhem do mesmo ideal. Ao lado de uma racionalidade referendada na experiência, cujos sucessores deste arco somos nós, merece atenção a racionalidade que vai buscar no canto (e, mais uma vez, a palavra encantada é o seu testemunho) não a sua referencialidade, mas a nobreza do espírito que paira na articulação fantasiosa: ficção. Em vista disto, esparrama-se a necessidade de uma reeducação pela palavra divinizada (poesia, no fim das contas), pelo fingimento, pelo dia-logo e pela provocação do outro no outro-mim, pelo reconhecimento inaugural de que há – ali, acolá, na letra, na grafia, no ritmo, na descendência, nas morfias – o estranho que arrebatava.

O embate confecciona sua proeza, de uma só vez, na arquitetura e na advertência. Soergue-se para cada singularidade um universo de entendimento sobre a fronteira da vida, cujo salvo-conduto e emboscada se fundam na linguagem. A exposição, um tanto tautológica, aparentemente ardil e aborrecida pelo – já o dissemos – ar sentencial tem sua justificativa na poderosa constatação de que, em primeiro lugar, o elemento particular que veicula a poesia ao campo da arte só pode ser exposto, isto é, dissertado, pela voz que lhe é estrangeira e por uma escritura que não tenha a pretensão de resolver os problemas que o próprio elemento particular mantém. Por esse motivo, se é pertinente, neste momento, fazer a defesa, não de uma tese, mas de um apontamento que se exhibe como universal e que, portanto, é, deixaríamos soar a concepção de que “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma”<sup>67</sup>. Tais problemas, se assim fossem vistos por quem se entusiasma pelos abismos da linguagem sem se dar conta disso, por certo imprimiria parcimônia quanto às aceleradas associações do que se consolidou como parcela de saberes. O que se observa, contudo, é a posse altaneira de uma herança. Ela é batizada como dialética. Uma dialética histórica, diga-se, redundantemente, de passagem.

---

<sup>66</sup> Cada uma das aventuras, segundo a tradição, é um conhecimento reduzido a determinações sociológicas, históricas, geográficas. Sua finalidade é, também, fazer a preservação imaginária dos deuses. A arte de tematizá-los, porém, e de apresentá-los em canto, segundo a organicidade da obra, abstraíndo, certamente, pormenores filológicos, tais como a “Questão Homérica”, não é, pois, um jeito (ainda imprudente) de apontar para a alteridade?

<sup>67</sup> Cf. ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2015, p.18.

Poucos foram os que souberam despendê-la bem<sup>68</sup> e, contudo, perderam (com ela e para ela, no momento final: a defesa e os aplausos). Há algo metaforizado na dialética, que ainda não se compreende com agudeza e que pendura na parede a vitória das soluções, sem dúvidas, recolhendo-se naquele cantinho obscuro de nossas vaidades. Vamos chamá-la também de Vida. O relacionamento com a escrita só poderá ser honesto se se fizer uma arqueologia do saber. Esta arqueologia – recheada, miseravelmente, de reduções - deverá mostrar que o modo de conhecimento precisa de um *Angelus Novus*, ou seja, muita leitura e muita apuração de haveres. Ainda persiste, como erva daninha, a idolatria, e seu projeto leva a reputação de genialidade e vice-versa. Ler como o outro, por um lado, acentua nossa fome por identidades e, por outro lado, o adiamento das primaveras. Está claro que em matéria de interlocução, o outro e mim<sup>69</sup> não se distinguem, a princípio: ambos são "objetos" assujeitados - na gramática -, "detentores de *une parole*" - no discurso – etc., mas quando se entende, pela via do hermetismo, a ideia de *dia-logo* (sem pretensões filológicas), aí sim, retiram-se os dedos para contar quem, no círculo das presunções, respeita a grafia da vida (linda expressão, *a grafia de vida*, linda, mendicando o beletrismo...) em prol de uma grafia apenas.

---

<sup>68</sup> A título de ilustração, evoquemos os nomes de Eduardo Lourenço, na crítica literária portuguesa, e de Antonio Candido, na crítica literária brasileira.

<sup>69</sup> Considerar, destarte, os propósitos de (in) correção gramatical.

## 2 OBTUSOS

O leitor, neste momento, está a julgar que estamos desviando do assunto e que esta escrita é *script* sensacionalista; haveria, portanto, a ilusão de que procuramos executar a higiene dos rabiscos críticos, o que seria parvoíce por dois motivos: as obras, no seu caráter de objetos lançados materialmente à publicidade, simulam seu amparo nos ramos que a elas ofereceram atenção; para o mundo, pois, o que se afirma como literatura aparece debilitado, ou melhor, aleijado; mas o seu caráter não se trata de uma determinação<sup>70</sup>; nessa não-determinação estão nossas inquietações; o leitor repara que se forma uma espécie de levante de quem é mais um dentre muitos que, conforme já mencionamos, arde pela literatura e que, por isso, não a visualiza como tal; que, em vez disso, prefere, como tantos outros, considerá-la apaixonadamente como rota de fuga para desembocar nas maledicências – sobremesa anotada no calendário epistemológico. Não está claro que o tombo, somente realizável quando a literatura se aproxima do nosso corpo, é também o resultado da luta livre cujo fundamento é a situação babélica? Deveríamos, pois, fazer jus à legenda, verdadeiramente tomá-la como tramontana e permitir que a ereção das obras fotografe o temperamento. Não está claro? Ainda não há como evadir-se das declinações da palavra salvação (dos companheiros), se a entendermos, em ambas as obras, como resgate e libertação. Por certo, para toda salvação, fica entre os seus participantes aquela mancha originária que a linguagem, ao tentar escondê-la, proporciona seu brilho. Trata-se, valendo-se da dicção herdada da *Ilíada*, da imprecisão de toda artilharia. A parcela de culpa do astucioso está menos na tentativa de salvamento do que na intencional maneira de fazê-lo: suas palavras não foram auscultadas.

“Os companheiros, porém, não salvou, muito embora o tentasse,  
Pois pereceram por culpa das próprias ações insensatas.  
Loucos! que as vacas sagradas do Sol hiperônio comeram.”<sup>71</sup>

<sup>70</sup> O que não significa nem fator nem acabamento, mas uma pressuposição moral que, na arte, faz a premonição dos anteparos: onde termina uma ideia, no verso, um pé se levanta para que o outro *ameace cair*. Toda metrificação é uma reserva. Não devemos nos esquecer, por exemplo, de que, embora Immanuel Kant trate do juízo estético de maneira tenaz na Terceira Crítica e, deste modo, reconheça que os trabalhos da arte escapam às determinações da Filosofia Transcendental, os princípios de Moral e os seus conceitos fundamentais, indissociáveis ao sabor dos objetos de conhecimento, também vislumbram seu berço nos juízos apriorísticos, ainda que não pertençam à Filosofia Transcendental. Cf. KANT, I. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

<sup>71</sup> HOMERO, 2015, Canto I, v.6-8, p.29.



“Mas seu sobre-empenho não  
os preservou: pueris, a insensatez vitima-os,  
pois Hélio Hiperiônio lhes recusa o dia  
da volta, morto o gato seu que eles comeram”<sup>72</sup>

“Baldo afã! Pereceram, tendo, insanos,  
Ao claro Hiperiônio os bois comido,  
Que não quis para a pátria alumiá-los”<sup>73</sup>

“Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvas.  
Não, pereceram devido à sua loucura,  
Insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hipérion”<sup>74</sup>

“Nem assim os companheiros socorreu, embora ansiasse:  
por iniquidade própria, a deles, pereceram,  
todos, que as vacas de Sol Hipérion  
devoraram. Esse porém, tirou-lhes o dia do retorno”<sup>75</sup>

Derivam deste acontecimento duas hipóteses, ou seja, dois coros. Os ramificados questionamentos em coro. Diferente do que presumiram os companheiros odisséicos, a obrigação que aqui governa – e que ecoa no nosso repertório mítico - é ouvi-las por um instante. E então nós, os companheiros doutra estirpe – ou os eventuais descendentes -, não somos salvos porque propositadamente não estamos a ouvir? Ouvir o quê? Salvarmo-nos de quê? Deste perigo heliocêntrico e, principalmente, da inação figurativa: o travamento da língua à resposta/retorno/réplica não pensados que dão continuidade ao picadeiro pelo contorno da grafia. O pensamento, em linguagem poética, presenteia-nos, como as deidades, a arma branca para que, por fim, não seja mais necessária a presença do herói. Odisseu é o último desses que se recusam a sê-lo<sup>76</sup>, sobretudo porque é sabedor dessa substituição inevitável: quem luta por nós é a locução, quando deseje.

E o perecimento à loucura é, porém, sem que estejamos afeitos a isso, a peculiaridade do salvamento, à medida que os rostos submergem no pélagos – a extremidade que faz tremer a zona onde se pastoreiam os rebanhos. Se, afinal, todo pensamento é heliocêntrico, como poderemos julgar o regozijo dos companheiros – deles e nosso – quando, de maneira que se

<sup>72</sup> HOMERO, 2013, Canto I, v.6-9, p.11.

<sup>73</sup> HOMERO, 2002, Canto I, v.6-8, p.27.

<sup>74</sup> HOMERO, 2011, Canto I, v. 6-8, 119.

<sup>75</sup> HOMERO, 2018, Canto I, v. 6-9, p.127.

<sup>76</sup> No plano mitológico, sabemos de sua resistência a participar da guerra de Troia e a simulação à loucura, ou a loucura em segunda instância, como artifício para fugir do compromisso como basileu.

supõe selvagem, eles, certos de seu aniquilamento, lançam-se às posses do Sol como derradeiro recurso? Como evitar a contração das feições quando o de olhos azuis prepara, nos primeiros cantos, a insídia, visto que, semelhante ao saber pré-institucionalizado, há muito nos afastamos da eficiência ímpar dos sentidos?

Porque a luz do sol *vale mais que* os pensamentos  
De todos os filósofos e de todos os poetas  
A luz do sol não sabe o que faz  
E por isso não erra e é comum e boa<sup>77</sup>.

A manhã raia. Não: a manhã não raia.  
A manhã é uma coisa abstracta, está, não é uma coisa.  
Começamos a ver o sol, a esta hora, aqui.  
Se o sol matutino dando nas árvores é belo,  
É tão belo se chamarmos à manhã “Começamos a ver o sol”  
Como o é se lhe chamarmos a manhã;  
Por isso não há vantagem em por nomes errados às coisas,  
Nem mesmo em lhes por nomes alguns.<sup>78</sup>

A investida contra o nominalismo que a linguagem solar atrai suscita, por sua vez, no saber poético, que é deslindado em Alberto Caeiro, modos de atenção que não mais se satisfazem com a culpa e com a loucura, ainda que estes artigos de certa intuição intelectual se agarrem à barra da linguagem poética. Se no de olhos azuis, a artimanha está na convocação e na decantação do abstracionismo como coisa, apontando para a nominalização como sua infraestrutura, o contraste, na correria da ironia, ancora-se no “não”. A resposta de Alberto Caeiro, “não é uma coisa”, seguida da afirmação, “Começamos a ver o sol” já seria uma espécie de enfrentamento, ainda com dubiedade, à colonização dos sistemas que somente um corpo aquecido e animado é capaz de arrojá-lo. A poesia, contudo, também aquece – ou, ao menos, promete-nos este calor. Reiteradamente, Caeiro convoca a imagem do Sol, seja para afirmar os equívocos de uma coletividade viciada na crença de que nominar é entender, seja

---

<sup>77</sup> OGR, Lopes, 2017, p.44, grifos nossos; OGR, Pizarro e Ferrari, p.38. Na edição de Pizarro e Ferrari existe variação no derradeiro verso: “E por isso não erra e é *de todos* e boa”. Parece-nos que o par “comum” e “de todos” circunscreve a resposta para a manutenção das apropriações que, no caminho da linguagem poética para o pensamento reflexivo, as poesias de Homero e de Alberto Caeiro insistem em gravar. Decerto, está em jogo uma tendência a confeccionar a proporção do cotidiano em face dos moldes que o pensamento especulativo democratiza, no fim das contas. É, afinal, a expectativa ética extraída dos versos da antiguidade que, na modernidade, rende a verticalização. Não há, veja bem, nenhum pudor em conclamar a metafísica, nos versos de Alberto Caeiro. Uma chamada a si mesmo por negação ilude a coletividade que, no verso citado, permite a sintonia entre “comum” e “todos”.

<sup>78</sup> OGR, Lopes, 2017, p.120; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.96.

para afirmar que a poesia inveja – e a metrificação é, neste caso, eficiente em demonstrar – o lugar que o Sol tomou no pensamento ocidental.<sup>79</sup>

Por hábito, dizemos que um instrumento é o meio pelo qual se pratica determinado intento. Não há palavra (poética e especulativa) que, no lançamento de seu ritmo, de sua prosódia e de sua altura, de modo potencialmente racional e instintivo, apesar de sofrível distância duma destinação, não desenhe a paisagem – ou seja, fabrique o tema. Existe uma ingenuidade de menino inexperiente quanto aos combates. Sua crença é a ausência de reportagem desonrosa. Tudo anseia por uma personalização. Um pacifismo de que o Ocidente abriu mão desde que o homem cobiçou comer as carnes de seu inimigo<sup>80</sup>. Por um lado, o conjunto das armas resplandece. O modo de estar e de arquitetar o pensamento sobrevivente é exatamente aparelhado às disputas. Se o leitor detiver os olhos na revisão humanística que o poema-Caio realiza, deve supor que sua revelação demarca a arena e entrega sem titubear o arsenal a nós. Seu chamamento – equivocadamente decifrado segundo a negação das investidas – dá o passo para a ofensiva. Por isso, as contorções, com essas mãos, são atos libidinosos, o que não exclui a propriedade de serem enérgicos.

A invocação instaura, como se sabe, a involuntária intervenção em segunda potência. Por isso, pode-se pensar em Deus e em desobedecê-lo. Golpes de ironia, se nos recordarmos de que são os deuses, na *Odisseia*, que incutem o pensamento nos homens. O pensamento que fundamenta a ação. Pensar, no mundo grego, é agir. Talvez se possa considerar que o movimento, o deslocamento, a desaturização de eixos são uma constante no programa literário que até nós regressa, parcamente na poesia pessoana – excetuando-se, certamente, Álvaro de Campos e Bernardo Soares – e mais no vigor de outros trabalhos artísticos. A recuperação da soberania da ação, que é indiferente ao espírito que produz natureza e ao espírito que teoriza sobre a natureza, restaurando o estatuto do artista que, impedido de flutuar

---

<sup>79</sup> Por isso, deveríamos concordar com Jean-Luc Nancy, em “Cálculo do poeta”: “A poesia não é a mesma coisa que a poesia, tampouco é a mesma coisa que o pensamento. É assim que ela é aqui, muito precisamente, esse duplo limite dela mesma: o próprio poeta e o seu cálculo”. A medida, conforme já argumentamos, leva vários nomes, para além das próprias recusas que a poesia, sem querer, conceitua: humanismo, “eu”, pensamento heliocêntrico, “desde que somos”, o antigo, o moderno e o contemporâneo. Podemos arriscar a dizer que todos esses nomes, em vez de nos apresentarem uma definição do ser/fazer poético, do porquê e do para quê poético, diluem-se, em contrapartida, nas práticas artísticas. Nas palavras de Nancy, “Não há, para o cálculo, nem indizível nem dizível, há somente o dizer exato”. Esta postura é o que torna a obra, sobretudo as que aqui estudamos, “ponto de passagem, entonação, flexão”. Cf. NANCY, J.L. Cálculo do poeta. In.:\_\_\_\_\_. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Chapecó: Argos, 2016. p.111-144.

<sup>80</sup> Ao pedido do moribundo Heitor para que permitisse a restituição de seu cadáver aos muros de Troia, responde-lhe Aquiles: “Não me supliques, ó cão, pelos meus joelhos ou meus pais/ Quem me dera que a força e o ânimo me sobreviessem/ para te cortar a carne e comê-la crua, por aquilo que fizeste” Cf. HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, Canto XXII, v.345-347, p.610-11.

sobre a subjetividade preponderante, vale-se do pragmatismo desprendido da ideia de infinito, pois agir é articular-se sem constrangimentos.

Figura 1 - *Autumn Rhythm (Number 30)* - Jackson Pollock - The Metropolitan Museum of Art.

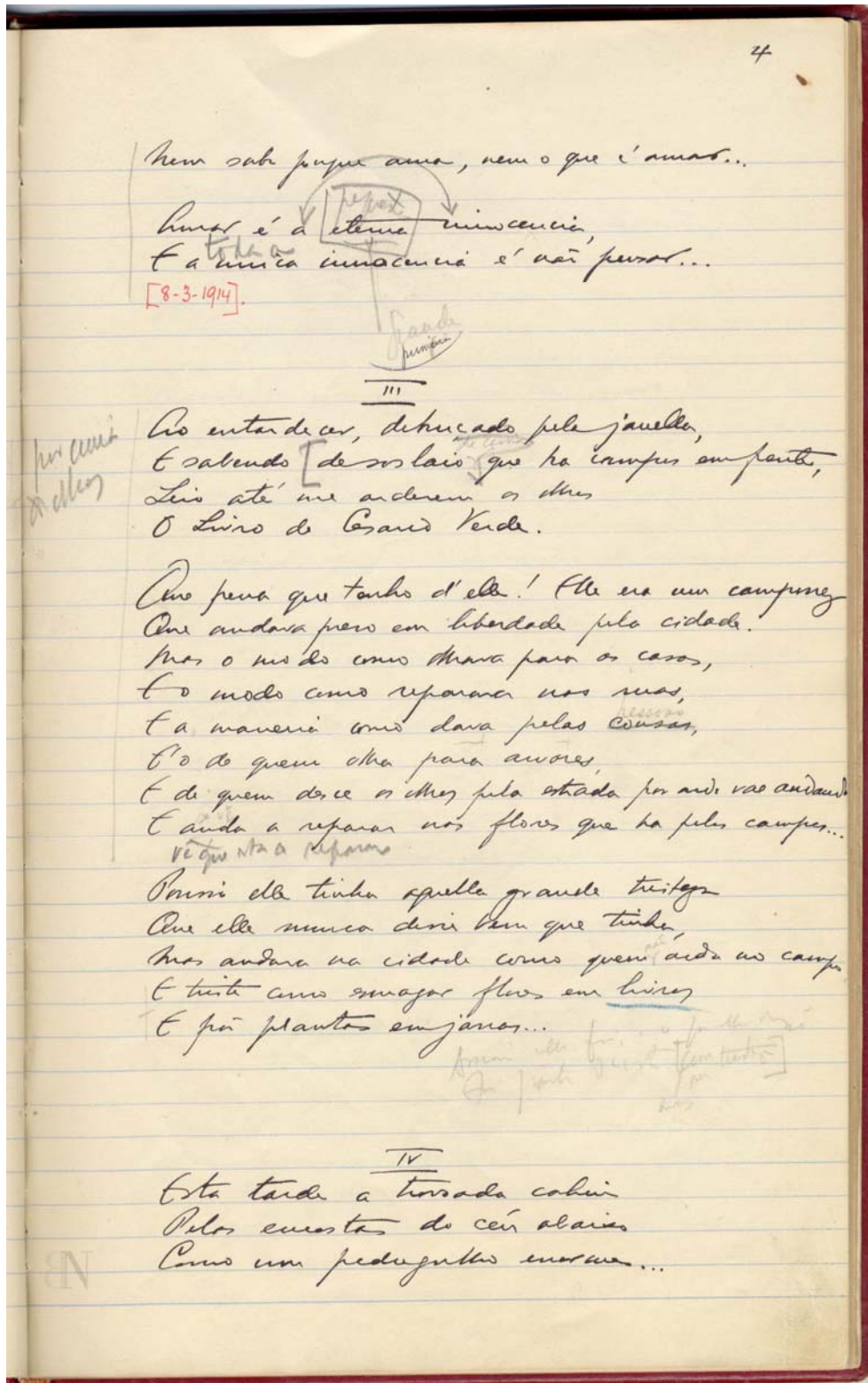


Fonte: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: [www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/](http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/). Acesso: 16 abr. 2019.

A superfície mais ativa ou a atividade na superfície, porém, endereça-nos, densa e inegavelmente, a tantas páginas, revertidas em galeria. Isto significa, necessariamente, a invasão de um canto em outro espaço com cantos alheios, dessemelhantes, comedidos na disseminação envernizada, mas menores em extensão, lutando para permanecer. Neste gesto, pois, de disputa, de comunhão, de conversão e de falta de lugar, não estaria o cumprimento do voto que a poesia de Alberto Caeiro – e os seus contemporâneos – assumiram, isto é, saborear o extremismo das formas na Forma, tornando-as um agrupamento a competir com o âmago plástico da antiguidade? Se seguirmos este raciocínio, chegaremos, pois a vislumbrar o aturdido revide que *O Guardador de Rebanhos*, na esteira do tempo, dá à *Odisseia*: os nomes das coisas, outrora convocação dos deuses, uma vez na boca dos homens, desmistificaram-se com tamanha intensidade, que só restou às palavras a verticalização e a concentração no papel; mas também o prenúncio de uma proporcionalidade efetiva e palpável mediante a “intuição intelectual” ora permite enxergar a unidade do canto num esquema – aliás, no

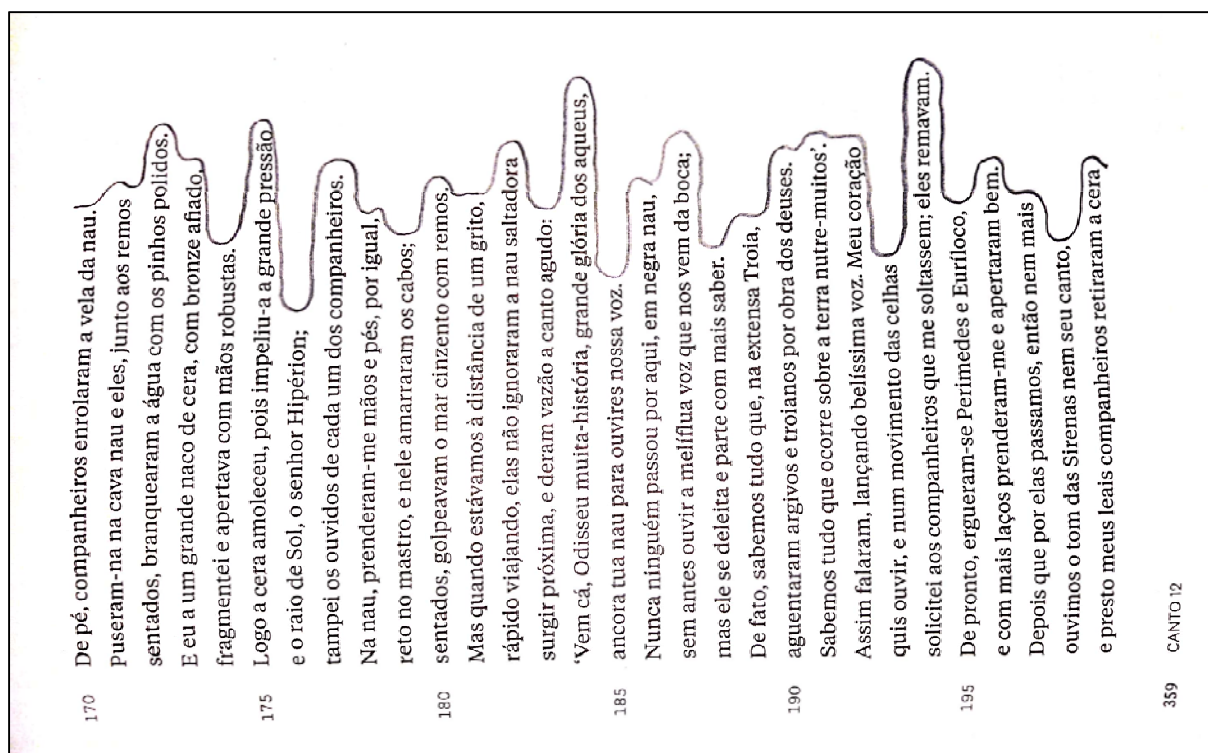
espólio pessoal documentam-se diversos diagramas para escrita dos heterônimos e posterior publicação - ora concede o esquema como antecipação da consubstanciação e da disjunção no desbaratamento de um formalismo folclórico na pintura.

Figura 2 - Fac-símile de uma das páginas do manuscrito de *O Guardador de Rebanhos*



Nessa discussão, existe um entorpecimento sapiente que desperta o ritmo como brasão a acompanhar o saber poético: a libertação e o controle de movimento em Jackson Pollock certificam a fluidez, assim como as traduções da *Odisseia*, na empreitada em solucionar o modelar hexâmetro dactílico, apostam nas sinuosidades; por sua vez, *O Guardador de Rebanhos*, ainda que monte armadilhas para si (o pensamento especulativo, no seu afã pela rigidez) alia-se à pantanosa revolução: admitir a não solidificação do significante.

Figura 3 - Página 359 (versos do Canto XII) da *Odisseia* (Trad. Christian Werner)<sup>81</sup>



Fonte: HOMERO, 2018, p.359.

<sup>81</sup> Dentre as versões com que trabalhamos nesta dissertação, escolhemos, neste momento da argumentação, a de Christian Werner, porque, segundo suas explicações, o tradutor preservou boa parte dos *enjambements* de expansão e de variação sintaticamente marcada, o que não é, de modo algum, paradigma nas demais traduções – com exceção a de Carlos Alberto Nunes – e, conseqüentemente, não nos permite ilustrar o relacionamento mais opaco entre o verso numa página e sua reminiscência sonora. Christian comenta que “Clareza e fluência não são estranhas a um poema narrativo oral”, porém, um leitor que esteja atento a isto, poderá julgar este aspecto nas cinco versões, observando que uma ou outra está aquém do que é esperado num texto essencialmente performativo. É, inclusive, este caráter que fundamenta “os sintagmas épicos” em metrificação, disseminação fonética e crescimento semântico. Além disso, atente-se para o episódio desta passagem: é o momento em que Odisseu, amarrado ao mastro, ouve as sereias. A melflua voz materializa-se, em um primeiro plano, no imediatismo do enredo; no segundo plano, no próprio gesto de leitura; no terceiro plano, na disposição dos versos; num quarto plano, na reconfiguração plástica do poema. Ou sua configuração imanente para traduções afeitas a tais aspectos.

A autoridade de Deus<sup>82</sup>, isto é, o arcaico estatuto da linguagem, declama sua contrariedade na disposição do pensamento, planificado pelo esforço cartesiano. São inclinações e posturas – e é preciso reiterar que, no de olhos azuis, as consequências desse abalo refinam o substituto anfiteatro dos velhos combates: materialidade *versus* materialismo. Ou seja, está dito, nas curvas e nos *enjambements* do poema que se precipitam em Alberto Caeiro que a modernidade sintetizou a vida como seu par – sua assinatura é o sustento dessa toxina embutida nos aparatos críticos. Sabe a linguagem que sua metamorfose se funda no compartilhamento de formas no ato deliberativo “pensar em Deus”. A linguagem de Alberto Caeiro, na verdade, arresta a heteronímia metafisicamente, ou seja, quase compromete-se a monopolizar a cartografia da onisciência e, portanto, de algum modo, quer salvar a divindade que está para além deste pensar repleto de condicionalidade e que, por prudência, só esplende quando a tinta invade a retina. Seria a brevidade sua fome. O ato de presença é o ideal, no sentido profundo do termo. A destinação, como *modus operandi*, é sua certidão. Estamos próximos a *Occam*: quando Alberto Caeiro intui que logicamente deixa-se dominar pelos artifícios metafísicos, inaugura-se outra batalha – e cresce a montanha de corpos. O leitor, ao resignar-se deitar os olhos no aceno (o imaginário dirá “apelo” ou “sussurro”) da palavra, faz, a princípio, o que todos, involuntariamente, fazem: soprar, com intransigência, nos vãos que as sentenças, de bom grado, apresentam-lhe. O raciocínio não é pueril; o gesto, ao contrário, é articulado e ensina-lhe a ser ensinado. Mal, no entanto, terminamos a leitura de um verso – e sua exaustão é o próprio desfalecimento. A palavra nasce e morre duplamente, se assim quisermos nos entorpecer, mais uma vez, nas dicotomias. Nasce e morre, porém, duma vez só, e noutras vezes, sempre encarnada nos estranhos espíritos que lhe dão atenção. Por isso se pode dizer: em se tratando de sistemas, categorias e conceitos, o que sabemos fazer com mestria é dissecar cadáveres.

---

<sup>82</sup> A esta convicção, desinteressada, pois, daquilo que lhe delimitaria na hierarquia das religiões, cabe, todavia, um comunicado constrangido no corpo dessa escrita, comunicado este bem pressagiado por um historiador/antropólogo como Jean-Pierre Vernant, que, aliás, recomenda “la lecture indéfiniment recommencée des textes mythiques”. Deste modo, exprime, em *Religion grecque, religions antiques* (1976): “La notion de dieu n’y [le polythéisme grec] fait pas référence à une personne singulière, ni même à un agent individualisé, deux catégories qui ne sont pas encore nettement dégagées. Un dieu est une puissance qui traduit une forme d’action, un type de pouvoir. Dans le cadre d’un panthéon, chacune de ces puissances se définit, non en elle-même, comme sujet isolé, mais par le système des rapports qui l’opposent et l’unissent aux autres puissances composant l’univers divin” Cf. VERNANT, J.P. *Religion grecque, religions antiques*. Paris: François Maspero, 1976, p.15.

As emergências afiguram-se mais próximas do que fazem os legistas. O erro situa-se na elaboração do conceito de evidência a partir do que se entende como presença. A inexatidão epistemológica, conforme indica Hans Ulrich Gumbrecht está no cerne das implicações do Ser e da presença como correlatos à substancialidade. Enquanto a evidência é um feixe (apenas um feixe, cujo preço é discutido frequentemente pelos mecanismos de verificação metafísica – herdados, ainda que compulsoriamente, pelas duas críticas transcendentais), a presença é a permanência da coisa como artigo, ou seja, sua destinação tardia e humanitária.<sup>83</sup> A simplicidade, “Sejamos simples e calmos”<sup>84</sup> não é um próprio, mas uma maneira de se arranjar e de se indexar, despersonalizar-se, afinal, como cláusula de amor entre nós - deuses, linguagem, palavras. Forja, também, para nós, um cenário. Este cenário é o enquadramento sentimental-subjetivo que, ao escapar do sistema de representação que não se coloque como teoria científica, nem como categoria estética, torna-se, portanto, ideologia<sup>85</sup>. No século XIX, convencionou-se chamar de natureza – que, afinal, carrega seu juízo num originário heracliteano. O tom chistoso – presságio – é a oscilação da austeridade que o poema-Caeiro acusa. Os investimentos aristotélicos – ou seja, uma aristotelia ou vício taxionômico - também a farejou no seu estudo sobre o drama (a seriedade lado a lado à *l'humour*), porém somente a legislou através de seus efeitos. Por isso, na outra ponta, a risada só pode ser tomada como esvaziamento. Nunca efetivamente como arma, isto é, pronta para o combate, embora também seja uma lança, pertença ao arsenal e confunda a turba na incisiva associação entre ideologia e natureza.

---

<sup>83</sup> Gumbrecht usara o termo “efeitos de presença” para explicar a dimensão consciente da efemeridade da presença, envolvida na cultura do sentido. Curiosamente, o trecho em que explica a dinâmica de tais atos, é exemplificado por um exercício hermenêutico que, implacavelmente, reconhece o comando tensionado na experiência estética: “É muito difícil – talvez impossível – não ‘ler’, não tentar atribuir sentido àquele relâmpago ou àquele brilho ofuscante do Sol da Califórnia”. Estamos de acordo, pois, quando o crítico entende, na experiência artística, o conflito entre evocação e o desejo de presença como reação a um mundo cotidianamente cartesiano. Cf. GUMBRECHT, H.U. Epifanias/Presentificação/Dêixis: futuros para as Humanidades e as Artes. In.: \_\_\_\_\_. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2010.

<sup>84</sup> OGR, Lopes, 2017, p.46; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.40.

<sup>85</sup> Talvez fosse o caso de encarar a baliza ideológica, nos estudos artísticos, como um acidente, considerando que a epistemologia marxista – na situação de seus intérpretes vindouros - esforçou-se por fazer a distinção entre o materialismo dialético e o materialismo histórico? Por isso aquele serviu com justeza ao primeiro engatinhar do cientificismo das humanidades engajado nacionalmente, ao passo que este condicionou a realização da essência humana – em quaisquer pragmatismos - à história. Cf. HYPPOLITE, J. O “Científico” e o “Ideológico” sob uma Perspectiva Marxista”. In.: REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: abr-jun, 1970, p.19-28.



A conduta atrás da concentração teme o mistério sem que se possa considerar que o mistério possa resumir-se ao aglomerado<sup>86</sup> de signos que a tradição cuidou que permanecesse sem fundo, e, por isso, assim o enxergamos. Também, por outro lado, o mistério desse acompanhamento traduzido na indiferenciação entre vida e poesia não encontra assento seja na Hora da vida, seja na Hora da poesia. O que nos leva a supor que entre mistérios e mistérios, o que inquieta e endurece a língua está na maneira trágica, desde o seu surgimento – impasse – e desde a sua motivação – pôr em causa. Nesse sentido, a edificação, isto é, o encaminhamento dos temas que as obras glosam, se pormenorizado, retorna ao contemplador elementar como combinado de duas ou mais linhas melódicas. Há de se recordar, no entanto, que o contraponto convém ao ensinamento musical, porque, da notação à execução, mantém o paradoxo e seu potencial de meditação alicerçados nos *escalamentos*.

Anuuiam-se duas ideias incompatíveis: a primeira deriva da constatação de que a linguagem é o cemitério de nossos fracassos no terreno da arte, se se considerar aquela afirmação de Walter Benjamin, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1993), de que, para Friedrich Schlegel, “as leis fundamentais da poesia valem também para as demais artes” (BENJAMIN, 1993, p.19). Precisamos, entretanto, estacionar um pouco neste tópico, pois ligeiramente, o leitor, que com tais assertivas se depara, pede ao bancário que desconte o cheque, crendo que sua espécie não admite lastro, ou seja, que as sentenças envolvidas nesta ideia nuclear mascaram sua invalidez. Volta, pois, três ou quatro parágrafos; confirma a controvérsia: o vínculo do poema com a vida é a certeza da dupla continuidade. Por que, em vez de proteger-se, o leitor oferece a face? A generalização não é o mesmo que a universalidade do ambiente que, se não recuperado pelas artes, é, como ato, articulado, ou seja, o relevo de sua necessidade. É tudo muito simples: “Sei a verdade e sou feliz”<sup>87</sup> – sem a inflexibilidade do que se ostenta como verdadeiro e que, positivamente, desvincula-se, com índole ostensiva, das coisas, este *saber* equipara-se ao *sabor* – perceba que a língua tem o conhecimento disso – e o saboreia. No contato com a coisa, sem as amarrações, elas se abstraem, decantam-se e se particularizam. Que as palavras estão constantemente a lutar

---

<sup>86</sup> O bloco significa a reunião totalizadora e aparente dos cantos-Caeiro-Homero, convencionalizados em sua mínima unidade; numa expressão inteligível e sintética, significa que, a esta altura, não se pode considerar que fatores sociológicos, históricos e filológicos sejam capazes de abalar a infalibilidade de que o gesto caieriano assevera com o costume da viagem nos vãos da linguagem metafísica. Trata-se de uma benevolência apropriada, porque a entrada para as mímicis da arte como forma de conhecimento não reconhece procedimento que não seja exatamente este: o de repetir o pavimento da alameda onde os sistemas fazem seu cortejo. No fim das contas, nem o conhecimento dorme, nem é capaz de evitar a aderência dos nomes ao que está-aí: a mais debilitada façanha.

<sup>87</sup> OGR, Lopes, 2017, p.51; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.47.

contra as obrigações do tudo dizer é a situação assinalada no ensejo da técnica. Por isso, talvez se possa conjecturar que os poemas de *O Guardador de Rebanhos* antecipam uma descontente tese de que a concepção poética de Alberto Caeiro está preocupada em renovar a vertigem das naturezas-mortas. Dos *Poemas Inconjuntos*, um deles, datado de 1916, aperfeiçoa nossas palavras:

Todas as teorias, todos os poemas  
 Duram mais que esta flor  
 Mas isso é como o nevoeiro, que é desagradável e [úmido,  
 E mais que esta flor...  
 O tamanho ou duração não tem importância nenhuma...  
 São apenas tamanho e duração...  
 O que importa é aquilo que dura e tem tamanho...  
 (Se verdadeira dimensão é a realidade)  
 Ser real é a única coisa nobre do mundo...<sup>88</sup>

O que faz, pois, este poema, senão desmoralizar a si mesmo? Um incauto escolarizado pode, entretanto, reconhecer que os paroxismos e as contradições tendem a desenvolver o dilema, se o idioma se inflexiona, de que a linguagem poética não busca sua irmandade no orgulho da técnica – é a consciência de sua falência. Alberto Caeiro e Homero são contrapontísticos. Enquanto em um o canto estabelece uma rixa com a antiguidade, mirando-a como a responsável pelos hábitos de encarceramento dos saberes nos arranjos téticos da linguagem, o outro fala para o componente do perpétuo antigo (ou sua matriz comumente assinalada como clássica) que há nos compromissos da modernidade<sup>89</sup>.

Devemos, todavia, ter um pouco mais de dedicação quanto aos desdobramentos dessa fala, pois que a linguagem inaugura a ilusão do eu gramatical. A pessoa surge, ao contrário, na medida em que perde o eu. “Tu” é o argumento para o diálogo. Busca do ninguém, o

---

<sup>88</sup> Cf. CAEIRO, A. *Poemas Inconjuntos*. In.: PESSOA, F. *Obras completas de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2018, p.94.

<sup>89</sup> Percorre aquela conclusão de que o poder da linguagem poética, embora, pela forma, seja posto à prova na índole de sua potência (o que significa o atormentado vínculo com o devir...), não ameaça o cotidiano e se agasalha na mais baixa prateleira, exceto na abertura e fechamento simultâneos das páginas - marca de alienação e, pois, daquela recepção fatal que é transformar o conhecido do em-si em diferente e estranho. Os ímpetus localizados no intervalo entre a folha em branco e o perfilamento do que timidamente é colocado sonham a éfrase, porque sua proficiência permite ilustrar. Por isso, Ralph Waldo Emerson, no ensaio “Experiência”, delega-se a açoitar a equivalência entre análise crítica e *genialidades* coetâneas nesses termos: “As pessoas esquecem que é o olho que faz o horizonte, e que é o âmbito do olho mental que faz deste ou daquele homem um tipo ou um representante da humanidade com o nome de herói ou de santo” (EMERSON, 1997, p.143) e “Entre cada eu e cada tu, haverá o mesmo abismo que existe entre o original e o quadro” (Ibid., 1997, p.143). O escritor norte-americano talvez não tivesse ponderado que a literatura há muito faz desse saber um território – isto é, onde todos vão buscar seu pertencimento. Tais relacionamentos ressuscitarão e preservar-se-ão como problemas artísticos nas décadas posteriores à publicação do ensaio. Cf. EMERSON, R.W. Experiência. In. CAVELL, S. *Esta América nova, ainda inabordável*. São Paulo: Ed.34, 1997, p.123-148.

entrelugar disso, já indexado infalivelmente. É necessário admitir a possibilidade da incompreensão, pois a linguagem, embora forje o “eu”, já o coloca como questionamento. É de responsabilidade, portanto, da arte, trazer em si o próprio gesto crítico. É o seu testemunho e a intensificação da experiência artística. Os atos aqui deslindados colocam-se como o ponto de ebulição da arte; e o poema, dentro de seu fenótipo, é a singularidade do outro. Engana-se quem chega a afirmar que o poema é humano pela própria tematização do humanismo – de que damos amostras em momentos anteriores. O poema é uma retirada da esfera do humano, naquilo que o desconfigura e que, em vez de torná-lo aparição, recai em aparência. A linguagem é inumana e, nela, a tentativa de posse torna-se gracejo e declara, no máximo, a atração. Se o real encontra sua redenção na escrita, nela é que se abriga também a dignidade da *criatura*. A plasticidade, o que é amplamente verificável nos poemas que aqui socorrem a si e entregam seus convites, resume-se à morte como antecipação – por isso, o poema-Caeiro e o poema-Homero autorizam-se a adiantar o valor dos tempos, ou seja, indicar como a resolução se encaixa bem na coragem da vida, isto é, no discurso como colisão. Pensa-se, pois, na ideia de morte como decomposição, mas, aqui, entende-se a morte como ideia, quer dizer, como Figura e, assim, sua sobrevivência exala um olor que não arrisca o espetáculo, uma vez que as palavras, armadas com a referência, podem brilhar<sup>90</sup>.

O fenômeno dita o desejo como o mais forte em face da interpretação, embora a interpretação seja o desejo de destinação, isto é, o inelutável preenchimento das lacunas que a maneira de se fazer história nos presenteia como a novidade do século; mas a interpretação que aqui também é encargo rastreia, nos bastões do serviço íntimo com a palavra – e com a epistemologia periférica de que eles são beneficiários –, a harmonização durante as ondas de meditação para que a justa não faça da mitologia a palavra final quando não houver nada a ser dito. Trata-se de uma paralisação capaz de formar peças do nosso raciocínio. Como se, enfim, deixássemos o ferro esfriar para que a dimensão do armamento adquira solidez. O sinal de

---

<sup>90</sup> Roland Barthes, em *Aula*, (Cultrix, 2017) dirá que a literatura é categoricamente realista uma vez que ela sempre tem o real por objeto de desejo. Este realismo fantasmático é o fundamento da utopia da linguagem, reafirmando seu compromisso com a maquinaria que faz dela um poder, isto é, as ideologias ou as leituras engajadas. Cremos, entretanto, que este real fantasmático se trata de um deslocamento cujo *modus operandi* rastreará sua pantomima aproximada de seu método; por isso, pode-se dizer que os apetrechos da linguagem desempenham a intensidade da substituição dos signos por (1) cansaço e (2) insegurança. No poema-Caeiro, as palavras são tomadas e deitadas fora da historicidade que elas carregam desde o nascimento – em sua omissão ou negação. A heteronímia é a própria verdade das coisas, estando contra a causa de outra verdade: a homogeneidade das faces. E de acordo com Paul Veyne, em *Os gregos acreditam em seus mitos?* (2014): (...) a literatura realista é ao mesmo tempo fingimento (ela não é a realidade), um zelo inútil (o feérico não pareceria menos real) e a mais extrema sofisticação (inventar o real com o nosso real, que preciosismo!)” (VEYNE, 2014, p.44).

iluminação e o assentamento para a discussão. A associação entre os dedos e o despontamento do legado que se constituirá como costume, até que venha a Escola de Frankfurt, recorda-nos de que a gravura, independentemente de suas figurações e plasticidades conceituais, explicita a ânsia de partida e de reorganização do caos que é o pensamento – sobretudo no que tange às alheias articulações. O menino Telêmaco levanta-se e a primeira atitude é munir-se com a espada cortante. O pensamento, como estamos habituados, é um estilo de batalha; e sua perspectiva vai encontrar nas assembleias a velocidade de que a imagem precisa.

O afã da fala impede que ele permaneça  
sentado: em pé, no meio da ágora, recebe  
o cetro de Pisênor, atinando arauto<sup>91</sup>,

Por muito tempo não fica sentado; deseja falar-lhes<sup>92</sup>

Não permaneceu sentado, pois fazia tenção de falar<sup>93</sup>

não ficou tempo sentado, e desejou falar.<sup>94</sup>

Do ponto de vista da organicidade da obra, o encaminhamento do Canto II assume, sem que passemos o dedo e desconfiemos de sua camada, a possibilidade da luta contra a banalidade. O duelo será em vão, pois o poeta não pode e nem quer ganhar. Ser semelhante a um deus já não é mais garantia de eficiência da linguagem poética, porque sua vitória não interessa mais aos homens.

Telêmaco pondera na resposta: “Eurímaco,  
notáveis pretendentes, nada mais terei  
a acrescentar ao que antes foi pedido; calo-me,  
pois os eternos *sabem, sabem* pan-aqueus”<sup>95</sup>.

O ajuizado Telêmaco disse-lhe, então, em resposta:  
“Isso é impossível, Eurímaco, e vós, pretendentes ilustres.  
Novos pedidos não hei de fazer-vos nem volto a falar-vos,  
pois que os Aquivos o sabem, assim como os deuses eternos.”<sup>96</sup>

<sup>91</sup>HOMERO, 2013, Canto II, v.37-38, p.27.

<sup>92</sup> HOMERO, 2015, Canto II, v.36, p.46.

<sup>93</sup> HOMERO, 2011, Canto II, v.36, p.135.

<sup>94</sup> HOMERO, 2018, Canto II, v.36, p.146.

<sup>95</sup> HOMERO, 2013, Canto II, v.201-213, p.32-33.

<sup>96</sup> HOMERO, 2015, Canto II, v.208-211, p.51.

Dissimula Telêmaco: “Não quero  
Nisto, Eurímaco e ilustres pretendentes,  
Falar mais: tudo os Céus e os Gregos sabem”.<sup>97</sup>

A ele deu resposta o prudente Telêmaco:  
“Eurímaco e vós outros, orgulhosos pretendentes,  
sobre estes assuntos nem imploro nem falo.  
Estas coisas já os deuses sabem e todos os Aqueus.”<sup>98</sup>

A ele, então, o inteligente Telêmaco retrucou:  
“Eurímaco e todos os outros ilustres pretendentes,  
isso, de vós, não mais suplico nem disso falo.  
Já o conhecem os deuses e todos os aqueus”.<sup>99</sup>

O discurso que ganha é aquele que já tem seu troféu na elevação do timbre, sinal de que a violência angaria sua calamidade como único propulsor. São os lábios do fascismo, muito moles, risonhos, instrumentalizados, ásperos e prontos para exigir de nós o falatório. Antínoo, irônico, açula Telêmaco: “(...) anima sem trava, *esvazia/* o peito de parolas vãs e intentos vis”<sup>100</sup>. O menino, no que tange ao semblante, perante a deusa, dirige-se para a sutil obscuridade (sutil para nós, que encaramos o mundo grego saliente em Homero como curiosidade...) a fim de se refrigerar no estranho (o temperamento dos deuses). Nesse sentido, já não pode dizer mais nada, encaminha-se para o emudecimento, permitindo que o outro decida (combine, planeje, acerte) a nova respiração e o passo além. A aclamação.

Será, apesar disso, nos pés, que esfumam a ideia de Antínoo, durante sua explicação acerca do ardil de Penélope, a ilustração da resistência asilada na tessitura enquanto passo para se pensar a arte (e estratagema!). Logo, é presumível crer que a onipresença seja a epidemia da alegoria, com a qual, em Homero, exhibe-se o princípio de que a arte só se interessa por si mesma. Dizer, pois, que Odisseu está retornando para casa ou que Alberto Caeiro toma para si a tarefa de assear e de lustrar as palavras é o mesmo que dizer que a arte está no meio do caminho da natureza e da civilização e, dadas as circunstâncias, ou seja, na abdicação radical do eu, pela frequente, como dissemos, gramaticalização, é que se pode entender o status primário da linguagem, o que significa: seus limites – embaraços e gagueiras – e suas aberturas. Uma dessa aberturas é a solidão que o poema nos obriga a ser. Longe de ser um tema, nem assunto, traz consigo as faculdades de falar sobre o que sensibiliza o

<sup>97</sup> HOMERO, 2002, Canto II, v.153-155, p.51.

<sup>98</sup> HOMERO, 2011, Canto II, v. 208-211, p.141.

<sup>99</sup> HOMERO, 2018, Canto II, v.208-211, p.152.

<sup>100</sup> HOMERO, 2013, Canto II, v.304-305, p. 35-36.

afrontamento e o perigo, nas convenções, de uma não-redução. É a contundente distância que põe a coisa – o dito e a frente de seu questionamento – máscara – na eventual inauguração do desaprender. Zeus manda duas águias como presságio. Elas se arranham às vistas de todos presentes na ágora. Os sinais dos deuses equivalem à determinação da leitura e à ilustração, o último sinal de pensamento, desta vez, aquém do artístico.

O “guerreiro de mente fecunda” carrega o umbral e teremos que lidar com o avesso kantiano, pois nada está na mente, mas encontra nela o extrato para agir<sup>101</sup>. Nada está na arte, mas encontra na sua língua a irradiação dos séculos, nos mesmos distúrbios, no entanto, porque ainda é a estância daquele antigo acessório que denominamos humanidades e que, afinal, encontra o engano na pré-civilização ou pós-natureza. A eloquência – que a atribuição está veiculada ao impressionismo de Eurímaco - não lhe avizinha, pois trata-se de um menino quem fala. Nem os sinais de leitura causam medo. Se existe alguma teoria dos efeitos a fim de ser comprovada por Aristóteles, está aí a situação, no Canto II, que se torna a consonância e que, pois, dilui-se nela própria. Falsa complicação. De modo que é possível, em Aristóteles, sem medo, e sobretudo, rabiscar o contrário disso. O episódio a que nos referimos é o simultâneo reconhecimento de que Telêmaco é hábil em apresentar a eloquência e que, contudo, não gera os efeitos esperados. Na totalidade orgânica da obra, se solicitada na *Arte Poética*, como é o caso outrora exemplar, a *Odisseia* deixa de ser um modelo anacrônico para as belas letras e passa a ser uma espécie de órgão inadaptável ao corpo taxinômico.

Quem estiver vigilante quanto ao apuro das palavras, verá cintilar a aproximação entre a instrumentalização e a força dos despropósitos quanto a passagem do conhecido ao desconhecido. Não é à toa que as obras – e a maneira de compô-las aqui – fazem do seu início a sensação do perigo. Até que nos acostumemos ou que as examinemos no distúrbio puro. Sem, contudo, tal eletrização, a segurança não se caracteriza como o retorno ao igual e, por isso, jamais alcançada numa circularidade – mas ao movimento do infinito. A história heliocêntrica faz do adiamento a surpresa da comisseração. Os homens esperam. Enquanto esperam, é necessário estarem sós, para que o outro fale e encete a aventura. É por tudo se passar nas ilhas - o indivíduo cujos limites e a continentalidade lhes é familiar - que o desconhecido, sempre desconhecido volume aquoso ameaça o completo entendimento. Aqui não caberia a resignação diante dessa aventura – simultaneamente preenchida de situações a que a doutrina se incumbiu. Em outros termos, todo percorrer de olhos num verso a verso é a

---

<sup>101</sup> Ou, como nos recorda Walter Benjamin, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1993), o conceito de reflexão, base para a teoria do conhecimento dos idealistas alemães, ao garantir a imediatez do conhecimento pela infinitude reflexiva, resguarda uma maneira de ação, ou seja, por em reflexão.

medição de um perímetro. Todo embrenhar-se nos declives líricos é a assunção da gruta onde o desejo encontra sua forma e imobilidade, onde o desejo se alimenta, hipostasiado de sua presença, onde o vazio ganha imagem. Se os deuses destinam a volta e o deus em cada substantivo nos pastoreia o mundo como coletivo de lar, tal destinação representada como sinal diz mais que o seu loquaz intérprete: transfere-nos o prosseguimento da inauguração espiritual em saltos e confirma que a imagem do pensamento possui feições solares – é, pois, nessa constatação, que destino e caráter, nas cláusulas esquadrihadas por Walter Benjamin, fundem-se, chegam a se confundir para o ser moralizante, cuja tipologia se embaralha com a doença de Alberto Caeiro

## XVI

Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois  
Que vem a chiar, manhaninha cedo, pela estrada,  
E que para de onde veio volta depois  
Quase à noitinha pela mesma estrada.

Eu não tinha que ter esperanças – tinha só que ter rodas...  
A minha velhice não tinha rugas nem cabelo branco...  
Quando eu já não servia, tiravam-me as rodas  
E eu ficava virado e partido no fundo de um barranco.

Ou então faziam de mim qualquer coisa diferente  
E eu não sabia nada do que de mim faziam...  
Mas eu não sou um carro, sou diferente,  
Mas em que sou realmente diferente nunca me diriam.<sup>102</sup>

## XVIII

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

Quem me dera que eu fosse os rios que correm  
E que as lavadeiras estivessem à minha beira...

Quem me dera que eu fosse os choupos à margem do rio  
E tivesse só o céu por cima e a água por baixo...

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

Antes isso que ser o que atravessa a vida  
Olhando para traz de si e tendo pena...<sup>103</sup>

<sup>102</sup> OGR, Lopes, 2017, p.56; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.50-51.

<sup>103</sup> OGR, Lopes, 2017, p.57; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.52.

e com a índole dos pretendentes - “arrogantes”, esfomeados e sedentos -, mas que também faz a divisão entre os etíopes – entre os que dormem e os que estão em vigília. Não existe, contudo, sobriedade nos riscos luminosos: ao seu resultado, o aquecimento continental, contrapõe a instância que opera à noite, que faz adormecer sem que antes o potencial de pensamento debruce sobre si mesmo. Depois do sono, aqueles ligados pelo divino agem - estamos falando de Atena, de Telêmaco, de Odisseu, mas também dessa escrita, dos sonhos, de uma visão<sup>104</sup>.

Figura 4 - Dream Vision (1525) - Albert Dürher.



Fonte: WARBURG – Banco comparativo de imagens. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/489>. Acesso em 29 jun. 2018.

<sup>104</sup> O céu dos signos permite que caiam as figurações ao passo que as fendas da terra expõem o magma para sua indexação. Nesta consideração, se por um lado solicitamos a arena como ilustração para o método – a marcha entre os interstícios das obras -, por outro, a tarefa só pode ser consonante se demais obras estiverem dispostas a se aparentarem com o pensamento deslindado. Por isso, as inseguranças, motivadoras, pois, dos questionamentos, vão encontrar suas cápsulas na imagem hídrica. De tudo que foi dito, o comentário de Albert Dürer acerca de sua aquarela, *Visão de Sonho* (1525) é pontual: “Em 1525, durante a noite de quarta-feira e quinta-feira após Pentecostes, eu tive essa visão em meu sono e vi como muitas grandes águas caíam do céu. A primeira atingiu o solo cerca de quatro milhas de distância de mim com uma força terrível, enorme barulho e espirrando tanto que afogou o campo inteiro. Eu estava tão chocado com isso que acordei antes do aguaceiro. E a chuva que se seguiu foi enorme. Algumas das águas caíram a alguma distância e outras por perto. E vieram de uma altura tal que pareciam cair num ritmo igualmente lento. Mas a água que primeiro bateu o chão tão de repente caíra em tal velocidade, e foi acompanhada por vento e rugindo tão assustador, que, quando acordei, meu corpo todo tremia e eu não conseguia me recuperar por um longo tempo. Quando me levantei de manhã, pintei o descrito acima como eu tinha visto. Que o Senhor transforme todas as coisas para melhor.” Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/489>. Acesso em 29 junho 2018.



A inteligência anseia pela elevação e confessa o gesto primordial. Como nascer do sol, propõe-se a tornar tudo mais belo. A inteligência é a que primeiro elabora o discurso e a que determina as ações. Na sua autoridade, lembra-nos de que houve infância. Por isso, os constrangimentos são ignorados, os dedos e os olhos são velozes e as perguntas são prematuras. Por isso, para o plano da arte, uma arqueologia do enigma homérico que leve em consideração suas restrições e paradoxos no campo da História, da Geografia, da organização social e dos substratos dos povos soa como curiosidade, mas não constitui uma maneira interessada capaz

de visionar que está em jogo a busca pela paternidade. A paternidade é a pedra angular cujo conhecimento se faz através de rastros, ou seja, sua reconstituição está fadada ao mosaico. A palavra divinizada não esquece porque testemunha, assiste e acompanha a delicada idade assinalando os objetos dessa procura. A escrita fraqueja, portanto, na sua tipografia, mas o que rebaixa o comentário em face dos desígnios da obra de arte é a alegoria do método. O signo transformado em ícone faz a leitura de uma coletânea de gerações. E se pode até insinuar, por um costume sociológico, que o vanguardismo é um artefato casual. A leitura é, antes de ser considerada um ato deliberativo, a chance para abdicar de vez das afabilidades. A inquietude leva o nome equestre. Somente aquele que conhece a índole do seu afeto é incapaz de domá-lo. Por isso, o cavalo de Troia tende a significar o equívoco das pretensões e, por isso, Odisseu teve, como tarefa, absorver o próprio cavalo como projeto. Isto, a tradição bem o resolve, tomando o episódio como fragmento de seu epíteto. Todas as formas, portanto, de sua recuperação através das eras se revelam como reclamação de uma verdade. Aqui, não existe outro modelo. A disposição poética, por exemplo, do Canto III, mostra como a verdade, resultado do pedido, pode se descortinar. Afinal, se se levar a sério a literatura, é possível até mesmo ter a epifania de que, como entendeu bem Walter Benjamin, ela não se diferencia da vida. Pode-se conjurar o estatuto do confabular – isso, aliás, na *Odisseia*, todos o fazem; mas se quiséssemos ser rigorosos, somente alguns, de maneira modesta, apresentam, nas suas fabulações, o que mais tarde se confunde com engenho, conhecimento e experiência, formas de substituição da vida. Como dirá o Barão de Teive, “Desde que existe inteligência, toda vida é impossível”.<sup>105</sup>

O mote acima por casualidade perde para a glosa de uma pequena odisséia epistemológica dentre as numerosas que os versos de Alberto Caeiro sugerem. A invenção da vida como variação e manobra do estatuto do não-contável provoca o gatilho das origens e a

---

<sup>105</sup> Cf. LOPES, T.R. *Pessoa por Conhecer* – Textos para um Novo Mapa. Lisboa: Estampa, 1990, p.200.

simulação, sem dúvidas, de um menino Jesus. Se ainda não está claro para o leitor o investimento *metaforológico* proposto por Alberto Caeiro e que consiste, precisamente, na aposta de uma simbiose entre movimento e erupção, conhecimento e arruinamento – para cessão de estratégias de inovação no campo da narração sem enredos –, deve encarregar-se, pois, de tomar o Canto VIII como uma conturbação na impossibilidade da vida existir ao estremecer o comedimento, à maneira de Álvaro de Campos. É um dos raros momentos em que poesia de Alberto Caeiro alcança a fugacidade semelhante às presunções do estatuto poético desertando a si mesmo, isto é, de seus obsoletos truques, em proveito da parcela de congruência com os delineamentos do ser-imagem:

### VIII

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,  
A correr e a rolar-se pela erva  
E a arrancar flores para as deitar fora  
E a rir de modo a ouvir-se de longe.

Tinha fugido do céu.  
Era nosso de mais para fingir  
De segunda pessoa da trindade.  
No céu era tudo falso, tudo em desacordo  
Com flores e árvores e pedras.  
No céu tinha que estar sempre sério  
E de vez em quando de se tornar outra vez homem  
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer  
Com uma coroa toda à roda de espinhos  
E os pés espetados por um prego com cabeça,  
E até com um trapo à roda da cintura  
Como os pretos nas ilustrações.  
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.  
E queriam que ele, que só nascera da mãe,  
E nunca tivera pai para amar com respeito,  
Pregasse a bondade e a justiça!

Um dia que Deus estava a dormir  
 E o Espírito-Santo andava a voar,  
 Ele foi à caixa dos milagres e roubou três.  
 Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.  
 Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.  
 Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz  
 E deixou-o pregado na cruz que há no céu  
 E serve de modelo às outras.  
 Depois fugiu para o Sol  
 E desceu pelo primeiro raio que apanhou.

Hoje vive na minha aldeia comigo.  
 É uma criança bonita de riso e natural.  
 Limpa o nariz ao braço direito,  
 Chapinha nas poças de água,  
 Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.  
 Atira pedras aos burros,  
 Rouba a fruta dos pomares  
 E foge a chorar e a gritar dos cães.  
 E, porque sabe que elas não gostam  
 E que toda a gente acha graça,  
 Corre atrás das raparigas  
 Que vão em ranchos pelas estradas  
 Com as bilhas às cabeças  
 E levanta-lhes as saias.

A mim ensinou-me tudo.  
 Ensinou-me a olhar para as coisas.  
 Aponta-me todas as coisas que há nas flores.  
 Mostra-me como as pedras são engraçadas  
 Quando a gente as tem na mão  
 E olha devagar para elas.

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.  
 Diz-me que Deus não percebe nada  
 Das coisas que criou —  
 "Se é que ele as criou, do que duvido" —.  
 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.

E depois, cansado de dizer mal de Deus,  
 O Menino Jesus adormece nos meus braços  
 E eu levo-o ao colo para casa.  
 .....

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.

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.

A Criança Nova que habita onde vivo  
 Dá-me uma mão a mim  
 E a outra a tudo que existe  
 E assim vamos os três pelo caminho que houver,  
 Saltando e cantando e rindo  
 E gozando o nosso segredo comum  
 Que é o de saber por toda a parte  
 Que não há mistério no mundo  
 E que tudo vale a pena.

A Criança Eterna acompanha-me sempre.  
 A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.  
 O meu ouvido atento alegremente a todos os sons  
 São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.

Damo-nos tão bem um com o outro  
 Na companhia de tudo  
 Que nunca pensamos um no outro,  
 Mas vivemos juntos e dois  
 Com um acordo íntimo  
 Como a mão direita e a esquerda.

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas  
 No degrau da porta de casa,  
 Graves como convém a um deus e a um poeta,  
 E como se cada pedra  
 Fosse todo um universo  
 E fosse por isso um grande perigo para ela  
 Deixá-la cair no chão.

Depois eu conto-lhe histórias das coisas só dos homens  
 E ele sorri, porque tudo é incrível.  
 Ri dos reis e dos que não são reis,  
 E tem pena de ouvir falar das guerras,  
 E dos comércios, e dos navios  
 Que ficam fumo no ar dos altos mares.  
 Porque ele sabe que tudo isso falta àquela verdade  
 Que uma flor tem ao florescer  
 E que anda com a luz do Sol  
 A variar os montes e os vales  
 E a fazer doer aos olhos os muros caídos.

Depois ele adormece e eu deito-o.  
 Levo-o ao colo para dentro de casa  
 E deito-o, despindo-o lentamente  
 E como seguindo um ritual muito limpo  
 E todo materno até ele estar nu.

Ele dorme dentro da minha alma  
 E às vezes acorda de noite  
 E brinca com os meus sonhos.  
 Vira uns de pernas para o ar,  
 Põe uns em cima dos outros  
 E bate as palmas sozinho  
 Sorrindo para o meu sono.

.....

Quando eu morrer, filhinho,  
 Seja eu a criança, o mais pequeno.  
 Pega-me tu ao colo  
 E leva-me para dentro da tua casa.  
 Despe o meu ser cansado e humano  
 E deita-me na tua cama.  
 E conta-me histórias, caso eu acorde,  
 Para eu tornar a adormecer.  
 E dá-me sonhos teus para eu brincar  
 Até que nasça qualquer dia  
 Que tu sabes qual é.

.....

Esta é a história do meu Menino Jesus.  
 Por que razão que se perceba  
 Não há-de ser ela mais verdadeira  
 Que tudo quanto os filósofos pensam  
 E tudo quanto as religiões ensinam?<sup>106</sup>

A extensão do poema, curiosamente, lembra as investidas contra a noção de dimensão arrebatada em outros versos de Alberto Caeiro. Há de se reparar, contudo, que gesto iterativo do Canto VIII participa do fortalecimento dos ingredientes na ebulição da criação quando ela importuna o aquém do declínio do confabular. A singularidade deste canto, pois, é o pleito a participar do amontoado de histórias – as que endureceram durante a tradição - que, não importando se verdadeiras ou falsas, aceitam a inauguração, em cada ato de leitura, dos deuses, na medida do seu fôlego. O silêncio entre estrofes, também avivado pelos sinais tipográficos, é a desobstrução da confiabilidade na persuasão de que a poesia não oferece absolutamente nenhuma preservação dos deuses. É através da consciência de que a finitude é a ocasião para que a palavra poética continue a prometer o antagonismo com o já estabelecido que o poema se ergue. A pergunta pela procedência desta conduta poderia ser respondida se mais uma vez nos detivermos no Canto XII da *Odisseia*. A advertência da feiticeira repercute como extravagância, mas é no regimento do olhar que o duplo “horror & compreensão” faz da

---

<sup>106</sup> OGR, Lopes, 2017, p.47-51; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.41-46.

matéria narrada a peça inquieta para substituir Paul Klee em “Sobre o conceito de História”<sup>107</sup>:

Apodera-se o medo de todos os sócios  
*Enquanto o olhar para ali dirigíamos, cheios de espanto*  
 seis companheiros do fundo da côncava nave arrancou-me  
 Cila, entre todos os mais distinguidos em força e no braço.  
 Quando a cabeça de novo volvi para a célere nave  
 e para os sócios, por cima de mim percebi que agitavam  
 as mãos e os pés, a chamar por meu nome com voz angustiosa,  
 o que fizeram pela última vez, na premência em que estavam  
 (...)  
 Cila os comeu ali mesmo, na entrada da gruta, entre gritos;  
 eles as mãos me estendiam, na luta horrorosa em que estavam.  
*Foi esse o quadro mais triste de todos que viram os meus olhos,*  
 em quanto tenho sofrido a explorar as estradas marinhas.<sup>108</sup>

[Os meus sócios] Amarelecem  
 E, estando nela o exício afigurado,  
 Cila é que me arrebatava uns seis guerreiros  
 De esforço e brio: olhando para os bancos,  
 Pernas lhes vejo e braços pelos ares;  
 Na agonia final por mim bramavam.  
 (...)  
 Tais levanta  
 Cila os meus, que devora à boca do antro.  
 As mãos rugindo os míseros me estendem!  
 Mares vaguei, sofri cruéis tormentos;  
*Nunca um tal espetáculo assombrou-me.*<sup>109</sup>

O medo cloro-esverdeado doma os nautas.  
*Mirávamos Caribde, imaginando o fim,*  
 enquanto Cila agarra pelos braços seis  
 dos meus melhores companheiros, ex-baixel.  
 Quando volvi o olhar buscando-os no barco  
 ágil, só vislumbrei os pés e, acima, as mãos:  
 suspensos no ar, gritavam “Odiseu”, rogando,  
 última vez: seus corações agonizavam.  
 (...)  
 Ali, à entrada, [Cila] os devorou, bramantes, mãos  
 tensas em minha direção na luta horrível.  
*Foi o espetáculo mais duro que escrutei*  
*de quantos tenho suportado em sendas salsas*<sup>110</sup>

Deles se apoderou o pálido terror.

<sup>107</sup> Cf. BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In.:\_\_\_\_\_. *O anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

<sup>108</sup> HOMERO, 2015, Canto XII, v.243-250;256-259, p.210, grifo nosso.

<sup>109</sup> HOMERO, 2002, Canto XII, v.179-184; v.188-192, p.232, grifo nosso.

<sup>110</sup> HOMERO, 2013, Canto XII, v.243-250; v.256-259, p.213, grifo nosso.

*Para Cila olhamos com medo da morte, enquanto  
 ela arrebatou seis companheiros da côncava nau,  
 os que eram melhores pela força dos seus braços.  
 Enquanto eu velava a nau veloz e pelos outros,  
 vi os seus pés e os seus braços a serem alçados:  
 gritaram por mim e chamaram-me pelo nome,  
 pela última vez, na angústia do seu coração.  
 (...)  
 E ali à sua porta os devorou enquanto gritavam  
 e estendiam para mim as mãos na luta de morte.  
 Foi a coisa mais terrível que vi com os meus olhos  
 de tudo quanto padeci nos caminhos do mar.<sup>111</sup>*

*(...) e um medo amarelo os atingiu.  
 Nós a miramos, temendo o fim;  
 então Cila, da côncava nau, tomou-me  
 seis companheiros, nos braços e força os melhores.  
 Quando fitei a nau veloz e também os companheiros,  
 já vislumbrei seus pés e braços acima,  
 alçados ao alto; e gritavam, chamando-me  
 pelo nome, a última vez, aflitos no coração.  
 (...)  
 Lá na entrada devorou-os enquanto guinchavam,  
 e estendiam os braços a mim em terrível refrega.  
 Foi a cena mais deplorável que vi com meus olhos,  
 de tudo que aguentei, cruzando as rotas do mar.<sup>112</sup>*

O leitor, ao se deparar com os grifos, deve atravessar o bosque dos entretons que os poemas acima, diferentes na sua igualdade, bruxuleam. O exercício do olhar, conforme observamos, é o pressuposto para as configurações que, neste episódio, vão ditar o enquadramento intelectual e intuitivo angariado tanto pela poética caieriana quanto pelas apreensões de Walter Benjamin no texto emblemático a que nos referimos. O ato relativamente engajado, nesses escritos dos anos 1940, soma-se aos vendavais de um revisionismo fundamentado na proximidade com Cila e na pequena eventualidade distendida entre “o meio-dia de primavera”, cujo sol está à pino. Todas as inclinações – o poema-Caeiro, o poema-Homero, o episódio, a conceituação e o anjo da História são módulos da transfiguração de uma passagem. Não é à toa que, por exemplo, Cila é fruto e motor indireto de uma vingança firmada no encantamento; ela está, nesse sentido, sempre após – à magia de Circe e ao canto de Odisseu, a ressignificar a anterioridade, ou seja, a vaidade elementar, o resquício da beleza. A monstruosidade só poderá ser compreendida como afluência das variações epistêmicas da vingança se se observar também que a candura no poema-Caeiro não é uma novidade, mas também uma precedência em controvérsia com a atroz história das

<sup>111</sup> HOMERO, 2011, Canto XII, v.243-250; v. 256-259, p.326-327, grifo nosso.

<sup>112</sup> HOMERO, 2018, Canto XII, v.243-250; 256-259, p.361, grifo nosso.

“coisas só dos homens”. Nesse sentido, Walter Benjamin será enfático em afirmar as distrações do progresso; Homero, por sua vez, comprovará a contemplação do homem do conhecimento como coparticipação dos desastres no passo-a-passo do expediente; Alberto Caeiro, com os seus cantos – e, principalmente, com o Canto VIII – não se frustra em indicar a diluição do vigor como alternativa das ruínas que, afinal, só poderá abranger a(s) história(s) como interrogação. O que, entretanto, almeja ser assimilado, pela leitura, como absolvição das incongruências que a *Odisseia* e *O Guardador de Rebanhos* engolfam, isto é, a parábola do entrechoque das inteligências no interior de uma dialética simbólica, não estipula a diegese como subscrição. Estamos dizendo pois que existe uma aparência temática provocadora da coincidência entre motivos: a insurreição da *poiesis* na direção do expediente tecnocrático, legitimador da pura diferença com moldes de renovação no campo das humanidades. O que vale reprisar, contudo, é a antecedência trágica de tais poemas, ao revezar, no palco da linguagem e no acesso dos tempos, o unísono do coro.



### 3 PERPENDICULARIDADES

Desocultar é fornecer o embrulho para o entrelaçamento entre a verdade e a memória. As enumerações, as sequências, as particularidades de cada herói crescem e se espalham. Dão-nos o perímetro da atuação poética. As semelhanças causam espanto e uma teoria dos efeitos escuta suas repreensões. A familiaridade, pois, é um fenômeno estranho para alguém como Nestor, principalmente no universo onde até a própria palavra, inverificável, é decantada inúmeras vezes. Os modos, a origem e a genealogia dos homens são os artifícios que farão de toda solidão perante à literatura uma sideração na impossibilidade de comunicar. A ausência de concordância a princípio está condicionada ao maniqueísmo. Vê-se, pois, por exemplo, que os enredamentos da punição calçam a superioridade dos temas. Por isso, há de se recordar que, embora não haja nenhum tipo de tolerância às clemências, a obra de arte está a perdoar pela declaração da insanidade. A sua ética é alicerçada pelo exemplar, mas também pela reiteração. As piscadelas, pois, obrigam cada ser, em sua singularidade, a fazer a comunhão, mesmo que haja desentendimentos. Quando Homero está a dizer que homens e deuses regularmente se reúnem em assembleia, nosso olhar paisagístico entende que, na unidade da obra, há decisões a se tomar para fundar a helenicidade e, sobretudo, os novos costumes. Isto está claro. O que, porém, passa desapercibido é que, no nível da materialidade, as palavras confraternizam – e resistimos a emendar as pertinentes substituições... As palavras se congregam e estão decidindo por nós que sacrifício os homens terão de prestar à arte.

Há, contudo, de se supor que hecatombes não mudam facilmente a mentalidade dos deuses eternos. Pagar o preço é apenas adiar as fatalidades que a arte reservou aos homens. Palavras amargas. Rememoração de posturas ou de desentendimentos encontram, na epopeia, os grosseiros diagnósticos. Os aqueus se dividem; sabemos que metade deles se afasta de Troia, o restante dedica fidelidade a Agamemnon. O pai dos deuses incita a discórdia. Este mote é o desencadeador do movimento, da queda e da sustentação, da engrenagem do passo e da justificação da vida que, no poema – na obra – ou na abstração panorâmica ganha sua destreza, sua revolta, sua insatisfação. São formas, pois, de permanência, que, por economia, serão sintetizadas em “Só a arte fica, por isso a arte vê-se, porque dura” (PESSOA, 1986, p.218). Estamos, pois, referindo-nos à concepção de sinal, de rastro, de pegada, que assina, ou

melhor, autentica a ideia como impressão<sup>113</sup>. As afirmações, pois, absolutas, em torno desses parágrafos, podem ser confundidas com o ideal de irmandade na elaboração da escrita. Quem objetiva a aversão das sentenças deve, porém, recordar-se de que, se aqui, por conveniência e apostilamento, o espírito científico angaria a alcunha de ciência do espírito, seria possível hiperlinkar a velha promessa das premissas iluministas: a explicação da obra. O que está em xeque, em primeiro lugar, não é bem a universalidade. Os paradoxos da arte confiam no agudo grau de particularismo e no estampido das leituras universais, sem dúvidas. Ao defender a propriedade colaborativa entre forma de linguagem, técnica estética e qualidade, já alertava Theodor Adorno que a especialização discursiva encontra um impasse<sup>114</sup>: para toda esperança da explicação – e este é, para nos apropriarmos de uma metáfora usual, o troco que uma inteligência intuitiva nos dá (e se dá!) – está, em última instância, a índole rasa do tema, incorporada ao estampido dos programas filosóficos.

Os paralogismos são, certamente, propositais, na medida em que reagem ao desvio fundador. A suspensão é, ao mesmo tempo, movimento e tropeço. Em Homero, seu lugar-comum consubstancia a designação de *in media res*. No homem de olhos azuis, o ansioso juramento a fim de executar a inspeção metafísica. As nossas prescrições assemelham-se entre si e colonizam os ouriços. Isso quer dizer que uma leitura é mais eficaz no reestabelecimento da *kritiké* do que os constrangimentos históricos (entenda-se: o pergaminho da intencionalidade). Salvaguardamos, portanto, o método como firmamento pelos motivos mais próximos aos do novelo da transitoriedade; em segundo plano, ainda que não tenhamos certeza, resta o alinhamento do gesto tradicional: a excitação pela primeira atmosfera. Nesse sentido, é inevitável a deferência que se faz da descendência em paralelo à autoria. Telêmaco já seria o extremo de Orestes? Ou é possível ainda falarmos em devires? Seria um mero apontamento para permutas? A manutenção personalística – evitemos, por enquanto, a palavra “caráter” – e o cômputo das ações que evidenciam o fracasso, a falta, o erro, o equívoco da

---

<sup>113</sup> Fragmento 52: “Ao invés da exposição, em muitos poemas se encontra por vezes apenas uma inscrição indicando que na verdade se deveria expor isto ou aquilo”. Cf. SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.28.

<sup>114</sup> “O jovem escritor que queira aprender o que seja uma obra de arte (...) terá apenas, na maioria dos casos, algumas indicações esparsas sobre o assunto, ou então receberá informações tomadas já prontas da filosofia em circulação naquele momento, que serão aplicadas de modo mais ou menos arbitrário ao teor das obras em questão” (ADORNO, 2012, p.24). E também, no fragmento 37: “Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém (...) Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos”. Cf. SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.25.

helenicidade encontrariam sua guarida no não-herói? Os homens de Troia não sabem lidar com o conhecimento; o que quer dizer: o conhecimento os tem e os domina, *convidando-os* à inação. Por isso, sucumbem, apesar de a vida refestelar-se no brilho do risco; a inteligência, ao buscar sua negatividade, por meio do alarme, estia. Quando, por fim, a cautela se vale de pretextos para afugentar a desconhecida conglomeração de alfabetizados no momento de resfolegada da obra, o medo da autoridade encontra sua queda diante do destemor presente em anotações contemporâneas<sup>115</sup>.

Existe certa desatenção: a leitura é o princípio e o fim da luxação<sup>116</sup>; é a confirmação do legado que a cicatriz de Odisseu deixou para o ocidente. É preciso nos recordarmos: é aqui, na terra próspera, civilizada e institucional, onde tudo cai. A palavra bem o sabe. Não se pode reivindicar uma pureza hermenêutica num texto que desde o século VIII a.C. *provoca e estimula o Ocidente*. Seria, certamente, torná-lo apenas objeto de contemplação, isso se se considerar que a contemplação também está no campo da ação e lança, aos ocidentais, a acusação de que, por baixo dos dizeres “Existe e é bom”, o enfrentamento é inimaginável. Por isso, há de se concordar quando o poeta e ensaísta Ralph Waldo Emerson, no seu ensaio sobre História afirma que “Nós, ao lermos, temos de nos tornar gregos, romanos, turcos, sacerdote e rei, mártir e algoz, temos de fixar estas imagens em alguma realidade em nossa experiência íntima, ou não aprenderemos nada corretamente” (EMERSON, 1996, p.12).

---

<sup>115</sup> Por isso, Erich Auerbach, em *Mímesis*, dirá que “Tendências posteriores, orientadas no sentido do alegórico, tentaram aplicar as suas artes exegéticas também a Homero; mas isso a nada levou. Ele resiste a um tal tratamento. As interpretações são forçadas e estranhas, e não se cristalizam numa teoria unitária” Cf. AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In.: \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.10-1.

<sup>116</sup> Curioso é que não há espaço para *mea-culpa*: o mesmo autor que diz “De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão” (AUERBACH, 2009, p.9) também afirmará que “os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto” (Ibid. p.10). Auerbach, ao que parece, advoga contra a teoria unitarista, mas deixa escapar a oportunidade de revisar a teoria analista, ao menos confessadamente. Evitando, contudo, o comentário sobre o estilo homérico para dedicar-se, num último lance à mobilidade social e histórica das lendas – de que o Velho Testamento será o ferrolho -, Auerbach não estaria, pois, executando a tensão entre a multiplicidade e unidade que há em Homero? É bom recuperar as palavras de André Malta, em *Homero múltiplo* (2012): “(...) é a tradição múltipla e móvel – que anda de mãos dadas, é bom ressaltar, com a invenção poética – que elabora um “Homero”, e não Homero que reelabora a tradição múltipla e móvel” (MALTA, 2012, p.14-15) e, ainda, “O universo descrito nesses poemas [a *Ilíada* e a *Odisseia*] é múltiplo, acima dessa multiplicidade existe uma enorme coesão, que, em determinado nível, fornecia ao grego laços específicos de comportamento e identidade e, num nível superior, fornecia a eles e fornece a nós uma percepção profunda sobre a existência humana” (Ibid. p.17). Cf. MALTA, A. *Homero múltiplo: ensaios sobre a épica grega*. São Paulo: Edusp, 2012.

Este aprendizado ao qual se refere Emerson está em conformidade com o caráter enigmático do lírico, que, por sua vez, consiste no indeferimento da reprodução de algo ou de alguém na poesia. Aqui, está em constante depuração a antiga – mas não apodrecida – indagação<sup>117</sup> acerca dos usos e abusos do relacionamento entre representação e apresentação. Emerson também dirá que não importa qual tenha sido o fato, uma vez que dele nós fizemos uma constelação para pendurar um sinal imortal na abóbada celeste. O que importará menos numa narrativa é o enredo e sim a dramatização dos caracteres (neste momento, autorizamos a pronunciar esta palavra). Estes, por sua vez, introduzem os problemas, que podem bem ser metaforizados para o rasteiro entendimento de que um hexâmetro dactílico, longe, pois do coloquialismo de um jâmbico, figura as animações da dor, do prazer, da violência e da compaixão. Como somos habituados a provar nossos sentidos a partir de quadros que o lirismo nos deixou, seria, portanto, pertinente pensar que os sentidos são dependentes dos próprios artifícios tomados conceitualmente como naturais. O artifício da natureza, portanto, inverte a ordem comum e, nesses casos, a percepção mais cara, o olhar, e a paixão mais sensata, a calma, são engendrados pelo céu e pelo espelhamento da água ao sol. Isso aparentemente suscitaria certos questionamentos cujas raízes se encontram no nosso relacionamento banal com os sentidos e na proposta de novos paradigmas de ponta a ponta – a obra de arte, o espectador. Nova, porque se faz, a todo instante, na abertura de uma página. Antiga, porque já houve em outras páginas.

O questionamento, pois, seria uma forma ilegítima, segunda obra, do espanto – palavra indecível, instalada entre receio, temor e surpresa e, como repara Friedrich Schlegel, indelicada. Como tudo, porém, colide e reforça sua desarticulação na estância, porque recolhe todas as propriedades – ou seja, a qualidade de instaurar um próprio arriscando a atração dos pertencimentos -, neste caso, a postura ingênua torna-se peçonhenta. Se a natureza no seu *a*

---

<sup>117</sup> Seria ingenuidade considerar que, na máquina psicológica do artista, cujos escritos paraliterários dão mostras, esta preocupação escapa ou é indiferente à criação. Nesse sentido, Fernando Pessoa, em seus textos sobre Estética dirá dentre outros assuntos, que: “O politeísmo helénico é o reconhecimento de que os seres são semelhantes a obras de arte, de que toda a criação é do mesmo gênero, e só a diferença enorme que vai de homens para deuses marca a diferença enorme que vai de só poder criar morte e poder criar vida” Cf. PESSOA, Fernando. Ideias Estéticas. In.: \_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar: 1986, p.232. A síntese de Fernando Pessoa, embora funde-se na proporção didático-conceitual, contrapõe-se aos desmazelamentos em prol de uma objetividade retificadora: a de que o gênero épico, como comumente é conhecido, embebeda-se no estilo apresentativo, conforme defendido por Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais de poética* (1975). Estar ao alcance, pela primeira vez, equivaler-se-ia ao abandonar-se poético no clima e na linguagem para preservação do elemento novidade em arte? Ou, em vez desse lugar-comum, poderíamos seguir o raciocínio de Philippe Lacoue-Labarthe, na sua leitura de *o Paradoxo sobre o Comediante* (1820), de Denis Diderot, e visar o sujeito impróprio e sem qualidades como o dom do nada, da natureza, da apresentação? (Cf. LACOUÉ-LABARTHE, P. O paradoxo e a mimese. In.: \_\_\_\_\_. *A imitação dos modernos – ensaios sobre Arte e Filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

*priori* imagina os sentidos, significa então que há um ato colaborativo. Depende de nós o passeio do enigma? Alberto Caeiro, pois, no Canto XXIII, estabelece a amizade entre as coisas como timbre do reconhecimento, em primeiro lugar, da incapacidade de alienar-se nelas; e, em segundo lugar, da distância profunda que há entre elas. Por isso, todo ato ilocutório condiciona o escape que, para um leitor despreocupado, sinaliza os interesses da crítica como ideias desinteressadas. Por isso, o que o poema faz, de maneira que se possa intuir sem levar em conta as demais instituições é fazer dissimuladamente, como segunda natureza, o desvio da rota que a natureza, se pudesse, jamais cogitaria fazer, visto toda carga de subjetividade competindo com o ideal que dela se faz.

Em *Carta sobre o Humanismo*, Heidegger já dizia que a ontologia não havia percebido que era uma espécie de humanismo, porque fundava a distinção entre o homem e o animal na racionalidade, o que quer dizer, avançando demasiadamente os termos, autodomesticação. Ora, Heidegger argumenta que o humanismo não avançou em suas discussões em torno das potencialidades do homem porque justamente, assim como a metafísica, não se emancipou da distinção entre racionalidade e irracionalidade, ambos originários dos atributos ou pré-atributos do reino *Animalia*. A insatisfação, escrita em 1949, porém publicada em 1973, pode ser compreendida como uma redenção ou pedido de desculpas a um leitor fantasmático, se observarmos os acontecimentos coetâneos pelo prisma da História, mas é na proximidade do ano 1916 que o de olhos azuis – ou seja, toda a alteridade – vem nos chamar a atenção para a violência do nominalismo. É claro que, radicalmente, uma maneira de sairmos desse dilema é o absoluto silêncio – isto é, a assunção do ruído do mundo -, mas vamos nos deter um pouco mais. Se quisermos, então, elaborar a armadilha para cairmos na superfície do institucionalizado, diríamos, pois, que a linguagem humana (e haveria outra linguagem?) fabrica a ideia como um ente, ou melhor, como um ser. Há aqui, como se pode pressentir, uma nuance de significação. A destruição está nos autos. Um curioso pela metafísica estará satisfeito pela espacialidade e pela temporalidade não compartilhada pelo ente, mas com o ser. Então, o que isto exprime no roteiro da poesia? Uma frequência ou compasso, decerto<sup>118</sup>.

O que está na iminência de sofrer sua derradeira queda, aqui, é a assertiva de que as coisas – e a poesia, sobretudo – são mais do que são e menos do que querem ser. A brevidade de sua forma é a decepção de sua existência. Ou castração. É mais do que presença –

---

<sup>118</sup> Derivada, evidentemente, dos investimentos humanísticos que capacitaram os indivíduos a se servirem da constelação mítica para, de alguma maneira, engendrem autointerpretações. Cf. NUÑEZ, C. O futuro do clássico. In.: NUÑEZ, C.; SALES, G.; RODRIGUES, R.; SOUZA, R.; BARBOSA, S. (Org.). *História da literatura: fundamentos conceituais*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012, p.29-50.

existência aqui quer significar dinamicamente. Por isso, a reiteração, na unidade poética (entenda-se: “coesão estilística e moral, significativa para os gregos de várias épocas, e uma igualmente notável conservação das narrativas até mesmo em seus detalhes”<sup>119</sup>), mas também “Caeiro, no seu objetivismo total, ou, antes, na sua tendência constante para um objetivismo total, é frequentemente mais grego que os próprios gregos”<sup>120</sup>) jamais pode ser concebida como erro, mas deslize (da ordem do fundamento). A poesia expressa uma ideia e a defende mesmo que para isso se reconheça como terra arrasada. É o caso do poema-Caeiro, diferente, sem dúvidas, do vencedor Homero. Se, porém, cogita-se que os paradoxos são extremidades de uma ironia e, nesse sentido, os tropos estão mais perto da união estável do que se supunha, é possível visualizar Alberto Caeiro como um vencedor – porque privilegia o exercício da escrita em derrapagem. Não é assim que se entra na modernidade? Por outro lado, o teatro de tipos que Homero entrega ao Ocidente faz do seu fracasso uma constante cujo clímax é o seu pódio. Não é assim que entra na contemporaneidade? A confusão dos tempos pelas anacronias evitaria as reduções sociológicas, porque, afinal de contas, há inúmeros manuais do passado literário e do presente inominável e inclassificável, mas a petulância para torniquete de ouro dos signos ainda não vislumbra qualquer de seus acenos confortáveis. Se assim fosse, contudo, desfrutaríamos de tudo isso como quem sabe que há o sol.

Como é possível determinar uma não bastardia de qualquer texto, se se considerar que, de alguma maneira, a situação primordial de qualquer obra é sua não assinatura? Esta afirmação vai de encontro às nossas usuais sensibilidades de que, no plano da referência, existe uma instância última que se convencionou chamar de subjetividade. A permanência das obras de arte, entretanto, trava uma rivalidade com essa categoria epistemológica, quando, ao verterem os pés, revolvem tudo aquilo que a sustenta: sujeito, história, imaginário, ensinamento. Dessa arqueologia involuntária surge uma mimese cujo risco Platão certamente intuiu no seu projeto republicano, e que, entretanto, foi incapaz de dedicar seu pensamento a ela. A facilidade da disposição biográfica ignora, no seu arcabouço, que a dramatização é um salto naquilo que se configura, nas obras artísticas, como genialidade. Quando assim ela é encarada, no entanto, a literatura serve de fachada como testemunho do resíduo de um “eu”, dado como preenchido pela precisão técnico-linguística.

---

<sup>119</sup> MALTA, A. Prefácio. In.: \_\_\_\_\_. *Homero múltiplo*. ensaios sobre a épica grega. São Paulo: Edusp, 2012, p.15.

<sup>120</sup> PESSOA, Fernando. O objetivismo de Caeiro. In: *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.111.

A tradição homérica nos dá a conhecer uma configuração do caráter de Odisseu que, por certo, explicaria a tendência natural daquela correspondência entre tempo e reflexão. A *métis* grega é a capacidade de aprender a se adaptar. A hipótese de que, em Homero, a despersonalização é um fundamento dissipa o lugar-comum de quem defende a dialética do interior e do exterior nas ações de Odisseu, porque, nos trabalhos artísticos, o interior contém os dilemas enigmáticos que, convertidos em códigos exteriores – aqui estamos falando de uma pincelada de arcabouços teóricos – resumem-se ao ar da comunicação. Por um lado, se Odisseu é o herói positivo que incita a discussão, nos seus momentos discursivos, acerca da preocupação em adaptar-se ao seu interlocutor, por outro lado, sua máxima personalidade é a radical agitação de pluralidade de natureza. Nele, nada é. Tudo passa, aproxima-se de suas propriedades para em seguida abandonar traços.

Esses traços, cremos, são os cadáveres que, uma vez reconfigurados na infinitude do léxico vernáculo, acordam seus programas de verdade<sup>121</sup>. A genealogia do herói e a justificação da heteronímia são dois firmamentos cujas estrelas estabelecem semelhantes orientações. Abaixo delas, o homem comum testemunha o injusto, porém, paralelo estabelecimento do dom do nada. A miraculosa destreza dessa situação é a sua gama de rubricas. Philippe Lacoue-Labarthe, ao tecer comentários sobre a angulação da mimese operada por Diderot, descreve uma forma lógica hiperbólica. De fato, em *O Guardador de Rebanhos* e na *Odisseia*, há uma espécie de maximização de atribuições que, no campo da arte, é suportável porque não constitui um problema para a racionalidade estrangeira, mas que descaracteriza as identificações lançadas no entendimento externo.

Nesse sentido, a mimese é o que torna a vida o extremo da arte. Em Alberto Caeiro, o poema e o conjunto de sinais que vão enlaçando a coerência e ditam o que ali parece ser linguagem anestesia essa impossibilidade, mas jamais procuram saturar a fenda da ordem do conhecimento, dado que nela está assegurada a guarida do indeterminável e do irreconhecível. Por isso, Walter Benjamin, no célebre texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936) dirá, por exemplo, que quando há perda da experiência coletiva, a tradição comum não oferece nenhuma base segura e, desta forma, outras formas narrativas predominam, tais como o romance e o jornalismo.

---

<sup>121</sup> “Já que interesses e verdades não provêm ‘da’ realidade nem de uma poderosa infraestrutura, mas são limitados conjuntamente pelos programas do acaso, seria honrá-los demais pensar que sua eventual contradição é perturbadora: não há verdades contraditórias num mesmo cérebro, apenas programas diferentes, que encerram cada um verdades e interesses diferentes, ainda que essas verdades tenham o mesmo nome” (VEYNE, 2014, p.140).

A realidade da obra de arte está na sua faculdade afirmativa. Esta essência caracteriza-se como sobrevivência e testemunho, mas também como luto. As palavras em Alberto Caeiro estão sob condições de violência a cada solicitação, a cada ato de leitura. Já não podem dizer nada de diferente daquilo que elas já foram incitadas a dizer. Lutam pela abertura original que, como bem notou Walter Benjamin, caracterizava as narrativas antigas. À medida que a arte se foi secularizando, a questão do sentido trazia a necessidade de pôr um ponto final, uma vez que o contato social deixa de considerar, paradoxalmente, o sentido como dado. Por um lado, a abertura se propõe a manter inexorável o enigma, isto é, os conceitos que a embasam, organizam-na, dão-lhe corpo, mas não adquiriram, na aurora do pensamento, a emancipação como tais. Por outro lado, esta abertura desorienta a ação como busca e revolve, no campo semiológico, o outramento como promessa.

Nessas ponderações devemos, mais uma vez, nos acautelar. A definição dos andamentos da arte alimenta a tautologia “ser arte”. Ela, segundo Theodor Adorno, é dada previamente por aquilo que ela foi outrora, mas apenas legitimada por aquilo que ela se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se. Tais ramificações da constituição estética, preocupação adorniana, não são maiores nem menores, mas veladas em Homero e em Alberto Caeiro. Arriscaríamos dizer que, no que tange a certa lei de movimento que, para a estética, é a total desvinculação das formas na Forma, a domesticação da *Odisseia* encontra, nas traduções, sua redenção, ao passo que em Alberto Caeiro a reparação soa como chiste. Devemos nos recordar de que a heteronímia, embora não seja novidade, como já declaramos, no campo da arte, é a avaliação do radicalismo romântico no momento em que se entende a conquista da superfície semelhante à dupla face da prosa do mundo.

Fica, portanto, fácil compreendermos que a tipologia da prosa do mundo, em Homero, equivale ao homem do conhecimento. Ambos, reciprocamente, convertem-se no *cânon*, isto é, numa régua, vara de medir. Estaríamos, pois, lançados ao alicerce deste gesto epistemológico que, ressentido pelo enfretamento trágico (a arte contentar-se-ia em desempenhar exclusivamente incidentes éticos?), asperamente alça um para quê artístico. Há de se considerar, porém, que esta prática prontamente fraqueja. Sua fundamentação dissipa-se a cada solicitação, pois a prosa do mundo não é capaz de afrontar a diversidade e a profusão que a arte agiganta.

Porém para que repetir-te tudo isso?  
Ontem já tive ocasião, no palácio, de tudo narrar-te



e a tua nobre consorte. É-me odioso, realmente, de novo ter de contar o que já ficou dito com toda a clareza.<sup>122</sup>

Mas por que fabulo, se ontem discorri sobre isso a ti e à nobre esposa? Julgo odioso repetir o raconto narrado claro anteriormente.<sup>123</sup>

Mas por que contar esta história? Já a contei ontem, no teu palácio, a ti e à tua robusta mulher. Detesto repetir aquilo que já foi contado com clareza.<sup>124</sup>

Que resta? Em casa Ontem me ouviste e a casta soberana: Repetir o narrado é fastidioso.<sup>125</sup>

Por que isso te reconto? Pois já ontem narrei na casa, para ti e à altiva esposa; detesto de novo recontar o falado por completo.<sup>126</sup>

A fragilidade diante da narração – ou a derrota quanto ao imperativo da errância, deslocamento, discurso, isto é, enredo, entrelaçamento, trama – encontra sua réplica, contudo, em desprezioso conjunto de versos:

Triste das almas humanas, que põem tudo em ordem,  
Que traçam linhas de coisa a coisa,  
Que põem letrados com nomes nas árvores absolutamente reais  
E desenham paralelos de latitude e longitude  
Sobre a própria terra ignorante e mais verde e florida do que isso!<sup>127</sup>

A técnica *in media res* poderia nos servir de argumento contra o diagnóstico de Alberto Caeiro ao tratar de um humanismo altamente escolástico, antiobscurantista e calculador; existe, porém, um ardil a nos lembrar de que a história de Alberto Caeiro é a materialidade dos poemas. Nesse sentido, se o nome não assegura mais a história das coisas como implicação-primeira de uma existência em solilóquio, como sugerem os versos de *O Guardador de Rebanhos*, o próprio tracejado dos quarenta e nove poemas confere um corpo

<sup>122</sup> HOMERO, 2015, Canto XII, v.450-453, p.215.

<sup>123</sup> HOMERO, 2013, Canto XII, v.450-453, p.219.

<sup>124</sup> HOMERO, 2011, Canto XII, v.450-453, p.333.

<sup>125</sup> HOMERO, 2002, Canto XII, v.335-337, p.238.

<sup>126</sup> HOMERO, 2018, Canto XII, v. 450-453, p.368.

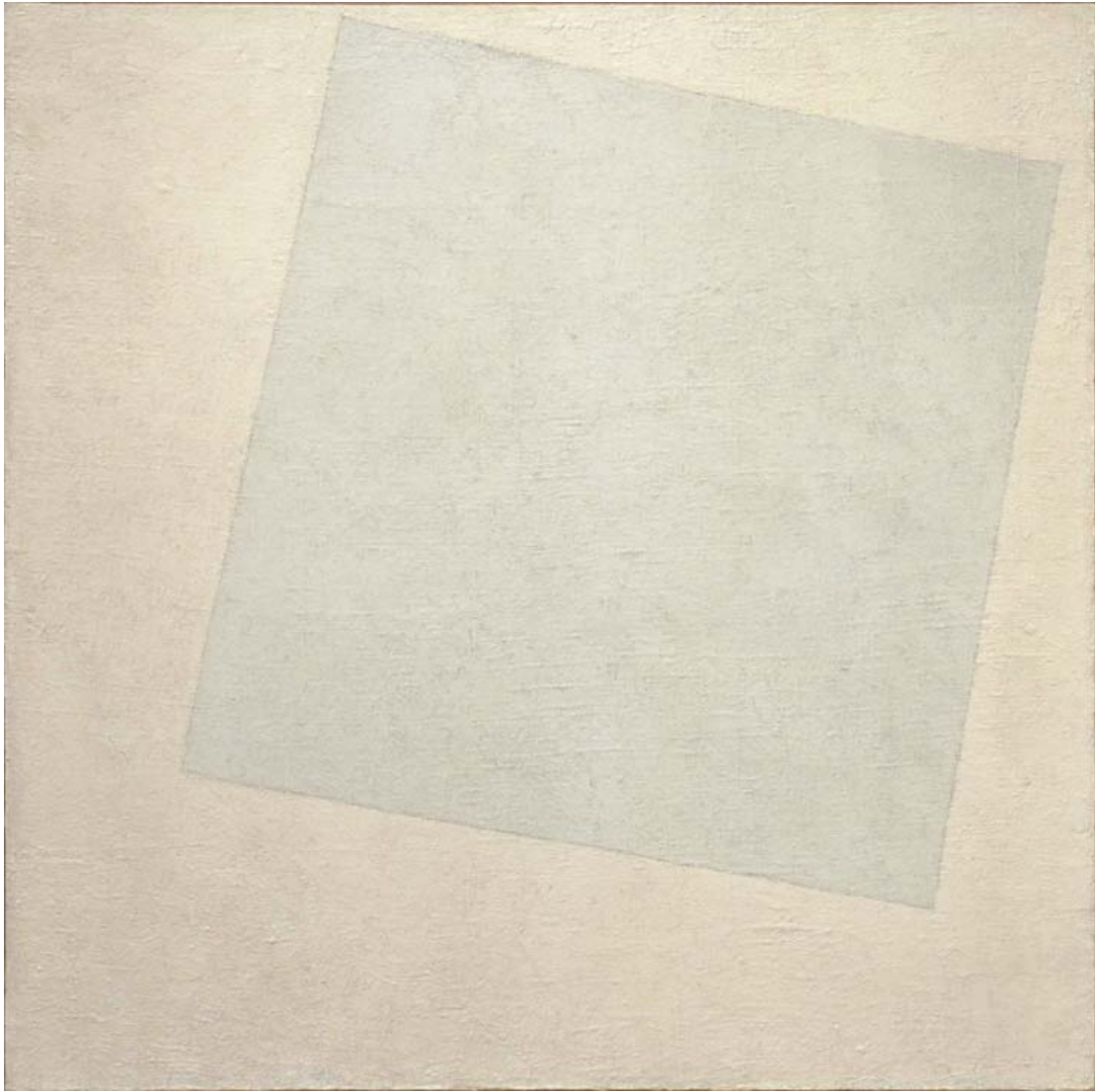
<sup>127</sup> OGR, Lopes, 2017, p.78; OGR, Pizarro e Ferrari, 2018, p.69. Na edição de Teresa Lopes, existe uma variante para “ignorante”: “inocente”; logo, abre-se a implacável ideia de uma natureza entremeada a antinaturalismos que somente no corpo-a-corpo metafísico da arte é capaz de ser apresentada.

poético, ainda que em desenquadro, ainda que em conflito com as palavras. Compreende-se, pois, a ambiguidade diante da poesia, aparentemente resolvida por Odisseu, que não deseja mais falar; e, no entanto, fala, quando assim o desejamos. Compreende-se também o gesto do herói, lançado num mundo em prosa cujo heroísmo, uma vez tornado solução imediata, transfigura-se na sustentação da mera violência, seu par; resume-se em recolhimento: “Metome para dentro, e fecho a janela”.

O refúgio do poema-Caeiro não seria totalmente esquemático se não houvesse a interseção de outros espíritos remotos da ocidentalidade. *O Guardador de Rebanhos* cumpre a ideia romântica de que a antiguidade não está restrita a uma benfeitoria modelar porque, embora faça uma arqueologia do saber, abandona-a quando intui a chegada de sua institucionalização. O que, teoricamente, a concepção estética de Fernando Pessoa não previu foi a superação do esquecimento em arte denominada culturalização e reificação. A despersonalização pessoana, pois, numa macrovisão, está engajada na diluição de dimensionamentos no plano da belas-artes e, ainda que se valha de figuras como Shakespeare e John Milton, por exemplo, recorre ao fundo de substância pictural ao apostar na inteligência já familiar aos fragmentos dos deuses. Isto quer dizer que a história dos poemas de *O Guardador de Rebanhos*, que os versos, manuscritos ou não, alegam, repete e se abastece da forma edificadora e vazada de propriedade épica. Não seria absurdo, entretanto, rebelar-se contra a apresentação, conforme menciona Emil Staiger na caracterização do sentimento épico. É exatamente este o assombro epistemológico das investidas poéticas: apresentar, isto é, circuitar o novo, de modo absoluto, assistido por um pré-suprematismo totalmente colérico.

A ambição, pois, pelo mistério do mundo não estaria na corda bamba das palavras, isto é, nas suas demasiadas definições, extensões, nem na habilidade de síntese durante a enxurrada técnica, mas, felizmente, as incoerências de ordem cotidiana, como por exemplo a dissolução das ideias de civilização e de humanidade, sobretudo no entreguerras, somam-se às saídas plásticas, ou seja, à concentração de um furor que, iniciado com Michelangelo, será alastrado pelos trabalhos de arte como os de Kazimir Malevich. Este, ao recuperar, em alguma medida, o transcendentalismo cósmico de Kandinsky, efetiva, sem tanta alegria, o esmorecimento artístico equivalente à documentação sincopada de uma prosa desentendida de si mesmo. Aliás, este perpétuo fenômeno, mais do que se supõe parecer uma identificação negativa do horror que o humanismo não pode evitar, em realidade embasa o regimento da esconsa sensibilidade humana, porque não precavendo-se do lançamento às tramas estrondosas dos tempos, alia-se a elas, com elas diverte-se, na alucinação de seu parentesco.

Figura 5 – White on White (1918) - Kazimir Malevich



Fonte: MUSEUM OF MODERN ART. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80385>. Acesso em 16 abr. 2019.

A apuração tanto vale para os poemas de *O Guardador de Rebanhos* quanto para os já citados *Poemas Inconjuntos*, o que, aliás, parece constituir uma teia mais coesa nos debates sobre a catalisação do poema como matéria a concentrar a alternativa para a poesia quando os séculos das letras ininterruptamente especializaram as artes. O testemunho da natureza-morta nos tormentos singelos dos versos de Alberto Caeiro poderá assemelhar-se a um aceno para as coisas na sua diferença infinita. Deste modo, nada, na obra-Caeiro encontra sua remição; e as

aproximações e afastamentos com Homero, no que concerne ao imperativo da arte como forma de conhecimento consubstanciam um uivo solitário, extrato do nominadismo, da paragem e da esterilização dos hostis calabouços do transcendentalismo alemão setecentista. Isto está de acordo, por exemplo, com a implosão da ideia de genialidade – o que, etimologicamente, recupera uma linhagem – nos precisos comentários de Massaud Moisés<sup>128</sup>. Segundo o crítico, a identificação com a Natureza, proposta por Alberto Caeiro, revolve a posição de poeta, até então incontestável no esboço da despersonalização; contudo, se existe um ideal estético às avessas, ele cumpre exatamente a antinatureza como condição da natureza – desta vez, com N minúsculo – aquém da prosa. É preciso lembrar que, para os revestimentos românticos alemães, a prosa do mundo é a reflexão moderna por excelência, pois é a sala de espera para uma mitologia da magnitude dos limites homéricos.

Ainda que a forma do romance, como explica Pedro Duarte, espelhe a modernidade pela decisiva difusão do substrato antigo, a organicidade formal, circunstância para a compreensão reflexiva, tornar-se-á o centro da criação – indiferente à e integradora da teoria literária na puberdade burguesa. Por isso, não se deve crer que *O Guardador de Rebanhos*, assim como os outros constituintes da assembleia das artes no início do século XX – para sermos mais acurados – sublimam a matéria porque na poesia épica, sua intuição não rendeu os frutos esperados. Com efeito, a entrada da modernidade artística, com seus débitos provenientes do classicismo ideológico, é o resultado de uma disputa no plano menos lógico, inexorável à técnica, estranho às afetividades, mas atento a ensinamentos fantásticos, no sentido mais restrito do termo. A heteronímia, como coleção de espíritos, a anestesiar o gosto da identidade, só reitera Homero à medida que porta a dicção da mimese como um mundo em linguagem. Aliás, não poderia ser diferente. E mesmo quando um Fernando Pessoa medioriza-se ao firmar avassaladoramente a queda das artes perante à literatura<sup>129</sup>, a formulação elástica e, ainda assim, namorada da covardia heroica, estoura o branco conquistado:

---

<sup>128</sup> MOISÉS, Massaud. Alberto Caeiro, mestre de poesia? In.:\_\_\_\_. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1988.

<sup>129</sup> Nem tudo são flores quando existem equívocos entre objetos artísticos e objetos de cultura. Por isso, Fernando Pessoa ousa dizer que “A literatura é maneira intelectual de dispensar (bem? Com?) todas as outras artes. Um poema, que é um quadro musical de (em) ideias, torna-nos livres, por meio de sua compreensão, para ver o que queremos e ouvir o que queremos. Todas as estátuas e pinturas, todas as canções e sinfonias, são tirânicos em comparação com isto. Num poema, devemos compreender o que o poeta quer, mas podemos sentir aquilo que quisermos” Cf. PESSOA, F. A literatura e as outras artes. In.:\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.501.

Ah querem uma luz melhor que a do sol!  
 Querem campos mais verdes que estes!  
 Querem flores mais belas que estas que vejo!  
 A mim este sol, estes campos, estas flores contentam-me.  
 Mas, se acaso me descontentam,  
 O que quero é um sol mais sol que o sol,  
 O que quero é campos mais campos que estes prados,  
 O que quero é flores mais estas flores que estas flores —  
 Tudo mais ideal do que é do mesmo modo e da mesma maneira!

Aquela coisa que está ali estava mais ali que ali está!  
 Sim, choro às vezes o corpo perfeito que não existe.  
 Mas o corpo perfeito é o corpo mais corpo que pode haver,  
 E o resto são as sombras dos homens,  
 A miopia de quem vê pouco,  
 E o desejo de estar sentado de quem não sabe estar de pé.  
 Todo o cristianismo é um sonho de cadeiras.

E como a alma é aquilo que não aparece,  
 A alma mais perfeita é aquela que não apareça nunca —  
 A alma que está feita com o corpo  
 O absoluto corpo das coisas,  
 A existência absolutamente real sem sombras, sem mim,  
 A coincidência absoluta e inteira  
 De uma coisa consigo mesma.<sup>130</sup>

A emanção deste poema, ambigualmente, contestaria todas as grosserias encenadas nesta dissertação, mas é provável que o leitor se hospede um pouco mais. Seguramente, quem navega os olhos por este poema resgata a consagrada sensação de paroxismo, muito bem apontada pela filologia através dos tempos e, sobretudo, na cena crítica. Não pertencendo exatamente ao conjunto de poemas aqui, nesta dissertação, mais degustado, a perturbação aquareliza um Alberto Caeiro antinatural. Este poema certamente é o mais dificultoso na alienação e no alheamento totais. Veja que se existe a promessa, em *O Guardador de Rebanhos*, em reexaminar o estatuto poético da *Odisseia* a partir do momento em que o “Argonauta das sensações” decide viajar por seus próprios imperativos, o pacto poético-plástico que, outrora submetido aos andamentos narrativos, assemelha-se à *Odisseia*, só adquire estranhas lógicas a partir do momento em que os *Poemas Inconjuntos* levam ao altar da seriedade a existência do “absoluto corpo das coisas”. Este corpo, cujo imaginário jamais poderá ter acesso, é a derrota assumida do poema. Ir adiante seria apenas estimular os variados pés para a planície da celebridade.

<sup>130</sup> *OGR*, Lopes, 2017, p.146; *OGR*, Pizarro e Ferrari, 2018, p.105. Muitas são as variantes entre as edições críticas aqui referenciadas. Destaquemos duas: No verso “E o resto são as sombras dos homens”, Teresa Lopes registra “sonhos” no lugar de “sombras”. No verso “A existência absolutamente real sem sombras, sem mim”, Teresa Lopes registra “sem erros” no lugar de “sem mim”. Vê-se, pois, que as variantes, em realidade, preservam a inquietação ontológica da poesia caeiriana, recuperando o imaginário do perecimento lógico quando se aproxima de signos que corroboram a faculdade do juízo.

A alma de Aquiles Peleio em primeiro lugar encontraram,  
 mais a de Pátroclo, e assim a do grande e impecável Antíloco,  
 bem como a sombra de Ajax, o maior, em beleza e estatura,  
 dos Dânaos todos, depois do Pelida de forma perfeita.<sup>131</sup>

Em prado verde, habitação dos manes,  
 Os do Pelides acham, de Pátroclo,  
 De Antíloco, de Ajax galhardo e forte,  
 Que os Dânaos superava, exceto Aquiles.<sup>132</sup>

A alma  
 encontraram do Peleide Aquiles e de Pátroclo,  
 de Antíloco belaz e de Ajax, porte ímpar,  
 o mais belo entre os dânaos, só atrás do filho  
 altivo de Peleu<sup>133</sup>

Encontraram a alma de Aquiles, filho de Peleu;  
 e a de Pátroclo; e a do irrepreensível Antíloco;  
 e a de Ajax, que superava na beleza do corpo  
 todos os Dânaos, à exceção do irrepreensível filho de Peleu<sup>134</sup>

E encontraram a alma de Aquiles, filho de Peleu,  
 e a de Pátroclo e a do impecável Antíloco,  
 e a de Ajax, que foi o melhor em beleza e porte  
 de todos os aqueus depois do impecável filho de Peleu.<sup>135</sup>

Os timbres do Canto XXIV não encerram a *Odisseia*, mas comensuram a mímica da heteronímia pessoana. A condução aos infernos é a tradução da impenetrabilidade do orbe místico cujo homem do conhecimento comprovará outra vez. A interpelação de Aquiles quanto à contingência do destino é a inteireza daquela provação que Fernando Pessoa arriscará dizer: “A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta”<sup>136</sup>. Esta neutralização, assinalada como recompensa no que se deseja como habitat crítico, resvala para aquilo que, enfim, manifesta-se como pauta dos trabalhos artísticos. Aquiles, no Canto XXIV, volta-se para Agamêmnon, a admitir a convergência dos destinos em todas as mortes.

<sup>131</sup> HOMERO, 2015, Canto XXIV, v.15-18, p.384.

<sup>132</sup> HOMERO, 2002, Canto XXIV, v.12-15, p.400.

<sup>133</sup> HOMERO, 2013, Canto XXIV, v.14-18, p.400.

<sup>134</sup> HOMERO, 2011, Canto XXIV, v. 15-18, p. 524.

<sup>135</sup> HOMERO, 2018, Canto XXIV, v.15-18, p.589.

<sup>136</sup> PESSOA, F. Impermanência. In.: \_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.504.

Não deveríamos, pois, fazer notar que não haveria qualquer ingenuidade no resultado de uma escrita sepulcral? Ou seja, o nexó vital da arte, nas coisas, nas falas, nas tintas, é a intimidade com o nível fulminante cuja antipalavra é a seiva da criação. Por isso, podemos dizer que de modo algum a *Odisseia* seria capaz de codificar a modernidade intrincada que uma desleal metafísica reconciliadora, em *O Guardador de Rebanhos*, fabrica. Aliás, deveríamos desde já estabelecer, como prognóstico, o talho dos poemas-Caeiro a conquistar a originalidade das lanças astuciosas. A verticalidade, como método e como painel, é porosa diante das leituras, porque, como já pudemos mencionar, não reclama nenhuma unicidade, nem sequer idiosincrasia: colocando-se após a obra, após a catábase, após o segredo, após à época e após o estímulo, faz crer que o pensamento esculpe a si mesmo e assim, revira referências, coloca-se como antepresença de todas condições de sentido, evola-se com exemplaridade das frações filosóficas.

## ESQUADROS

*Os deuses não nos dirão, nem tampouco o Destino. Os deuses estão mortos e o Destino é mudo.*

Fernando Pessoa, *Epopéias e deuses mortos*

Há escrita após o abismo? O abismo da linguagem... O abismo da matéria... O abismo do extermínio. Nos volteios, nas torções, nos alongamentos – dos versos, das perguntas, das páginas – nenhum sítio onde respostas desembarcariam o espírito das obras avista. Quem assina um estudo nutre expectativas, cai no vício da abstração, retorna à superfície da sociabilidade manejando, com mãos trêmulas, a estranha aposta: falar da poesia sem o peremptório dos tempos. O leitor, contudo, será hábil em detectar, após a leitura da dissertação, as afinidades geracionais, isto é, as súplicas que o ato de escrever sobre poesia vulgarizam. O erro deste estudo, portanto, está no arranjo matemático para tratar de assuntos que ignoram uma lista de saberes. Não importa, no fim das contas, se tantos capítulos foram escritos para confirmar a realidade da obra de arte; interessa, entretanto, galvanizar um último murmúrio obcecado, repleto de *páthos*, nas inquirições sobre Alberto Caeiro e a *Odisseia*.

Se, ao longo desta dissertação, o leitor creditou nossas explanações – da farra com a seriedade dos poemas até a magnitude das notações numa língua telegráfica -, dizemos, neste instante, que perdemos. “Na alma, aceitar é perder”<sup>137</sup>. Nessas palavras, recordamos que os percursos de leitura não foram capazes de restituir qualquer encantamento que um homem desgostoso de sua história poderá, legitimamente, negar. A poesia-Alberto Caeiro nunca quis ser tanto antipoesia; um mestre jamais poderia instruir-nos. Entretanto, se existe alguma lição em *O Guardador de Rebanhos*, ela é intuída pela analogia a fazer do universo um poema. Isso significa que a cisão do saber poético com o saber especulativo, por um lado e aparentemente, é tomado como problema por Alberto Caeiro, mas os vestígios de *Poemas Inconjuntos* e o comparecimento de certos projetos estéticos no terreno das artes plásticas desarmam *O Guardador de Rebanhos*; por outro lado, a plasticidade que há nos versos de Alberto Caeiro tornam-se também a triagem dessa fenomenologia poética. Certamente, conforme nossas apostas, *O Guardador de Rebanhos* e a *Odisseia* são confrontamentos no *continuum* de formas e, por meio das aproximações e dos afastamentos, tornam-se uma só obra.

---

<sup>137</sup> PESSOA, F. *Epopéias e deuses mortos*. In.: \_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.502.



A epopeia homérica lança, através dos tempos, questões que as obras de arte vindouras com extrema adversidade não poderão resolver, mas que observarão na medida em que alegorizam a primordial morte dos deuses: palavra. Sem o *savoir-faire* para resolvê-las - ou dotado de um desinteresse cujo romântico alemão demorará a reconhecer -, *O Guardador de Rebanhos* granjeia, pois, sua existência na medida em que simula o modo de fundar as coisas como uma viagem, passando, evidentemente, pelo tártaro da mente. É a breve ocasião para ressuscitar o lugar do contar como o lugar do cantar a outra imagem além de si.

O problema da dramatização é uma preocupação do sentimento trágico. Está no cerne da criação e da contrapartida do criador; fortalece-se no nada originário: é um dom; enrijece-se no passo da ilustração, mas não é negada a ponto de malograr a herança da modernidade. A natureza, o sujeito, o movimento e o estranho adquirem cor – a inteligência de olhos azuis alega. Isto vale tanto para diegese quanto para a fábula do “mais grego entre os gregos”. O pensamento sobre a cor – ou seja -, o gesto intelectual-intuitivo corresponde a pensar a linha na linha, o branco no branco, a superfície na superfície, como os empreendimentos artísticos atestam, ainda que aqui de traje inconsistente. A frivolidade ao inserir uma imagem como um quadro responsabiliza-se pela total carência de experiência artística; ou seja, se por um lado, Jackson Pollock e Kazimir Malevich provaram, em algum momento do percurso artístico, que a superfície é a razão voltagem quando a prosa do mundo é dissecação do alheamento como item, por outro, a dimensão disso se perde quando domínio do homem do conhecimento desempenha uma escala – da barbárie ao humanismo: ou seja, o idêntico.

Esta parte textual reconquista, pois, aquela indicação inicial de que dispomos, mas, desta vez, com as adequadas circunspeções. Está claro que em matéria de argumentação, apenas alguns cantos da *Odisseia* e de *O Guardador de Rebanhos* figuraram nestas páginas. As traduções modalizaram as hipóteses, destruíram as perguntas – quando ilustraram o que o discurso não estava preparado para dizer. Tanto é assim que quem escreve estas páginas esteve na premência de calar-se; o que é mais imperioso em crítica de arte senão – e ainda – alinhar certas obras e a reparar que elas ganham sua autonomia, discernimento, leveza, mas também rigidez, perspicuidade, tonalidade e condensação no segmento de sua historicidade?

Exatamente por constranger tal cognição que nos empenhamos em descumprir os propósitos desta conclusão a fim de desencadear o ardente trato com a literatura. Em dois andamentos.

Em janeiro de 1917, Fernando Pessoa ele mesmo escreveu o seguinte poema em inglês

48

Above where eagles build their nests  
 And sunbeams meet not yet the dew  
 My throne of splendour idly rests  
 And mediates the earth anew.  
 My courtiers many are but few  
 To that unnumbered host that strives  
 To reach the base of my lost crests  
 With the lost fancy of their lives.

Above the immemorial deep,  
 Where the white clouds unmeaning pass  
 And dot with fleeciness like sheep  
 The blue sky over the green grass  
 My shadowing wings the air amass  
 Into one splendour of release  
 From all we hope for, all we keep,  
 And all we would give to have peace.

Silent, sublimely old and strange  
 Along the river-banks my herds  
 Keep grazing watch of Time and Change  
 And lie down on the grass, nor words  
 Of mortals hear, nor clash of swords  
 Their mute nonentity to stir  
 Back to the pristine ease to range  
 All the ideas fancies blur.

They keep their meaning of their love  
 Severed from all, they sweep above  
 The feeling-driven clouds of Time,  
 In Eternity's blue sky sublime.

Together with the falling mists,  
 At one time with the spreading dew,  
 The flute of the lost herdsman hists  
 And the music that came from it  
 Continues in those hearts that rue  
 Having lost its low voice

Oh sterile spaces of the air,  
 Oh laddered sorrows of that clime  
 Where to exist is to be fair,  
 Triumphant over corporal Time,  
 But with unduring Time now fused,  
 Made one with Pure Duration there,  
 To nothing old, to nothing used,  
 Still loved, still loving and still fair.

\*\*\*

No alto, onde as águias fazem o ninho  
 E os raios de sol se antecipam ao relento,  
 Repousa ocioso meu trono de esplendor  
 Como mediador da terra, novamente.  
 Meus muitos cortesãos inda são poucos  
 Para esse senhor inumerável, em duras lidas

Para alcançar a base de meus perdidos cumes  
Com a fantasia inútil de suas vidas.

Por sobre o abismo imemorial,  
Onde as nuvens passam sem significado  
E, como ovelhas brancas, pontilham de flocos  
O azul do céu sobre o verde prado,  
Minhas asas de sombra comprimem o ar  
Num esplendor que a libertação traz  
De tudo o que esperamos, de tudo o que temos,  
De tudo o que daríamos para ter a paz.

Silentes, sublimemente antigos e estranhos,  
Ao longo das margens do rio a pastar,  
Meus rebanhos atentos ao Tempo e Mudança  
Deitam-se na relva e nem vão escutar  
Palavras humanas ou ruídos de armas  
Que perturbem sua inexistência calada,  
Voltando ao sossego primeiro p'ra ordenar  
Todas as ideias p'la fantasia ofuscadas.

Eles mantêm o sentido do seu amor  
Separado de tudo e fazem subir  
No sublime céu da Eternidade  
As nuvens do Tempo, guiadas p'lo sentir.

Juntamente com as névoas que caem,  
Junto com o orvalho que se espalhou,  
Cala-se a flauta do pastor perdido  
E a música que dela brotou  
Permanece nos corações que lamentam  
Que esse brando som já não seja ouvido.

Oh, espaços estéreis do ar,  
Oh, mágoas sublimes dessa região  
Onde existir é ser-se em beleza,  
Sobre o tempo corpóreo triunfando,  
Com o Tempo sem tempo fundidos agora  
Ali, feitos um só com a Pura Duração  
Que nada envelhece, nada deteriora,  
Sempre bela, sempre amada, sempre amando.<sup>138</sup>

Se pudéssemos lisonjear o leitor com uma arguição à primeira vista oportuna para esta parte textual, diríamos que o poema 48 de Fernando Pessoa abrevia a questão ramificada e ensaiada desta dissertação. O poema inicia-se com um presságio, mas devemos nos perguntar: não será a própria poesia um presságio desta “sombra a comprimir” o ar, ou seja, o intermédio onde a tinta não resiste a pauta, os sons tendem a combinar-se, as cores submergem? Não é o poema exigente de tempo corpóreo quando a prosa frustra a fantasia do conhecimento poético? Não seria este poema, assim como tantos de *O Guardador de Rebanhos*; e assim como a recusa de Odisseu/da *Odisseia* a não deixar repetir a arte como história do fracasso, a

<sup>138</sup> PESSOA, F. Poema 48. In.:\_\_\_\_\_. *Poesia Inglesa II*. Edição e tradução Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p.122-125.

inquietação entreaberta dos relacionamentos entre arte e conhecimento? Ao que se afigura, “os rebanhos atentos ao Tempo e Mudança” ainda querem ser senhores da sua benquista identidade, do prazer, do entretenimento, da manutenção do “sentido do seu amor”. Querem capitanear sistemas, ainda que finjam o desenlace, exercitando a sedução, as faculdades do desejar ouvir o ouvido, do olhar habituado ao reflexo. O que a crítica não alcançou – e este é também o insucesso deste estudo – é a soturnidade com que o som dos poemas já não faz mais perceber. As obras estão aí, fechadas e desdenhosas; abertas à procura das úmidas ruínas; por isso, todas as sentenças escritas são modos de violência, proles também do deslumbramento e do paroxismo das ideias ofuscadas pela fantasia, “voltando ao sossego primeiro”. Algo que, nos primórdios, aqueceu a garganta do primeiro canto, bem como deu ao vermelho cavernoso e rupestre os nutrientes com que a mimese pode cambaleiar na Criação.

Figura 6 - L'Atelier Rouge (1911) - Henri Matisse.



Fonte: MUSEUM OF MODERN ART. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78389>. Acesso em 16 abr. 2019.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2017.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1990. v. 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987. v. 3.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Coimbra: Atlântica, 1973.

CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. Trad. de Heloísa Toller Gomes. São Paulo: Editora 34, 1997.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Trad. de Fabio Landa e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Galilée, 1984.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio: primeira série*. Trad. de Carlos Graieb e José Marcos Macedo. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de sentido: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. Lisboa: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HYPPOLYTE, Jean. O 'Científico' e o 'Ideológico' sob uma Perspectiva Marxista. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, abr./jun. 1970.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KUDIŁKA, Robert. Abstração como antítese - O sentido da contraposição na pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 2, n. 51, jul. 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos - ensaios sobre Arte e Filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer: textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990.

MALTA, André. *Homero múltiplo*. São Paulo: EdUSP, 2012.

MELVILLE, Herman. Greek Architecture. In.: FERGUSON, Margaret et al. (org.). *The Norton anthology of poetry*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1996. p.957.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1988.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Jazo, ele (a queda)*. Fausto de Fernando Pessoa. Vol: I. São Paulo: Lumme Editora, 2018.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Chapecó: Argos, 2016.

NUÑEZ, Carlinda. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2000.

NUÑEZ, Carlinda. O futuro do clássico. In: NUÑEZ, Carlinda; SOUZA, Roberto Acízelo de et al. *História da literatura: fundamentos conceituais*. Rio de Janeiro: Ed. Makunaima, 2012, p.29-49.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica - vol.1 - Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2018.

PESSOA, Fernando. *Poesia Inglesa II*. Edição e tradução Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando. *Vida e obras de Alberto Caeiro*. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2017.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVA, Anazildo; RAMALHO, Cristina. *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Trad. de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

VEYNE, Paul. *Os gregos acreditavam em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte*. Trad. de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. *Religion grecque, religions antiques*. Paris: François Maspero, 1976.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova – acerca da natureza comum das nações*. Trad. de Antonio Prado. São Paulo: Nova Cultural, 1988.