

PENSAR COM OS OLHOS E COM OS OUVIDOS: OS SENTIDOS DO REAL NA POESIA

Raquel BRANDÃO DO SÊRRO¹

Resumo: O presente trabalho constitui um estudo que parte de uma leitura transmedial das poesias de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros. A escolha desses autores justifica-se pela linha condutora que suas respectivas obras apresentam em conjunto, evidenciando um panorama da lírica moderna de língua portuguesa. Na poética desses três autores percebemos a constante angústia frente à impotência da palavra escrita e a recorrente utilização da linguagem para a criação de imagens plasticamente elaboradas que, para além de evidenciarem a transgressão da demarcação entre expressões artísticas, condicionam uma leitura altamente sinestésica em que o leitor consegue, através dos seus sentidos, vislumbrar o real.

Palavras-chave: sinestésias; Cesário Verde; Alberto Caeiro; Manoel de Barros; transmedialidade.

Résumé: Cette étude se base sur une lecture transmédiiale de la poésie de Cesário Verde, Alberto Caeiro et Manoel de Barros. Le choix de ces auteurs se justifie par la ligne directrice que leurs œuvres respectives présentent ensemble, ce qui montre un panorama de la lyrique moderne de langue portugaise. Dans la poétique de ces trois auteurs, on peut observer une angoisse constante face à l'impuissance de l'écrit et une utilisation récurrente du langage pour créer des images plastiquement élaborées. Ces images, en plus de démontrer la transgression des frontières entre les expressions artistiques, conditionnent également une lecture hautement synesthésique dans laquelle le lecteur peut, par le biais de ses sens, entrevoir la réalité.

Mots-clés: synesthésie ; Cesário Verde ; Alberto Caeiro ; Manoel de Barros ; transmedialité.

A relação entre a poesia de Cesário Verde e a pintura é um dos lugares mais frequentados pela crítica. David Mourão-Ferreira (1966, p. 97-134) descreve Cesário como um pintor nascido poeta com a justificativa de que as cores em sua poesia se impõem com um valor substantivo. O crítico comenta ainda que as emoções poéticas da poesia cesária somente atingem sua plena expressão quando previamente introduzidas pela visão pictórica. Já Óscar Lopes (1967, p. 260) aproxima a poética cesária do cubismo. Jacinto do Prado Coelho (1976, p. 198) define Cesário Verde como um “poeta-pintor”. E não há como

¹ Raquel Brandão do Sêrro é doutora em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra (2023). Possui experiência profissional no ensino de Língua Portuguesa, Literatura e Produção Textual. Atualmente é membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, onde atua como investigadora no *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, fruto das pesquisas do grupo *Figuras da Ficção*, do qual também é integrante. E-mail: raqueldoserro@gmail.com.

discordar desses críticos quando lemos poemas como “De tarde”: trata-se de uma verdadeira pintura em que a imagem do “ramalhete rubro das papoulas” dava uma verdadeira “aguarela” (Verde, 2015, p. 131). São justamente essas imagens que nos propiciam a experiência sinestésica através de seus versos.

Cesário, reconhecendo a limitação da palavra, extrapola conscientemente a linguagem. Essa impotência pode ser observada no célebre poema “O sentimento dum ocidental” em que Cesário escreve: “Longas descidas! Não poder pintar / Com versos magistrais, salubres e sinceros, / A esguia difusão dos vossos reverberos, / E a vossa palidez romântica e lunar!” (Verde, 2015, p. 126).

Neste poema podemos perceber o movimento no campo de visão do sujeito poético que se assemelha a uma câmera, gerando imagens cinematográficas em que vão se configurando vários planos do tempo e do espaço: há um fechamento cada vez maior dos cenários apreendidos. É uma espécie de olhar itinerante e fragmentário que reflete o movimento histórico: “Por baixo, que portões! Que arruamentos! / Um parafuso cai nas lajes, às escuras: / Colocam-se taipais, rangem as fechaduras, / E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos” (Verde, 2015, p. 126). Assim, o leitor é hipnotizado pelo som vibrante da indústria. Sobre a operacionalização do sentido da audição nos poemas de Cesário Verde, Lourenço comenta:

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

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

Do mesmo modo, a própria tradição realista da escrita de Cesário, mestre do mestre Caeiro, não pode ser definida como efeito de uma atenção pura ao mundo exterior, mas, pelo contrário e de forma muito clara, como a consciência de que toda a imagem é uma construção alterada pelo tempo, pela arte ou pela paixão: “pinto quadros por letras, por sinais.” Em Cesário não há mimese do mundo exterior, mas uma produção de imagens em que pela própria qualidade do olhar se investiga a experiência do mundo. A geometria que orienta os poemas de Cesário não é senão uma afirmação da forma e da consciência visual contra a captação da “realidade das coisas”, ou melhor, assenta na ideia moderna da realidade como o trabalho das imagens. Assim, foi possível o último contrassenso: associar ao Surrealismo o poema *Num bairro moderno*. (Martins, 1999, p. 133)

Eduardo Lourenço (1991, p. 977) em análise a “O Sentimento dum ocidental” verifica passagens de quadros de Kandinsky, Picasso e Chagall. Helena Buescu (1986), também refletindo sobre a pintura na poesia cesária, afirma que ela constitui um elemento estruturante da sua poética e desdobra-se em: *a pintura como atitude* – refletindo a atitude do sujeito em relação ao mundo, à sua poesia e ao real que a forma; *a pintura como metáfora* – representando a postura desse sujeito para com o seu universo estético; e *a pintura como processo* – atitude do próprio sujeito em relação a si mesmo, como foco polarizador entre “mundo” e “poesia” (Buescu, 1986, p. 70). As paisagens com suas figuras e ações são representadas nos poemas de Cesário através de uma extrema capacidade visiva de simultaneidade, que beira o cinematográfico:

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

O poeta português construiu verbalmente uma poesia que revela cores, sons, sabores e sensações que ultrapassam as fronteiras da escrita. Seus versos criam imagens que geram movimentos, e não por acaso é recorrente em sua obra o predomínio do instante presente, da mobilidade que revela a realidade em curso vivenciada pelo sujeito lírico do poema – daí o uso de gerúndios. E tal qual um cinegrafista, o narrador registra o momento, criando uma totalidade construída a partir de uma multiplicidade de planos fragmentários e internalizando na estrutura do poema o movimento, confirmado ainda pelo uso de frases curtas, por vezes isoladas e fragmentadas.

Pensemos agora em “Nevroses”, um poema considerado por muitos críticos como uma “poesia-pintura realista impressionista” (Antonio, 2002, p. 279), porque parece acirrar as contradições sociais pela presença marcante da personagem engomadeira: “Sentei-me à secretária. Ali defronte mora / Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes; / Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes / E engoma para fora” (Verde, 2015, p. 97). Nesse primeiro momento o sujeito poético parece se colocar em uma condição social superior à da engomadeira, entretanto, no decorrer do poema é perceptível a proximidade que essas duas figuras vão estabelecendo, no que tange às relações de trabalho. Helder Macedo nos alerta para isso:

Ele trabalha curvado sobre a secretária; ela trabalha curvada sobre a tábua de engomar. Ele fuma excessivamente; ela engoma incessantemente com um ferro que, aquecido a carvão, produz um fumo asfixiante. A dor de cabeça dele, consequência implícita do fumo dos cigarros, é relacionada com os pulmões doentes dela, consequência implícita do ar viciado pelo fumo do ferro. Ele abafa desesperos mundos; ela sofre de faltas de ar. (Macedo, 1975, p. 141)

Diferentemente do que ocorre em outros poemas de Cesário Verde, esse sujeito poético está estático e parece vislumbrar tudo a partir de sua janela: elemento central na divisão estratégica do mundo público e do mundo privado no poema. Ao mesmo tempo que se estabelece esse movimento entre o exterior e o interior, a figura da mulher tuberculosa parece de algum modo fazer com que o eu lírico reflita sobre a sua própria realidade, ao se revoltar com a rejeição dos seus folhetins pelos jornais: “Agora sinto-me eu cheio de raivas frias, / Por causa d’um jornal me rejeitar, há dias, / Um folhetim de versos” (Verde, 2015, p. 98).

Mas voltando o nosso olhar novamente para a aproximação entre as artes plásticas e a poesia de Cesário Verde, não podemos deixar de mencionar aqui o poema “Num bairro moderno”. Leiamos um fragmento:

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

As azeitonas, que nos dão o azeite,
Negras e unidas, entre verdes folhos,
São tranças d’um cabelo que se ajeite;
E os nabos – ossos nus, da cor do leite,
E os cachos d’uvas – os rosários d’olhos. (Verde, 2015, p. 102)

Neste famoso excerto percebemos a transfiguração do real a partir de elementos da natureza. O corpo feminino é recomposto com vegetais, o que, segundo alguns críticos – entre eles Elza Miné (1990) – o aproxima muito da pintura de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintor italiano do século XVI, que criou uma série de telas em que a natureza compõe as formas do rosto humano de acordo com as frutas e folhagens das estações (figura 1). Sobre esta relação, Andréa Crabbé Rocha comenta que ambas as obras (a do pintor e a do poeta) são baseadas “numa espécie de alquimia vegetal” (Rocha, 1971, p. 33). A crítica ainda acrescenta: “não deixará de surpreender a possibilidade de vislumbrarmos um caso de barroquismo flagrante, embora peregrino, no grande poeta do real” (Rocha, 1971, p. 31).



Figura 1. *L'Été* (1573, musée du Louvre), Giuseppe Arcimboldo

Na leitura do poema é evidente o caráter desumanizante da relação mercantil que ali se estabelece. Como uma câmera, o olhar do narrador incide especificamente sobre uma mulher que carrega verduras: “E rota, pequenina, azafamada, / Notei de costas uma rapariga, / Que no xadrez marmóreo d’uma escada, / Como um retalho de horta aglomerada, / Pousara, ajoelhando, a sua giga” (Verde, 2015, p. 101). Ao utilizar esses procedimentos para a composição da personagem, Cesário Verde acaba por dramatizar simbolicamente, através da forma, a invasão da cidade pelo campo em sua poesia, impregnando-a com certo realismo social que permeará toda a sua obra. Seus versos evidenciam o conflito latente entre campo e cidade: as formas perfeitamente acabadas das construções burguesas em contraposição à constante transformação dos vegetais formalizados em figura humana. Regina Silva Michelli (2004) reafirma a condição plástica da obra cesária ao comparar o poeta a um cinegrafista que registra realidades:

De longe, em plano amplo, focaliza o bairro moderno, às dez horas da manhã, situando-se logo em seguida de forma avaliativa (judicativa) nesse contexto. Oferece um close da rapariga, mostrando sua atuação com o criado e a fala deste. Troca a visão do exterior pela “visão de artista” que interfere na captação da realidade. Escolhendo as imagens externas, mostra a movimentação de pessoas pela rua – a cidade acorda e toma seu café. O poeta corta a visão exterior e realiza seu projeto: fixando sua câmara na cesta, promove a transformação dos vegetais, no que é interrompido pela fala da rapariga. Como um narrador que se desdobra em personagem, direciona o foco para a sua aproximação da moça, que agora é tratada “sem desprezo”. Depois, seguindo “para o lado oposto”, como indicação cênica que perspectiva a distância necessária para retornar à transfiguração, o poeta desliza sua câmera pelo espaço circundante, até centrar o foco na cesta, completando a imagem criada. (Michelli, 2004, p. 77)

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

Se “Num bairro moderno” invoca a tela de Giuseppe Arcimboldo; o poema “Cristalizações”, pelo seu exemplo de exatidão descritiva, é recorrentemente relacionado à pintura de Gustave Courbet (1819-1877).



Figura 2. *Les casseurs de pierres* (1849), Gustave Courbet²

A representação expressiva do trabalhador braçal – via revelação da reificação humana – tem como símbolo, tanto no pintor quanto no escritor, os calceteiros. O poema em questão retrata o trabalhador em seu árduo ofício de pavimentar as ruas por onde passa a modernidade. A contradição reside justamente no fato de que esses homens de carga constroem e ao mesmo tempo são excluídos do processo de modernização, e são, pois, relegados à desumanização.

A tela de Courbet retrata um homem reificado pelo trabalho embrutecedor: o “quebra-pedras” torna-se pedra também. Por outro lado, os calceteiros de Cesário Verde são qualificados como

² Quadro destruído em 1945, no bombardeamento de Dresden. Imagem disponível em <https://purl.pt/22529/1/iconografia/zoom-les-casseurs.htm> (acesso em 20 de maio de 2024).

brutais “animais de carga”: “Eles, bovinos, másculos, ossudos”. A petrificação do britador e a animalização dos calceteiros mostram que Courbet assim como Cesário Verde quiseram apresentar não apenas o retrato de um homem, mas a própria imagem do trabalho reificador. (Daud, 2002, p. 25)

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

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

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

Podemos dizer, portanto, que tanto o pintor como o poeta, por imagens ou por palavras, apresentam não apenas uma descrição das cenas observadas, como muitos de seus contemporâneos da escola realista poderiam fazer. O realismo que nos é anunciado por estes dois artistas em suas respectivas obras vai além do retrato de um simples trabalhador: “sem contornos meramente descritivos” (Argan, 1992, p. 70). Ambos rompem com o realismo óbvio e linear para nos revelar uma forma de representação mais elaborada, aprofundando o processo mimético, ultrapassando o realismo meramente estético e antecipando algumas discussões sobre arte moderna.

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

Como já verificamos anteriormente, a pintura em Cesário Verde fora amplamente estudada, comparada e aproximada do barroco, do impressionismo, do cubismo e de diversas outras correntes estéticas da pintura. Seguindo a trajetória de seu mestre, era de se esperar que Caeiro também construísse imagens por meio de palavras. Seus versos estimulam a percepção visual pela preciosidade da descrição dos cenários e objetos, esbanjando cores, focando luminosidades e criando formas: “Tudo que vejo está nítido como um girassol” (Pessoa, 2015, p. 31).

Fernando Cabral Martins, em seu ensaio “A ciência das imagens” (1999, p. 134), faz uma interessante aproximação entre Cézanne e Alberto Caeiro. A partir dessa comparação o crítico esclarece a contradição da obra poética do escritor, que consistiria na recusa do pensar ao “mesmo tempo que, poema a poema, se argumenta e elucubra” (Martins, 1999, p. 134). Para Cabral Martins, o pintor e o poeta são uma espécie de traidores por partirem dos mesmos pressupostos e passarem pela focagem dos mesmos valores e finalmente não fazerem o que se diz, numa espécie de faça o que eu digo, não faça o que eu faço: “Pensar incommoda como andar à chuva”; “Porque pensar é não compreender...”; “(Pensar é estar doente dos olhos)”, para então dizer: “E eu, pensando em tudo isto, / Fiquei outra vez menos feliz...” (Pessoa, 2015, p. 30, 31, 34).³

Uma das características do impressionismo nas artes plásticas é a falta de permanência das cores. Essa oscilação também pode ser encontrada na poesia do mestre dos heterônimos: o verde da grama e o vermelho das rosas recebem resultados reflexivos de outras luminosidades. Assim, o fator movimento está presente na imagem: “A côr das flores não é a mesma ao sol / Do que quando uma nuvem dura / ou quando fica a noite / E as flôres são côr da lembrança” (Pessoa, 2015, p. 53). Esses poemas vão sendo verbalmente desenhados e, impregnados de sinestésias, materializam-se, para o leitor, em imagens quase concretas, como semipinturas.

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

³ Todas as citações seguem a ortografia original das obras referidas.

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

E me deito ao comprido na herva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz. (Pessoa, 2015, p. 42)

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

Caeiro revela-se um adepto do que pode ser chamado de realismo sensorial. Um poeta simples que enxerga o mundo como reflexo de si mesmo só poderia ter uma poesia que resultasse do sensacionismo, uma vez que nega por completo todo o tipo de pensamento. Sobre a forma de representação do real proposta por Caeiro, em contraposição à visão nítida de Cesário, Susana Rosa os aproxima, afirmando:

Esta objectividade não difere daquela que os vários sujeitos de Cesário encenam, ao perceberem deambulando: enquanto Caeiro descreve o processo de percepção em si, Cesário ficciona os vários actos perceptivos, concentrando a atenção do leitor nas situações que resultam dos mesmos. (Rosa, 2010, p. 140)

Assim, Cesário narra o real a partir de ações desenroladas no espaço pelo qual seus personagens circulam; Caeiro descreve como percebe esse real em si mesmo, através dos seus sentidos, sem mediações. Contudo, em ambos os poetas, os versos produzem sinestias que aproximam o leitor da realidade representada. Em Manoel de Barros não é diferente. A sensação de impotência representativa diante da linguagem verbal o conduz à valorização dos sentidos e propicia o salto da escrita para a imagem (Barros, 2010, p. 280):

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

Na obra do poeta brasileiro temos uma abundante referência às artes plásticas: “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh” (Barros, 2010, p. 301). Barros recorre incansavelmente a outras obras literárias e a outras artes no geral para ratificar a sua concepção de que a literatura também é uma forma de conhecimento de mundo. A obra de Guimarães Rosa e de Machado de Assis, as imagens de Quiroga, de Miró e de Van Gogh e a arte de Buñuel são amplamente citadas em sua obra. Os nomes exemplificados servem também para demonstrar a hibridização dos gêneros presentes na obra de Manoel de Barros que, apesar de tender à lírica, se apropria do discurso plástico, cinematográfico, narrativo, simula transcrições de textos de suas personagens, utiliza-se da lógica do dicionário nas notas de rodapé, apropria-se das anedotas, dos aforismos, da linguagem oral e, até mesmo, das orações: “Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus. / Senhor, eu tenho orgulho do imprestável! / (O abandono me protege.)” (Barros, 2010, p. 342).

Como o próprio autor indica na nota de entrada à sua *Poesia completa*, o seu intento é de fazer “desenhos verbais de imagens”. Contudo, se Cesário e Caeiro almejavam aproximar ao máximo o significado do significante, o poeta brasileiro parece percorrer um caminho contrário, mas com o mesmo ponto de chegada: libertar a palavra viciada. No contexto histórico de Manoel de Barros, a crise da impossível escrita de um livro que “exacerbe” parece ter sido superada. Dessa forma, Barros não intenta apreender o mundo pelo verbal; em um surpreendente movimento inverso, ele reveste a realidade com uma linguagem poeticamente trabalhada, transformando seus “impossíveis” em “verossímeis” através de suas insólitas imagens.

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

As lições de R. Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas.

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um

formato de pássaro.

Arte não tem pensa:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por

aí a desformar.

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

Podemos perceber nos versos acima e na obra de Manoel de Barros como um todo (assim como na de Alberto Caiero) o caráter didático da feitura artística: “Não use o traço acostumado” (Barros, 2010, p. 349). Assim, o sujeito lírico aprende com o pintor e transmite o seu conhecimento pela metapoesia. Tal como o pintor moderno, que com o advento da máquina fotográfica já não mais precisa retratar a natureza pronta e acabada, o poeta moderno comunga com o ideal de que “Deus deu a forma. Os artistas desformam”.

O conflito evidente é traçado pela luta entre o sujeito poético e as palavras e imagens estereotipadas/massificadas. Como Deus que, segundo o ditado popular, “escreve certo por linhas tortas”, o artista busca o traço não acostumado. Ou seja, a representação do mundo real só se torna possível pela recriação desse mundo que, tanto no pintor quanto no poeta, é um tanto descompromissada com a razão linear, mas sempre conectada com as questões reais, por mais fantasiosa que possa parecer: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”. A evidente gradação deste verso permite que o leitor vivencie o

processo de criação da escrita poética enquanto observa a realidade (vê), rememora a lembrança (revê) e imagina o futuro (transvê).

No livro *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* (1991) Maria Adélia Menegazzo discute o diálogo da arte barriana com as pinturas surrealista e cubista; já a tese de doutorado *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros* (1996), de Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, aproxima a poesia de Manoel de Barros da obra dos pintores Paul Klee, René Magritte, Giuseppe Arcimboldo e Joan Miró. Há também diversos estudos e reflexões que vinculam a poesia barriana às imagens surrealistas, como os trabalhos de Carlos Pinheiro (2008); Henrique Duarte Neto (2011) e José Fernandes, que diz: “Manoel de Barros é o poeta brasileiro que melhor traduz traços estilísticos de uma das correntes mais expressivas das artes deste século, o surrealismo” (Fernandes, 1987, p. 8).

Manoel de Barros brinca com nossos sentidos: nos faz ouvir o silêncio, tocar o cheiro. Ele transforma nossa percepção regular e amplia nossa capacidade de sentir na medida em que transfigura e desfigura as palavras: “Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina” (Barros, 2010, p. 257). Muito da obra barriana se baseia nessa experiência corporal – quase sensual – com a palavra.

Para os três poetas abordados neste estudo, o corpo, através dos sentidos, capta a realidade objetiva mediada pela linguagem que se torna o veículo para a expressão do real. Em Barros essa mediação exige um esforço maior do leitor, como podemos perceber no poema XV da primeira parte de “Sabiá com trevas”, do livro *Arranjos para assobio* (1980):

– Dificil de entender, me dizem, é sua poesia, o
senhor concorda?
– Para entender nós temos dois caminhos: o da
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da
inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore. (Barros, 2010, p. 299)

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

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o...
Sou mystico, mas só com o corpo.

A minh'alma é simples e não pensa.

O meu misticismo é não querer saber.

É viver e não pensar n'isso. (Pessoa, 2015, p. 54)

A capacidade sinestésica que o poema tem está vinculada à potencialidade de provocar sensações no leitor, inclusive na construção de imagens. Na famosa passagem VIII de “O Guardador de Rebanhos”, em que Caetano narra o sonho que teve com a vinda de Jesus Cristo à terra, ele o faz situando o leitor temporalmente em um meio-dia de fim de primavera e comparando esse sonho com uma imagem fotográfica, de tão verossímil que era: “Tive um sonho como uma fotografia” (Pessoa, 2015, p. 37). O fragmento se desenrola com uma estrutura marcadamente sensorial, ampliando principalmente o sentido visual, dando destaque assim à plasticidade poética do texto.

Vale aqui também ressaltar a relação entre as obras destes autores com o cinema e com a fotografia. Em Manoel de Barros essa aproximação pode ser percebida já em seu livro de estreia: *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Nele temos uma seção chamada “Postais da cidade” que indica, já pelo título, o intuito do autor de criar uma atmosfera cinematográfica. Os quadros fotográficos sugeridos pelos postais são colocados sequencialmente em ordem, sua totalidade sugere um filme da história corumbaense. Essa forma adotada por Manoel de Barros é bastante justificável se considerarmos o momento histórico da obra, já que o Brasil, naquele momento, experimentava e se ajustava às inovações tecnológicas, incluindo o cinema. Em seu livro *Ensaio fotográficos* (2000), Manoel de Barros também elabora aproximações entre poesia e fotografia no primeiro poema do livro, chamado “O fotógrafo”: “Vi uma lesma pregada mais na existência do que na pedra. / Fotografei a existência dela” (Barros, 2010, p. 380).

O poeta brasileiro também utiliza em muitos dos seus poemas a técnica do *showing/telling* que, de acordo com o *Dicionário de estudos narrativos*, distingue a ação entre “mostrar e contar” (Reis, 2018, p. 280). O conceito surgiu no quadro do debate originado pela ficção narrativa de Henry James, mas foi popularizada na obra de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921). Essa distinção tem sido um elemento importante não só para os estudos narrativos como também para o cinema.

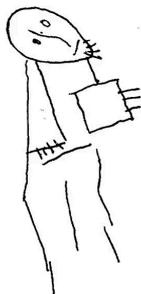
No caso de Manoel de Barros, podemos verificar a utilização deliberada dessa técnica por meio das suas narrativas suspensas, no uso de recursos gráficos e até mesmo nas suas ilustrações. Em *O guardador de águas* (1989), por exemplo, podemos encontrar uma série de gravuras que nos mostram muito mais do que os versos nos contam. Elas revelam uma inusitada iconografia da personagem Bernardo: ele passa a ter não somente uma figuração verbal, mas também uma figuração plástica. Tal abordagem está em consonância com o título dessa segunda parte do livro chamada “Passos para a transfiguração”. O

que podemos notar através da sequência das seis gravuras é a simbiose da figura humana com o que parecem ser troncos retorcidos de árvores. Os desenhos narram a lógica do rito de passagem – do humano para o natural (Barros, 2010, p. 251-256):

PASSOS PARA A TRANSFIGURAÇÃO

I

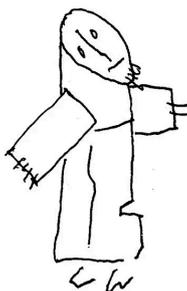
Das vilezas do chão
Vêm-lhe as palavras
Chega têm ouro
Até. Chega libélulas.



MURMÚRIOS O RECITAM SOBRE A TARDE

II

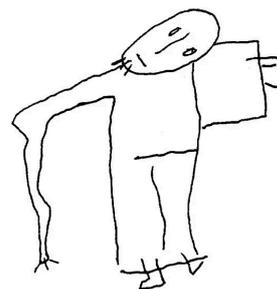
Em suas ruínas
Homizia sapos
Formigas carregam suas latas
Devaneiam palavras



O ESCURO ENCOSTA NELES
PARA TER VAGA-LUMES

III

Anda lugares vazios
Em que inúteis
Borboletas o adotam
Por petúnias...



UM RIO ESTICADO DE AVES
O ACOMPANHA

IV

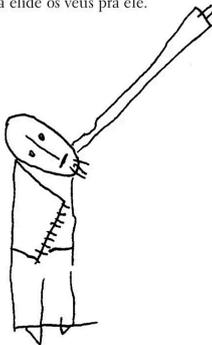
Descobre-se com unção
Ante uma pedra
Uma árvore
Um escorpião



PEDRAS APRENDEM SILÊNCIO NELE

V

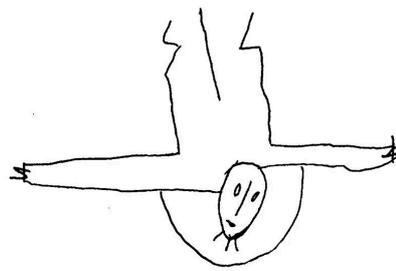
Sonham os musgos
De o revestir.
É referente de conchas
A lua elide os véus pra ele.



SEU OMBRO CONTRIBUIU
PARA O HORIZONTE DESCER

VI

Um desígnio a coisas
O eremisa.
Jias dormem gerânios
Com o seu rosto.



ELE CONCLUI O AMANHECER?

Assim, o leitor experimenta a história pelos seus próprios sentidos, pensamentos e sentimentos, em vez de ser exposto ao resumo do narrador. Manoel de Barros semioticamente utiliza-se da linguagem não verbal como desdobramento da linguagem verbal. O poeta, ao optar por mostrar mais do que contar, evoca nos leitores/espectadores a sensação do presente narrativo: eles participam da história de forma ativa, como testemunhas dos acontecimentos.

Manoel de Barros utiliza-se de imagens tipicamente locais, sendo fiel à sociedade que lhe foi contemporânea, mas sem cair no retrato pitoresco do país, como muitos podem ser tentados a pensar. Trata-se de uma representação do mundo e de si mesmo, inquieta, fantástica e pautada pela dúvida. Assim, o país apresentado por Barros é mais do que a pátria pitoresca e mítica da cor local pantaneira. Seu realismo é a soma do seu profundo conhecimento da realidade brasileira e do seu valor estético universal.

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

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

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

Cada um à sua maneira, Cesário, Caeiro e Barros partem do princípio da mimese, materializada pelas sensações que o poema desperta no leitor, e que torna possível a representação/recriação do real. Aguiar e Silva (1990, p. 165), citando Plutarco, ressalta que tanto a arte poética quanto a pintura devem ser estudadas a partir do conceito de mimese, considerando-as artes análogas. De acordo com o pensador, o poeta e o pintor possuem certa sintonia imagética, no entanto, o que diferencia a arte poética da pintura é a materialidade empregada na produção artística, estando a poesia fundamentada na linguagem, no ritmo e na harmonia. Aguiar e Silva nos esclarece ainda que Plutarco, ao comentar uma descrição de Tucídides, realça a vividez pictórica – *enargeia* – do texto do historiador. Essa palavra grega significa justamente a capacidade que as imagens verbais possuem de representar visualmente, com vivacidade, os seres, as ações, as coisas de que se fala.

Dessa forma, podemos então dizer que o leitor utiliza os seus sentidos cotidianamente, mas tem, por vezes – na leitura de poemas como os aqui analisados –, os sentidos ampliados e intensificados, e essa dimensão física e corpórea acaba por mediar a dimensão

estética e catártica de um poema. É por meio da emoção subjetiva, mas também pelo intelecto objetivo, que podemos presenciar o trabalho estético literário tocando em nós e nos transformando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Cores, forma, luz, movimento: a poesia de Cesário Verde*. São Paulo: Musa Editora, FAPESP, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BUESCU, Helena Carvalhão. “Pinceladas a propósito de Cesário Verde”. *Colóquio/Letras*, n. 93, set. 1986, p. 69-73.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996 (tese de doutorado).

COELHO, Jacinto Prado. “Cesário Verde, poeta do espaço e da memória”. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.

DAUD, Roberto. “A poesia de Cesário Verde e a pintura impressionista”. *Letras & Letras*. Uberlândia, vol. 18, n. 2, jul./dez. 2002, p. 19-26.

FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: UFMT, 1987.

LOPES, Óscar. “Cesário, ou do naturalismo ao modernismo”. *Vértice*, vol. XXVII, n. 284, maio 1967, p. 257-265.

LOURENÇO, Eduardo. “Before the Barbarians”, in TAMEN, Miguel; BUESCU, Helena Carvalhão (orgs.). *A Revisionary History of Portuguese Literature*. New York, London: Garland Publishing Inc., 1999.

_____. Os dois Cesários, in *Estudos portugueses – homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 1991.

- MACEDO, Helder. *Nós: uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Plátano, 1975.
- MAGALHÃES, Gabriel. “A poesia como escultura. A construção da materialidade na obra lírica de Cesário Verde”, in BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (orgs.). *Cesário Verde: visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- MARGATO, Izabel. “Cesário Verde, o anjo da modernidade portuguesa”, in *Tiránias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MARTINS, Fernando Cabral. “A ciência das imagens”, in MENDES, Victor J. (org.). *Pessoa’s Alberto Caieiro. Portuguese Literary & Cultural Studies*, n. 3, 1999, p. 133-138.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.
- MICHELLI, Regina Silva. “Cesário Verde, flagrantes de um poeta cinegrafista”. *Caderno Seminal Digital*, vol. 1, n. 1, 2004, p. 72-95.
- MINÉ, Elza. “Da transformação fantasiosa à explosão onírica: Arcimboldo, Cesário, e Aníbal Machado”. *Letras & Letras*, Porto, vol. 3, n. 34, outubro 1990, p. 9.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. “Cesário Verde”, in *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977, p. 15-34.
- MOURÃO-FERREIRA, David. “Notas sobre Cesário Verde”, in *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães Editores, 1966, p. 97-134.
- NETO, Henrique Duarte. “Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso”. *Revista Desenredos*, vol. III, n. 11, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caieiro*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- PINHEIRO, Carlos E. B. “Surrealismo em Manoel de Barros”. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, vol. VI, n. XXIV, 2008, p. 23-30.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- _____ et al. *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ROCHA, Andrée Crabbé. “Cesário Verde, poeta barroco?”. *Colóquio/Letras*, n. 1, março 1971, p. 31-33.

ROSA, Susana. *Cesário Verde ou o poema sem assunto*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010 (tese de doutoramento).

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. *Por um cinema de poesia mestiço: o filme “Caramujo-flor” de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros*. São Paulo: Pontifícia Universidade de São Paulo, 2008 (tese de doutorado).

VERDE, Cesário. *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.