Ecos de segunda natureza: Cy Twombly e Alberto Caeiro

Echoes of second Nature: Cy Twombly and Alberto Caeiro

Marcelo Lins[1]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
marcelolins374@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/3015274469940396

Karen de Oliveira Pereira[2]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
karenop0406@hotmail.com
https://lattes.cnpq.br/9881120532000061

[1] Doutor em Letras (PPGL/UERJ), com pós-doutorado em Estudos de Literatura (POSLIT/UFF) e é Professor Adjunto do Departamento de Linguagens Artísticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 2015. Atualmente, seus interesses de pesquisa circundam a pintura na área de artes visuais e os estudos e abordagens entre arte e literatura.

[2] Graduanda em Letras: Inglês / Literatura Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2023.2-atual). Atua como pesquisadora voluntária no projeto "Arte da arte de Fernando Pessoa" (PIBIC-UERJ, 2025.2-atual), sob coordenação de Marcus Alexandre Motta.

Marcelo Lins & Karen de Oliveira Pereira

Ecos de segunda natureza: Cy Twombly e Alberto Caeiro

Resumo: A presente proposta que aqui se apresenta admite a hipótese de que algumas obras de Cy Twombly promovem a recomposição da palavra em sua ambiência plástica, mediante desdobramentos de si, que parecem ganhar extensão no plano sensível dos versos de Alberto Caeiro. A aproximação entre tais versos, e os trabalhos de arte em questão, refere-se ao que se poderia conjecturar como uma segunda natureza de um no outro, cuja vitalidade se sustenta por uma plasticidade imanente na particularidade das apreensões dos olhos de Caeiro.
Palavras-chave: Segunda natureza; Cy Twombly; Alberto Caeiro.

Echoes of second Nature: Cy Twombly and Alberto Caeiro

Abstract: The following paper acknowledges the hypothesis that some of Cy Twombly's works of art raise a recomposition of the word within its plastic milieu, by its own unraveling, which seem to expand into the sensible field of Alberto Caeiro’s verses. The affinity between those verses and the artworks refer to what could be surmised as a second nature of one within the other, and their vitality rests upon an immanent plasticity inherent to the specific character of Caeiro's eyes apprehensions.
Key-words: Second nature; Cy Twombly; Alberto Caeiro.

I

Figura 1: Quattro Stagioni: Primavera.



Fonte: TWOMBLY, Cy.

Tinta a óleo, giz de cera e grafite sobre tela, 1993-5. *In:* Tate.[3]

> E Há Poetas que São Artistas
> E há poetas que são artistas
> E trabalham nos seus versos
> Como um carpinteiro nas tábuas! ...
> Que triste não saber florir!
> Ter que pôr verso sobre verso, corno quem constrói um muro
> E ver se está bem, e tirar se não está! ...
>
> Quando a única casa artística é a Terra toda
> Que varia e está sempre bem e é sempre a mesma.
> Penso nisto, não como quem pensa, mas como quem respira,
> E olho para as flores e sorrio...
> Não sei se elas me compreendem
> Nem sei eu as compreendo a elas,
> Mas sei que a verdade está nelas e em mim
> E na nossa comum divindade
> De nos deixarmos ir e viver pela Terra
> E levar ao solo pelas Estações contentes
> E deixar que o vento cante para adormecermos
> E não termos sonhos no nosso sono
> (Pessoa, 2018, p. 64)

1. Respirar. Frescor.

A obra de arte impõe atenção à natureza. Entenda o jogo da natureza - seu estímulo à ação como forma de dar fim a qualquer pensamento (Woolf, 2017, p. 9). Sem filosofia, ela vem a ser pelos sentidos para provocar, primeiro, sentidos. Ao dispensar definições, a arte, natureza imediata, apenas permite que se pense nela não como quem pensa, mas como quem respira. Inspira… expira… o poema. Após a morte no último som do verso anterior, o fôlego volta no início do próximo, o poema se compõe de pequenas partes que morrem e se renovam a cada leitura. Como se fossem estações.

Atenção à palavra. Cy Twombly (1928- 2011), artista norte- americano, na obra *"I"* da sequência intitulada "*Quattro Stagioni*" (Quatro Estações), escreve repetidas vezes "primavera". Essa palavra, de origem latina "prima vere", primeiro verão, frescor.

[3] Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-quattro-stagioni-primavera-t07887 Acesso em: 26 abr. 2026

Um outro sopro. Palavra escrita na tela. Talvez o erro esteja em aceitar que a palavra no quadro queira dizer primavera pelo fato de ter a forma de primavera, e não seja questão.

Gesto, a mão se conserva firme enquanto os traços se movimentam em diversas direções, a marca performa. Não alcunha a obra, rejeita o nome para se entregar ao caos da sensação. Pensa-se "com os olhos e com o ouvido" (Pessoa, 2018, p.47). Vê a palavra, inspira, expira, fala: a leitura se faz escuta, a primavera se torna qualquer coisa desconhecida para ideias, mas familiar aos próprios sentidos.

2. Vertical carpintaria

E lhe prestamos escuta, minuciosamente, na derrota que nos cabe para perceber alguma coisa em arte que se ergue? Aprendemos isso de algum modo que não seja suplantado na vertigem pelo haver do conhecimento? Seja como puder, algo se inscreve enquanto carpintaria nas tábuas, longe da urgência da compreensão adequada. "(...) fato é, no caso presente (...), ele recorreu a um simples procedimento prático – chamou um carpinteiro." (Melville, 2022, p.483). Sendo esta carpintaria alguma coisa que se constitui afastada do ambiente especializado, tratando-se, portanto, de vir a ser pelos sentidos, que o poema de Caeiro e as plásticas de Cy promulgam, um com o outro.

A tarefa de arte que então se declina, na "sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar. (...)" (Adorno, 1982, p.16). O que faculta pensar na particularidade das obras de Caeiro e Cy, que enquanto um fazer da literatura ou da arte perfazem as cadeias das forças produtivas, mas concomitantemente suspendem o plano de efetivação do que se produz. Neste andamento, há de haver uma atenção voltada para essa maneira de dizer, pela qual a palavra primavera se ergue verticalmente, inscrita na estatura de sua autonomia, e que assim sendo desloca o domínio da leitura, aquela que assegurava o marco da posição especializada dos leitores, tivesse a página disposta horizontalmente enquanto valor utilitário de livro, seja sobre o colo ou a mesa. Suspendem-se tais juízos.

Neste itinerário, o que se apresenta aspira à estatura de uma posição arcaica. Que a modernidade abriga como reminiscência. “E haverá, porventura, também uma posição vertical, como posição originária da escrita, por exemplo, gravada em pedra?” (Benjamin, 1992, p.14-15). Réstias de finas garatujas, entremeadas nas manchas das cores, celebram aglutinações vegetativas. “Brinca! Pegando numa pedra que te cabe na mão” (Pessoa, 2018, p.106). O que te caberia então como tarefa, num quadro, sem as premissas de compreensão? Talvez uma atenção delicada ao ínfimo, cuja mão não determinaria por onde se entra na obra, mas o ainda por percorrer junto com o poema de Caeiro, sem prontamente que se declare a posse pelo monopólio das respostas.

Ao olhar, “tudo é nítido como um girassol” (Pessoa, 2018, p. 33). O girassol começa o dia sempre virado de frente para o sol, ao leste. Conforme o dia passa, acompanha o sol até o oeste. Volta. À noite, se vira em busca pelo sol. De oeste a leste, ou da esquerda para direita, o poeta pressiona a pena contra a página, ainda branca, e lá brotam os versos. O poeta deixa florir (Pessoa, 2018, p.64). A escrita busca, também, o sol.

Não faz-se restrição aos símbolos. "Todas as obras de arte são uma escrita, e não apenas as que aparecem como tais" (Adorno, 1982, p. 195). Na sombra da mão, surge a mancha, escorre na página com a linha dos caracteres. Traços, letras, palavras, versos a serem declamados de cor, que se fecham aos conceitos de significado para guardar a natureza de seu saber. Olhos na pintura: há uma "mancha tal , que não conhece nem fundo, nem linha desenhada" (Benjamin, 1992, p. 16). Não destrói a estação pois se exime de representá-la.

Encontramo-nos neste momento de encontro das obras, como ajuste de contas. Até porque o trabalho de arte parece velar o que é. No pasmo dissonante disso, destaca-se uma mais truncada significação. Isto é, o atavismo das manchas saturadas, as ramagens de tinta, por contraste, que parecem sugerir fantasmagorias para a escrita. A grafia, imbrica-se assim como alguma coisa mais tênue. Desinstala-se. Recompõe-se. Assim sendo, não se pode cogitar na tipografia de Cy coisa alguma que não fosse um letreiramento, se tal nomeação aqui puder ficar de pé. No dizer de Caeiro, “Ter que pôr

verso sobre verso, como quem constrói um muro/ E ver se está bem, e tirar se não está!...” (Pessoa, 2018, p. 64).

Trata-se de um acontecimento em sintonia com os quadros das salas de aula, sem que se atenda nisso o princípio do idêntico. O que designam as raspas de texto numa espécie de fracasso do conhecimento? Na ilegibilidade, ressaltam essa maneira desmazelada de jardinagem. Há suspeita de que aspiram ao encargo de uma segunda natureza, desencarregada de uma primeira, e “que é recusada aos objectos naturais e aos sujeitos que as produzem.” (Adorno, 1982, p. 17).

3. Escorrer

Mediante o exposto, a gravidade atua na obra, que permanece como escrita de pé, impelindo o comportamento das tintas. O gesto de Cy, iguala flores e as excede, como se tivessem degenerado na materialidade da cor escorrida, não inteiramente dissociada do solo. Como gotas de chuva, a tinta aponta sentidos de queda no quadro, atravessa a paisagem sem imagens, apenas com a sensação e melodia das cores.

À beira do porto infinito da brancura de um quadro, o pincel segue o traço e se desprende de qualquer menção à figura. A mancha se prolonga pela tendência natural para o centro da Terra – deslocamento que faz a arte se voltar para a questão da própria arte. Há certa vida no correr das cores em “*Primavera*”. Como um fenômeno independente de ação alheia. A tinta flui, precipita, e então escorre. No território da página escrita, também chove. Oblíquas pelo movimento da mão sobre o papel, as gotas tocam o piso. Entre o sonho e o ver da paisagem, está a página. Ele trabalha com a terra da página em branco e arrebanha seus indomáveis poemas, declara: “ Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações”. (Pessoa, 2018, p. 47).

A poesia raspa a tinta com que nos pintaram sentidos, nos despe do que sabemos para que não haja mais o “eu” conhecido. O poeta pode apenas declarar: “Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro, Mas um animal humano que a Natureza produziu.” (Pessoa, 2018, p. 70). Como um animal, a obra resiste ao

adestramento crítico e se separa de uma autoria. É algo feito de gestos, que acontece como dar-se o sol de fora (Pessoa, 2018, p. 69). As repetidas palavras no cancioneiro "luz, flores, árvores e rebanhos são como matérias, não de imagens de pensamentos, mas de paisagens no presente, sentidas enquanto palavra". (Motta, 2025, p. 8).

Do visual para o lido, a natureza não seria parte de nosso conhecimento sem a arte, já que há evidente impossibilidade de abordar fenômenos naturais sem descrições estéticas. Se há uma "linha" no horizonte, o "contorno" de um astro, ou um "relevo" na paisagem, pelo conhecimento artístico, tentamos nos aproximar desse campo que recusa qualquer conhecimento exato sobre ela.

4. Escutar (inclinar)

Não há escuta sem inclinação. Inclina-se diante do quadro, trava-se o embate com a obra, escuta-a. Fachada do não-dominado por essência, nada dirá, nada tem a comunicar: existe. Existe para o mundo dos sentidos, para ser visto, além de uma tentativa de lhe afirmar ser além do que aparece aos olhos e aos ouvidos. Há aí certo tipo de encantamento, uma volta às faculdades sensíveis, primárias, perdidas ao longo do tempo. Apenas a arte pode devolvê-la. Atinge a emoção, e segue. Revive a sensação a todo instante. Nada acontece, nada passa, a linha não existe, é apenas um ponto a outro ponto – do contato com a obra.

Não há, de imediato, atração. Ela repele por ser uma coisa e, por isso, existir. Eis nela a autoprodução de sentido, não instituída pelo homem, oposta ao discurso e ao costume. Ao acompanhar cada movimento do pincel no quadro, o olhar enche de sensação (Pessoa, 2018, p.44). Perante a obra, perde-se de vista a Natureza na natureza, a sensação na sensação, as coisas nas coisas.

Natural é a relação dos sons harmônicos na música. A música está, antes, nos ruídos de tudo que se ouve ao redor, mas não se escuta com atenção. O ouvido é o principal órgão de contato do ser humano com o mundo, de maneira ininterrupta, ele está aberto sempre, sempre à espera dos sons. Desde o ventre apreendemos música, no

basso continuo do coração materno e o *soprano* de sua voz prosaica[4]. Enquanto a melodia é horizontal (uma nota após a outra), a harmonia é vertical (notas sobrepostas), bem como quando Caeiro se senta a escrever: gesto horizontal, versos verticais, o canto.

Busca-se a harmonia da música, perdida ao nascer. Agora, deixemo-nos levar. Deixemo-nos levar pelos sons de tudo que existe. A natureza nos vive. Abandonemo-nos. Vivamos a terra, a pensar como quem respira, escutar o vento, senti-lo tocar-nos a pele, até que ele cante para adormecermos. (Pessoa, 2018, p. 64). Com o material próprio das sensações auditivas, ocorre a reprodução de sensações visuais ou (até mesmo) táteis (Schoenberg, 2012, p. 55). Deixemos, então, pela escuta, que a natureza nos viva.

5. Notas, aragem da luz

Figura 2: Note I, from the series III - Notes from Salalah



Fonte: TWOMBLY, Cy. 2005-2007. Tinta acrílica sobre madeira em moldura de madeira do artista, 248,9 × 371,6 cm. [5]

[4] Sloterdijk, 2017, p. 5-6:
[5] Crédito ao The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. Disponível em: https://www.sfmoma.org/artwork/FC.807. Acesso em: 26 abr. 2026.

Pode-se mesmo dizer, a respeito dessas sensações, que elas estão a par com o gesto cursivo na obra *Nota I* de Cy Twombly, a exemplo dessas acentuações das pinceladas. Sendo assim mais largas, dão a ver a letra de maneira mais atávica, sobre a qual parecem atuar diferentes estados de ablução. Assim sendo, aquilo que se inscreve — sem distinção dos meios — parece fazer uma recomendação sensível a respeito da modulação de luz. Logo, trata-se de um acontecimento que se dá na passagem das tintas acrílicas sobre o painel de madeira. Na transição entre a cor densa e a camada mais fina da tinta, como veladura, pela qual se manifesta a mudança de valor tonal e de croma na caligrafia, que particularmente se manifesta meio estriada. Escamada. "Porque ela não sabe que tem cor e eu sei." (Pessoa, 2018, p.117). Diria Caeiro em consideração. O que remonta à relação entre o comportamento da tinta sobre uma superfície e a aragem do campo, ambiência de trabalho primeva das linhas da escrita, no modo como sucedem umas às outras sobre as páginas, como se sulcassem a terra.

Atenção à luz. Ela indica um pensamento plástico na extensão do saber literário de Caeiro. Este saber parece nortear as veredas da escrita da obra de Cy, que abrem caminhos entre os verdes de tons médios e escuros . "A luz é a realidade imediata para mim./ Eu nunca passo para além da realidade imediata./ Para além da realidade imediata não há nada." (Pessoa, 2018, p.94). Realidade imediata e concreta, dos signos que se fixam em tintas, mas que ali se estabelecem como um encargo que não estão neles, mas que sofrem variações conforme as idades da arte. Talvez a obra promulgue assim uma forma de sobrevivência, como instinto de arte que resta e se abandona em cada época. Da lonjura, que é a própria a mudez destas cifras, ressoam as palavras de Caeiro possam nestes segmentos densos que pendem das linhas de base nas notas de Cy. Pálidas estalactites. A luz escorre como um quê de linha fóssil.

Entre a assertividade dessas verticais mais intensas e as curvas em veladura, há nessa configuração da obra uma dinâmica imanente, cujos momentos de equilíbrio não chegam ao termo. O corpo da letra, entre o reconhecimento dessa camada nívea e um tratamento tênue, como se vê por vezes de um jeito brumoso em mudanças de estado físico, dá notícias de uma fantasmagoria.

- Os homens falam dele.
- Do que estão aqueles homens falando?
- Do vosso modo de dançar, senhora. Dos gestos que fazeis quando dançais.
- Que gestos faço eu? Eu não estou fazendo gestos nenhuns.
- As cousas em que estais pensando é que estão fazendo gestos no ar .(PESSOA, 1986, p. 220)

Esta fantasmagoria, na ambiência desta obra de Cy, faculta pensar no que a obra recusa em si. E que assim comunga com a escuta de gestos no ar, ou seja, signos que se integram ao difuso. O que permite considerar uma forma perfeita na natureza da sua existência, que guarda distância das aparências de vida, "em virtude da sua impermeabilidade frente ao existente imediato, mediante a criação de uma esfera do intocável." (Adorno, 1982, p.68). Logo, por ser incapaz de constituir um todo legível, e pela luz não pressupor acabamentos na cor, apreende-se um ideal de problema de arte. E que na particularidade da obra tem a ver com a recomposição do signo que ressoa, da palavra pintada, e que deste modo "acumula as obras fora do tempo." (Adorno, 1982, p. 219).

E quando por fim os versos de Caeiro se despojam das condições atmosféricas ideais, ou seja, da conjuntura que fornecia a exata luz para que as coisas adquirissem a maneira de se revelarem vivas e verdadeiramente na realidade que pudessem ter, o que se coloca a partir disso como questão para a recomposição da palavra é o tom "nas nossas ideias mais apagadas." (Pessoa, 2018, p. 110), Ver, ou ter em conta a imagem de arte, aqui, implica numa cezura, em favor de uma presença contingente dessa escrita em tintas, que se recobre e descobre. Pausa rítmica nas notas de Cy, para a escuta do dizer de Caeiro: "Porque sequer atribuo eu/ Beleza às coisas." (Pessoa, 2018, p.57).

Seja de que modo se considere a reminiscência dos poemas de Caeiro nas notas de Cy, certo aspecto se prova como um ensinamento de pintura, como algo que sobrevive da tradição da pintura, voltada para a apreensão do modelo. Assim, durante a observação, segundo uma orientação mais classicista, o recurso de deixar os olhos semicerrados permitia apurar indícios mais acurados acerca da presença da luz e das sombras nos corpos e nos ambientes, ainda que em detrimento dos detalhes, que tendem a se esvair na cortina das pálpebras. Quer tenha sido uma recomendação aos olhos, a luz

ganha aqui uma atuação embaçante, como se solicitasse a presença breve de um véu. Ou uma apreensão mais fugidia dos objetos. Para que Caeiro veja, afinal, de um jeito abdicado da asserção do pensamento que ali poderia se enraizar. Isso é como saber que as coisas estão logo ali, na distância de uma breve cobertura, sem a sondagem do detalhe.

As palavras de Caeiro acostumam o olhar à penumbra. E na modulação concisa da luz, elas notabilizam o que é externo ao corpo, como se nesse gesto se sustentasse uma contiguidade, ou extensão, com a natureza. "(...) ou talvez a "aptidão" para apresentar, isto é, para substituir a própria natureza, para fazer-se natureza (...)" (Lacoue-Labarthe, 2008, p. 171). Pela sensação imbricada nessa toada instintiva, a obra cumpre não estar só neste menos que se vê. E assim sendo faz o entorno se tornar adjacente. Amalgama-se no declínio da luz da projeção. A palavra se implica na sombra, a exemplo do que diz Adorno de uma segunda natureza de arte, suscitando a aversão do que se delineia como uma compreensão da obra em vista da sua percepção. Bem, sob este desígnio, há mesmo uma subordinação aos fins empíricos. Contudo, uma segunda natureza admite a renúncia destes fins, como um talvez que ambiciona se libertar deles. Nesta fuga, sem tampouco enxergar, há de absorver as ramificações da terra:

> Quando reparo, não gozo: vejo.
> Fecho os olhos, e o meu corpo, que está entre a erva,
> Pertence inteiramente ao exterior de quem fecha os olhos -
> À dureza fresca da terra cheirosa e irregular;
> E alguma coisa dos ruídos indistintos das coisas a existir,
> É só uma sombra encarnada de luz me carrega levemente nas órbitas,
> E só um resto de vida ouve.
> (Pessoa, 2018, p. 110).

6. Modulações

Em *notas*, como música, as pinceladas formam uma modulação cromática. A modulação tonal representa uma alteração na percepção. Passagem de um tom para o

outro. No quadro, as tonalidades destoam, criam transições para diferentes campos harmônicos que se compõem a cada traço da pintura. Os tons brincam em um infinito esconde-esconde, surgem mais fortes, e logo somem ao se diluírem e tornam-se tênues. Sem linhas ou figuras, o que há é relação entre tons nos contrastes. Trata-se da questão da arte em si mesma. "A cor tem de exprimir todas as rupturas na profundidade" (Cézanne, 1906, p. 165).

A sensação de verde é percebida como a manifestação de um certo verde sentido, além da impressão pura. Deixa-se um instante para olhá-lo: intensa paisagem verde sobreposta pelos movimentos da tinta branca. Seguimos o percurso cursivo do estender-se à crista e voltar, esse vai-e-vem das ondas pelos espectros verdes no quadro, notas que chegam ao ápice e descem, experiência sensível. A imensidão rompe com qualquer limite ou dimensão. É como olhar para o mar e perder de vista onde começa e menos ainda onde está o fim. Se funde para além da linha do céu e, juntos, são apenas tons diferentes da mesma cor. E, em um contínuo, a onda segue seu percurso.

O mundo se faz pela experiência, nele, de todas as maneiras possíveis. "Comer um fruto é saber-lhe o sentido, pensar uma flor é vê-la e cheirá-la" (Pessoa, 2018, p.47), olhar a obra é também compor-lhe pela percepção. Daí a pergunta "Mas quem me mandou a mim querer perceber? / Quem me disse que havia que perceber?" (Pessoa, 2018, p.55) Inato ao ser humano, perceber é vital como respirar. Nos cabe renunciar às certezas do senso comum e da atitude natural para explorar a impressão. Na linguagem, encontramos a noção de sensação imediata, a palavra cria seu mundo sensível ao ser traçada. Dizer é criar. Inauguram-se mundos na poesia. Pela fala, o verso se emenda, "meus versos são naturais porque são feitos assim" (Pessoa, 2018, p. 236). Sem rimas e elaborações estilísticas, mas pensando e escrevendo como as flores têm cor.

7. Olhar

Diante da obra de arte, abrem-se os olhos para vê-la sem chaves de leitura e racionalização. A tendência de buscar explicações para a razão como uma forma de consolo intelectual se torna a destruição do problema que ela impõe à intuição. Certo

tipo de adestramento, de dizer-lhe o que é, como é, o porquê. Ela recusa mediações para falar por si mesma, falar de maneiras completamente distintas a cada ângulo e instante de percepção. Pensar, responder perguntas que deveriam apenas gerar mais perguntas e estar doente dos olhos.

De todos os defeitos, como diz Caeiro, não há, nunca, o defeito de exigir que as coisas fossem qualquer outra coisa que não coisas, nunca o erro de" compreender só com a inteligência" (Pessoa, 2018, p. 98), não há nada que se revele meramente pela criação de teorias, elas apenas fingem preencher lacunas que incomodam, mas são na verdade a fonte de qualquer conhecimento, por não possuí-lo de fato.

Tampouco pode-se exigir que o mundo seja qualquer outra coisa que ele mesmo. O essencial é saber ver quando se vê; ali a atenção se retém, e o mais importante: ver sem estar a pensar. Estar em si, devagar, e olhar ao exterior sem que o "eu" lhe embaçe por completo a visão. Não só escutar o que vem de dentro, mas que o de fora lhe invada e acabe com todas as certezas. É essa a única missão no mundo. Existir claramente e saber fazê-lo sem pensar nisso. Para isso, há de calar-se diante da obra de arte, ao terminar a leitura de um poema. O que mais pode ser dito? Que explicação suportaria o fardo de contemplar algo maior do que ela? Por isso olhamos para ele.

Se pensasse sobre ele, deixaria de vê-lo para ver o próprio pensamento. "Pensar *sobre*" a própria palavra implica uma posição superior, uma sobreposição ao objeto no qual se pensa: pronto, está coberto. Não podemos mais vê-lo, o que há agora é apenas o mero pensamento. "As coisas são o único sentido oculto das coisas" (Pessoa, 2018, p. 66). São diferentes, a comparação paira sobre a cabeça, busca, em experiências prévias, semelhanças para que a associação conforte o pavor do desconhecido. No entanto, comparar uma coisa com a outra é esquecer essa coisa. Tudo se torna vazio se reduzido ao outro. A química direta da Natureza não deixa lugar vago para o pensamento. "Nenhuma opinião sobre a Natureza fez brotar uma erva ou nascer uma flor" (Pessoa, 2018, p. 103). O planeta estará sempre em sua trajetória mesmo que não haja nenhuma ciência teorizando sobre ele. Se assim acontece na natureza, não é tão diferente na arte.

Referências:

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**: (Arte & Comunicação). Lisboa: Edições 70, 1982.
ARQUIVO PESSOA. **Obra édita de Fernando Pessoa**. Disponível em: http://arquivopessoa.net. Acesso em: 26 abr. 2026.
BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
DORAN, Michael (org.). **Conversas com Cézanne**. São Paulo: Editora 34, 2021.
LACOUE-LABARTHE, Philippe. **A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
MELVILLE, Herman. **Moby Dick: edição comentada**. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2022.
PESSOA, Fernando. **Obra completa de Alberto Caeiro**. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. São Paulo: Tinta da China Brasil, Pessoa, 2018.
PESSOA, Fernando. Salomé. **Ficção e Teatro**. (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Mem Martins: Europa-América, 1986.
SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Apresentação de Flo Menezes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
SLOTERDIJK, Peter. **The aesthetic imperative**: writings on art. Cambridge: Polity, 2017.
TRIGUEIRO, A.; MOTTA, M. A. **Pessoas: paisagem e escrita.** Letras, *[S. l.*], v. 69, p. e87813, 2025. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/87813. Acesso em: 27 abr. 2026
WOOLF, Virginia. **A arte da brevidade**: contos. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 136 p. Edição bilíngue.

Recebido em: 23/06/2026
Aceito em: 23/07/2026