

RICARDO DAUNT

CESÁRIO VERDE:
UM POETA NO MEIO-FIO DO PARAÍSO

estudo literário

SUMÁRIO

I -- Introdução
1. A lírica de passagem
2. O método de abordagem
3. Transformações urbanas: as novas veias do mundo
4. A moda das fisiologias; o trapeiro

II -- O sujeito lírico em "Num bairro moderno"

III -- O trapeiro e a condição afetiva

IV -- O trapeiro e a condição social

V -- O trapeiro e o tempo

VI -- O trapeiro e o imaginário:
um projeto de transmigrar...

VII -- No meio-fio do paraíso

Bibliografia

I -- Introdução

1. A lírica de passagem

A carreira literária de Cesário Verde (1855-86) comprime-se em um período que vaza os 10 anos. Entre sua estréia na imprensa portuguesa, em abril de 1873, com o poema "A forca" e sua última contribuição a periódicos, que se deu em setembro de 1884, com o poema "Nós", o poeta publicou avulsamente a grande maioria de seus trabalhos. Assim, dos poemas conhecidos de Cesário Verde -- e acabados, vieram a lume 36. Apenas os versos de "Humilhações", "De tarde" e "De verão" permaneceram desconhecidos do público de modo geral, até a morte do poeta. Póstumo também é o poema "Provincianas", que todavia é legado inconcluso.

Em sua curtíssima carreira de poeta, chama nossa atenção a assiduidade com que comparece, desde seu início até o final, no papel de *eu* lírico, um *homo viator*, que faz da deambulação pelas ruas seu projeto testemunhal e seu estado de ser poético.

Em 1874, Cesário Verde publicaria o poema "Esplêndida", seu primeiro exemplar de lira deambulatória. Em 1875, no ano seguinte, publicaria "Deslumbramentos", "Frígida", "Desastre"; em 1876, "A débil"; em 1877 "Num bairro moderno"; em 1878, "Noites gélidas"; no ano seguinte, "Manhãs brumosas", "Cristalizações", "Noite fechada" e "Em petiz". "O sentimento dum ocidental" viria em 1880. Além destes, todos os poemas póstumos acima referidos oferecem situações de passagem a um observador transeunte que delas se alimenta.

Não é portanto improcedente a hipótese que desde já é defensável neste trabalho, qual seja, a de que o poeta ao consagrar tamanha importância a situações aprendidas por um observador em movimento, fazendo delas presença freqüente em sua poesia, o fez como quem escolhe conscientemente um procedimento poético que pretende dominar e desenvolver; e o fez, ainda, como quem empresta ao fato a mesma importância de uma *poiesis*.

Se a deambulação, como já se observou, é a tônica de um grande número de poemas de Cesário Verde, essa evidência não reduz sua poesia a uma colagem de roteiros mundanos de catálogo.

Isto porque a deambulação em Cesário Verde não parece ser mera acidentalidade. Ao contrário, oferece-se como meio formativo e determinante do fazer poético, em que afloram múltiplos temas que, por seu turno, são via de compreensão e "janela" para o entendimento e a interpretação de sua obra e de sua *Poética*.

Assim, por exemplo, a condição afetiva desponta, em "Esplêndida", no temperamento instável do sujeito do poema, perseguindo pela rua uma fidalga que, em um *landau*, passa indiferente. Embora se subentenda, já aí, uma crítica social atravessada de ironia, o tema central do poema é a descoberta do mundo sensível, do qual a mulher é uma intérprete.

Já em "Desastre", a condição social é o principal núcleo temático desse exemplar de lírica de passagem. Nesse poema, com efeito, comparecem cocheiros, *cocottes*, dândis, provincianos, e até "um bom poeta"[1]. Cada um deles testemunha a seu modo a passagem de um operário numa maca, após um acidente de trabalho que lhe seria fatal. Em meio a tantas histórias que a cidade registra e esquece quase que instantaneamente, esta é apenas mais uma. O servente, que "não conhecera os pais, nem aprendera a ler" (sem passado, sem registro, vivendo precariamente), tinha como tarefa erguer cochos de areia e cal (apesar de sua fragilidade física). Não suportando as exigências do ofício, "rolou nas atrações da queda", despencando da construção. Seu fim é a vala comum, o anonimato.

"A débil", "Cristalizações" e "Num bairro moderno", todos

---

[1] As citações da poesia de Cesário Verde foram extraídas da *Obra completa de Cesário Verde*, org., pref. e anot. por Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte, 4ª ed., 1983. Vide também VERDE, Cesário – *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86). Organização, apresentação, tábua cronológica e cartas reunidas por Ricardo Daunt*. São Paulo, Landy, 2006. Esta última corrige os inúmeros problemas e equívocos encontrados na edição portuguesa utilizada à época em que este trabalho encontrou sua versão definitiva. O presente ensaio foi apresentado como tese de doutoramento na Universidade de São Paulo -- USP, sob o título de *Cesáro Verde: um trapeiro nos caminhos do mundo*, em 1991. Daí a ausência de muitos estudos posteriores a essa data, realizados no Brasil, em Portugal e em outros países acerca da obra do poeta português.

poemas construídos a partir de uma lírica de passagem, mantêm como tema dominante a condição social, embora, por exemplo, "Num bairro moderno" adiante-nos outras questões funda- mentais para a compreensão dos demais núcleos temáticos cesarinos, como o relativo ao imaginário.

Se em "A débil", ainda, a temática social interessa-nos, a questão referente ao binômio capital-trabalho parece-nos melhor e mais profundamente explorada em "Desastre", outro espécime de lírica de passagem. Ademais, "A débil" também nos irá interessar quando do exame da condição afetiva cesarina. Esta questão, por sua vez, é preponderante em "Deslumbramentos", mas tratada diferentemente neste poema do que naquele.

De fato, "A débil" introduz uma presença feminina que, inicialmente entrevista pelo sujeito do poema através de uma porta envidraçada de um café, ganha sua atenção, atraindo-o, em sua caminhada, pela simplicidade, pureza e naturalidade. Em "Deslumbramentos", ao contrário, a personagem *Milady* atrai os olhares e o interesse de um sujeito lírico transeunte por meio de atributos bem diversos: veremos, oportunamente, que a figura feminina do poema "Deslumbramentos" personifica o supérfluo, o demoníaco, a ostentação e o luxo. Cada uma dessas personagens contribuirá, de modo também diverso, para a compreensão do mundo afetivo de Cesário.

Do mesmo modo, o sujeito lírico transeunte não é idêntico em cada um desses poemas, quer pelo fato de serem "realidades" diferentes apreendidas em "momentos" diferentes, quer pelo fato de o comportamento do *eu* do poema não ser, também, o mesmo.

Na verdade, o que aproxima os sujeitos líricos desses dois poemas é exclusivamente o fato de captarem em movimento a cidade, nela descobrindo, por razões muito diversas e movidos por diversos interesses, uma passante feminina.

Se o imaginário -- ao lado da questão social -- é assunto, mais uma vez, de "Num bairro moderno", o poema não esgota a questão; "O sentimento dum ocidental" traz importante contributo para o exame e o entendimento do projeto cesarino de transcendência. Em ambos os poemas parece de crucial importância o fato de o sujeito lírico ser um transeunte, tudo captando em movimento, apesar de enunciar, também neste caso, experiências diferentes.

Iremos recorrer, conforme o núcleo temático tratado, àquele conjunto de poemas que melhor possam traduzi-lo, razão porque diversos poemas cesarinos serão aqui *rediscutidos*, sempre em atendimento ao tema em destaque.

Apontamos, portanto, de um lado, temas que comparecem aqui e ali, iluminando a poética de Cesário Verde -- e, de outro lado, induzindo, relativizando, aproximando, comparando, como uma espécie de eixo gravitacional, a lírica de passagem, determinante do fazer poético, como dissemos há pouco; fundamental para a logicidade do "verso", como veremos mais adiante, independentemente dos aspectos circunstanciais da conduta do sujeito lírico cesarino. A articulação entre os núcleos temáticos e o sujeito lírico de passagem é o suporte fundamental deste trabalho.

2. O método de abordagem

Admitindo como premissa a presença de uma lírica de passagem, ou, dito de outro modo, de uma lira deambulatória na poesia de Cesário Verde e que esta ao estigmatizar toda a obra do poeta pode ser discernível como determinante do processo poético, cabe indagar que elementos exteriores a esse procedimento poético podem eventualmente oferecer alguma contribuição no sentido de explicar a presença da lírica de passagem.

A seção desta Introdução, denominada "Transformações urbanas: as novas veias do mundo" pretende dar conta desse assunto.

A Restauração em Portugal, em particular, e na Europa, de modo geral, surdiu a reboque de intensas mudanças sociais; os grupos hegemônicos europeus foram tangidos na direção de um novo equilíbrio de forças que por sua vez redesenhou a composição da sociedade. Novas formas de convivência e de tensão entre, por exemplo, capital e trabalho, entre burguesia, aristocracia, clero, militares...; entre a classe operária e as classes dominantes tiveram lugar.

Situações comportamentais, interpessoais, grupais e de casta encontraram expressão. A técnica e a tecnologia encontraram grande surto em todas as áreas da atividade humana, graças ao desenvolvimento das ciências naturais,

físicas, humanas e normativas.

Não obstante, em múltiplos aspectos, o mundo europeu do século XIX viu recrudescerem problemas e questões apenas entrevistas na viragem da Revolução Industrial. O crescimento urbano acelerado, por exemplo -- acarretando concentrações populacionais assistidas por bolsões de miséria, lado a lado com uma expansão da taxa de concentração da riqueza (ambas compreendidas como desdobramentos da exploração intensiva do trabalho pelo capital) -, vem redesenhar o panorama das cidades industrializadas, ou em fase de se tornarem. Destarte, formas inauditas de expressão de distinção pessoal no interior e no exterior dos grupos oligárquicos empossados são notadas. As novas coalizações no seio do bloco hegemônico europeu transferem para cada conjunto social uma série de práticas que, reinterpretadas pelas camadas intermediárias da sociedade local, geram formas de lazer e atitudes ainda não consagradas, e, é claro, novos mecanismos de evasão pessoal...

Adiante, na seção "A moda das fisiologias; o trapeiro", por seu turno, fazemos menção a uma literatura que abundou na época, na França, e que justamente vem interessar-se pela descrição e análise daqueles novos tipos sociais, daqueles novos "temperamentos", fabricados no cadinho da transição para a modernidade.

Em "A Paris do Segundo Império", Walter Benjamin analisa o surgimento desse novo produto editorial[2] a que se denominou fisiologias. Tais fisiologias, publicadas, a bem da verdade, sob a bandeira de um certo oportunismo comercial, na medida em que se afastavam das "pessoas reais" vindo a se fixarem nos tipos encontrados na multidão urbana, eram, também, uma manobra consciente para se escafederem, autores e editores, do crivo da censura oficial[3].

Embora superficiais, desprovidas de propósitos científicos ou sociológicos, vieram ilustrar um fato novo: *a mobilização do olhar sobre o espetáculo da cidade*.

De tal sorte que o próprio ato de observar, de examinar esse ou aquele incidente ou pessoa que por um brevíssimo instante atraía a atenção desarmada, configurava, sob a égide do intérmino espetáculo citadino, a contrapartida de o

---

[2] Cf. Walter Benjamin, "A Paris do Segundo Império", *in Sociologia*, trad. bras., São Paulo, Ática, 1985, *passim*.

[3] *Idem, ibidem, passim.*

observador de outrem tornar-se o interesse de um terceiro. Em suma, observar era ser observado, assistir era sempre participar. Ninguém que estivesse vivo poderia ficar alheio, passar à margem do grande *show* metropolitano.

Ainda na mesma seção, arrolaremos alguns tipos sociais marcantes do período, acolhendo a analogia de autoria de Charles Baudelaire, que aproxima o poeta dos novos tempos ao trapeiro[4].

Ambos, o trapeiro e o "novo poeta", depreender-se-á, fundem-se pela propositura analógica, na figura de um sujeito lírico vagueante pelas ruas (veias do mundo), identificando-o eventualmente com o *poietes.*

Admitindo-se, como o faremos, que o tipo social denominado trapeiro origina-se de um processo polimorfo social, econômico, político, científico, ético só presente na Europa a partir do século XIX -- e aceitando que tais vetores transformativos encontram-se presentes também no Portugal de Cesário Verde -, o presente estudo pretende indagar se o trapeiro, tipo social em pauta, assimilado como um êmulo do poeta, pode subsidiar uma interpretação poética cesarina.

Indagaremos ainda se a constatação de que o sujeito lírico cesarino deambula pelas ruas, para além de sua inegável circunstancialidade é, também, indício de um programa poético abrangente.

No intuito de avaliar e medir a extensão analógica compreensiva entre o sujeito lírico cesarino e o trapeiro, bem como de verificar se a lira deambulatória pode ser vista como um programa poético em si, iremos analisar no capítulo "O sujeito lírico em 'Num bairro moderno'" aquele poema que, por sua compleição paradigmática, inclusive articulando-se metapoeticamente, sugere uma *poiesis* que alcança maior resolução que em outros trabalhos de Cesário. Aduza-se o fato de o poema em questão fundir e justapor observação e imaginação (assim transpondo a fronteira factual), configuração útil para compreendermos a meta cesarina de transmigrar na direção do cósmico e do imaginário.

Após o exame de "Num bairro moderno", e se afirmando a

---

[4] *Idem, ibidem,* p.103. Ver também BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1931-2 (Pléiade), v 1, p. 249-50.

compreensibilidade da analogia acima mencionada, bem como a determinação deambulatória da poesia de Cesário Verde, servindo-se esta, bem entendido, a um programa poético abrangente, o trabalho cuidará dos poemas de deambulação anteriormente indigitados, rastreando a presença, evolução, com- binação, duração, metamorfose e derivação dos temas predominantes naqueles poemas.

A descoberta do mundo sensível através do conflito com a figura feminina, esta símile de poder, morte, dentre outros atributos, estará presente no capítulo "O trapeiro e a condição afetiva".

Nessa parte serão abordados os poemas "Esplêndida", "Deslumbramentos", "Frígida", "Humilhações", "Noites gélidas", "Manhãs brumosas", "Noite fechada", "Em petiz", "De verão".

Em capítulo próprio ("O trapeiro e a condição social"), também, examinaremos o processo de adesão ideológica do trapeiro, compilaremos uma crítica cesarina à sociedade portuguesa, dentre outras questões. "Desastre", "A débil", "Num bairro moderno" e "Cristalizações" aí serão discutidos.

O relacionamento do sujeito poético com a memória do passado surgirá no capítulo "O trapeiro e o tempo", com a contribuição sobretudo dos poemas "O sentimento dum ocidental", "Em petiz", "De verão" e "Noite fechada".

"O trapeiro e o imaginário: um projeto de transmigrar" abordará os poemas "Num bairro moderno" e "O sentimento dum ocidental". A microanálise levada a efeito em "Num bairro moderno", no capítulo "O sujeito lírico em `Num bairro moderno'", provocará um conjunto de ilações que serão retomadas em sua essência, cotejadas com aquelas extraídas do exame de "O sentimento dum ocidental". Espera-se que, como resultado disso, possamos iluminar alguns importantes aspectos da concepção de mundo cesarina expressa em sua obra, bem como tornar mais transparente sua Poética.

3. Transformações urbanas: as novas veias do mundo

Durante seus 31 anos de vida, Cesário Verde testemunhou, sob a Regeneração, uma evolução da situação industrial em

Portugal[5], onde se registrou a montagem de unidades fabris mecanizadas em cidades como Lisboa, Porto, Vizela e Portoalegre. O surto de industrialização, apoiado nas Pautas setembristas, teve como paradigma a indústria inglesa.

> "As indústrias *pivot* eram o algodão e o ferro, acrescidas no sector de lanifícios (...). Este (...) encontrou nas Pautas condições para a sua modernização em Portugal, quer nas regiões do interior (Covilhã, Portoalegre), quer no litoral (Lisboa, Alenquer, Porto), quer noutros locais cujas tradições eram mais tênues (Gouveia, Valezim, Seia). Instalam-se nestas localidades fábricas a vapor (Lisboa, Portoalegre) e a energia hidráulica (restantes)"[6].

Mesmo antes do nascimento de Cesário Verde já existiam máquinas a vapor não só em Lisboa e arredores, como em Arrentela, em Vila Nova de Gaia, em Vista Alegre, Porto, Marinha Grande, Castanheira de Pera e Portoalegre. Fundições em Lisboa e Porto atestam uma incipiente indústria de bens de capital. Outras fontes de energia, como a hidráulica, tiveram importância decisiva nesse período: "o maior número de unidades fabris modernas encontrava-se junto aos rios e haviam sido montadas sob a influência" das Pautas[7].

É de se ressaltar o processo de interiorização da indústria em Portugal, atraída por "uma mão-de-obra mais barata, sazonal, e em princípio obediente"[8]. Mesmo em regiões de pequenos rios, como às margens do Nabão, do Almonda, do Alviela, sem interesse hidráulico, algumas unidades modernas se estabeleceram. Nessa época houve "um movimento para ruralização da fiação da seda" em Trás-os-Montes e Beira Alta[9].

Entre 1829 e 1850, no norte do país, sobretudo nas cidades de Vila Nova de Gaia, Porto e Vizela, verifica-se um incremento do número de operários da indústria de fiação e tecelagem superior a 500%. No mesmo período o aumento do número de operários domiciliários é um pouco menor,

---

[5] Cf. Jorge Custódio, "A indústria fabril em Portugal e em Lisboa na época de Cesário", *Prelo*, Lisboa, nº 12, jul-set/1986, p.71.

[6] *Idem, ibidem,* p.67.

[7] *Idem, ibidem,,* p.68.

[8] *Idem, ibidem,* p.61.

[9] *Idem, ibidem,* p.61.

reforçando a tendência de maior concentração de operários em uma mesma planta industrial[10].

> "Contudo, Lisboa, antes de qualquer cidade, foi a primeira, a maior e a principal cidade fabril do país. Num século, entre meados do XVIII e 1870, transformou-se num centro industrial, polarizando um conjunto de modificações próprias de sociedades industriais mais avançadas. A situação privilegiada junto ao Tejo, um comércio externo bastante ativo, um porto seguro, a proximidade do poder central, foram algumas condições do seu arranque"[11].

Em Lisboa se edificaram as maiores "plantas", o capital fixo instalado ali era superior ao do Porto.

> "Em 1850, na região de Lisboa existiam, pelo menos, 35 máquinas a vapor, num total de 509 c/v, contra seis ou sete que, entretanto, se haviam instalado no Porto na década de 40. Destas 35, cinco pertenciam ao bairro de Alcântara, num total de 168 c/v. Mas na faixa marginal de Lisboa Ocidental, desde a Boavista ao Bom Sucesso, 13 destas máquinas acionavam unidades industriais, num total de 254 c/v, metade da potência a vapor utilizada nas restantes partes da cidade e seus arredores (Abelheira, Verdelha, Campo Grande, Margueira, Olho de Boi)"[12].

Em 1850, como assevera Jorge Custódio, Lisboa já apresenta uma arquitetura fabril e as greves começam "a pautar o cotidiano da capital"[13]. A Boavista, com a conclusão do Aterro, torna-se um dos primeiros parques industriais. Novos bairros operários surgem, propiciando o advento de uma tipologia e de um desenho urbano diversos.

Por volta de 1865, Lisboa dispunha

> "de uma 'cintura industrial' (...), da zona ocidental à zona oriental, que abrangia ou tendia a alargar-se para o Campo Pequeno, Campo Grande, Benfica e São Sebastião da Pedreira, fato que se acelerará com a expansão da cidade

---

[10] *Idem, ibidem*, p.65.
[11] *Idem, ibidem*, p.74.
[12] *Idem, ibidem*, p.74.
[13] *Idem, ibidem*, p.74.

> para o Norte"[14].

Enquanto isso, a periferia rural recua. Desaparecem hortas, quintas. Em Rio de Mouro, Campo Pequeno, Linda-a-Velha (próxima de Linda-a-Pastora, local em que Cesário Verde passou longos anos, ali administrando a propriedade rural da família); e em Campo Grande, Tosela, São Sebastião da Pedreira se dispersam estamparias.

O sistema de transportes evolui no período;

> "o fontismo (...) [promove] um conjunto de interesses à volta da construção de caminhos-de-ferro e estradas que, bem ou mal, cumpriram com os objetivos enunciados pela Regeneração (...).
> Quem analisa essa estrutura na época de Cesário verifica que a indústria portuguesa teve um crescimento contínuo e progressivo na ordem dos 2% ao ano aproximadamente"[15],

apesar de o Estado haver desestabilizado a economia, alicerçada nas Pautas, "quando ela precisava de maiores incentivos"[16].

Em 1801 a população de Portugal é de 2.600.000 habitantes; em 1850 é de 3.500.000, passando a 5.000.000 na virada do século[17].

O crescimento industrial e demográfico de Lisboa (mais intenso que no resto do país, com a migração do campo para a cidade como decorrência do mercado de trabalho) transforma a cidade em imenso canteiro de obras. Lado a lado com um processo de ocupação habitacional espontâneo, surgem alojamentos coletivos, *villas* -- algumas junto a unidades habitacionais; conventos, igrejas, velhas oficinas e palácios são adaptados: "são os *páteos*, cujo grau de insalubridade já preocupava o governo nos princípios do século IX"[18].

---

[14] *Idem, ibidem*, p.78 *et passim.*

[15] *Idem, ibidem*, p.69.

[16] *Idem, ibidem*, p.69.

[17] Cf. Flausino Torres, *Portugal -- uma perspectiva de sua história*, Porto, Ed. do Autor, s.d., p.326.

[18] Cf. Jorge Custódio, *op. cit.*, p.84.

No entanto, à falta de uma política habitacional adequada por parte do Estado, era o patronato que se dispunha a gerar soluções localizadas, casuístas, para o problema da moradia. Bairros operários como o da Vila Cabrinha (1881), da Grandela, ou da Companhia de Fiação de Tecidos Lisbonense (1873) se erguiam, sem o concurso de uma política global de ocupação do solo. Casos como os do Aterro da Boavista são raros na história da cidade. Alí, entre 1858 e 1865 promoveu-se, em substituição a dezenas de becos e boqueirões que desembocavam nas margens do Tejo, o surgimento de um bairro planificado onde se edificam fundições, serralherias mecânicas -- e onde se fabricam as primeiras máquinas a vapor. Com a ampliação do porto de Lisboa e a abertura da marginal, o bairro industrial da Boavista, durante os anos 40 do século passado, especializou-se na indústria metalúrgica e metalomecânica[19].

No campo, a adoção de um sistema nacional de pesos e medidas, a revisão de direitos senhoriais e de outros procedimentos tipicamente feudais, medidas importantes adotadas pela comissão de 1813; o advento do fontismo, com já se disse e sobretudo, após 1820, a proibição de importação de cereais, além de outras medidas tomadas pelas Cortes Constituintes de 1820-22 propiciaram uma recuperação do setor agrário[20], que só não foi maior devido, ainda, ao funil do escoamento da produção: no início do século XIX,

> "o transporte de mercadorias (por terra) só era possível no dorso de mulas. Carroças nem as havia, nem por onde circulassem. Os viajantes, para pequenas viagens, tinham o recurso ao burro, à mula, e quando se tratava de viagem mais longa, ao cavalo ou então às liteiras de dois lugares"[21].

Uma viagem de Lisboa ao Porto podia durar uma semana, o que reduzia drasticamente a margem líquida de ganho do agricultor (quando havia alguma), além de diminuir ainda mais a competitividade dos produtos do país face ao similar estrangeiro.

Em 1849, a situação dos transportes por terra começou a

---

[19] *Idem, ibidem*, p.77 *et passim*.

[20] Cf. Joel Serrão, *Temas oitocentistas I -- para a história de Portugal no século passado*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p.53 *et passim*.

[21] *Idem, ibidem*, p.63.

mudar de feição. Entre Elvas e Vendas Novas surgiu a primeira estrada macadamizada. Em 1853, Portugal dispunha de pouco mais de 150 km de estradas asfaltadas.

Em 1874, o país possuía quase 4.000 km de rodovias[22].

> "Não obstante a morosidade da abertura das estradas de macadame (...) a verdade é que elas contribuíram poderosamente para alterar o sistema tradicional dos transportes e das comunicações internos"[23].

O transporte ferroviário, por sua vez, ganha, em 1856, seu primeiro trecho da ligação de Portugal com a Espanha através de Badajoz; a ligação ao Porto se dá um pouco mais tarde, em 1863, de modo que as duas mais importantes cidades portuguesas ganham acesso ao estrangeiro.

Internamente, o comboio

> "criou as condições de um mercado efetivamente nacional. Sobrepondo-se, pela rapidez e pelo volume transportado, à navegação de cabotagem e à circulação fluvial, assim remetidas para um plano secundário"[24].

Com o impulso dado à implantação de um sistema nacional de transportes, alterou-se o ritmo do fluxo migratório em Portugal, estimulando-se a integração das diversas regiões do país, bem como favoreceu-se um intercâmbio mais intenso com vizinhos e aliados comerciais.

As novidades do restante do mundo europeu levavam já menos tempo a chegar à capital do Reino. O comportamento social, o vestuário, os costumes e o ritmo do viver também se modificavam. Em 1848, antes, portanto, do nascimento de Cesário Verde (1855), o bairro do Chiado, em Lisboa, via serem instalados os primeiros 26 candeeiros de iluminação à gás[25]. À época em que o poeta escreveu "O sentimento dum ocidental", a noite técnica, para usar a expressão de Joel

---

[22] *Idem, ibidem*, p.117.

[23] *Idem, ibidem*, p.118.

[24] *Idem, ibidem*, p.128 *et passim*.

[25] Cf. Joel Serrão, *Temas oitocentistas II -- para a história de Portugal no século passado*, Lisboa, Portugália, s.d., p.47.

Serrão[26], já se espalhara. "Um pouco mais tarde, na década seguinte de 80, a iluminação a gás (...) transformara-se em trivialidade"[27], sedimentando um conjunto de práticas sociais recentes. A própria cidade adquiria nova feição, oferecendo-se mais abertamente ao ócio e ao olhar do artista.

Como frutos do reordenamento das forças sociais, econômicas e bem como de uma nova moral urbana, surgem tipos sociais até então desconhecidos, e que pontuaram o período, enriquecendo o palco que a cidade se tornara. Alguns desses tipos guardam características bem locais; outros são, conveniência do próprio tipo, internacionais. Em confronto com a cultura ambiental deprimem esse ou aquele traço, mas mantêm o cerne.

Na sociedade portuguesa, após o segundo quartel do séc. XIX, despontam ao menos três tipos, todos, de certo modo, oriundos ou vinculados às classes dominantes: o barão, "tipo nacional de capitalista empreendedor"[28], o dândi e o marialva. Esse

> "surge como espécime raro na selva dos barões -- situado na intersecção de uma aristocracia modernizada e de uma grande burguesia, é o responsável por um certo estilo de vida da alta sociedade lisboeta, animada por bailes e festas suntuosas"[29].

O marialva aparentemente seria um dândi decaído. Se o primeiro simpatizava com a nova ordem e com o grande capital, o segundo era por D. Miguel e a favor da aristocracia imobilista; não sendo o morgado, o primogênito, era encomendado ao exército ou ao clero, onde se refugiava, cultivando ócio e privilégios[30].

Enquanto, em rápida pinceladas, esse era o panorama em Portugal, no resto da Europa o processo de urbanização era semelhante -- eventualmente muito mais intenso, e, por certo, mais grandiloqüente.

---

[26] *Idem, ibidem,* p.41 *et passim*.

[27] *Idem, ibidem*, p.53.

[28] Cf. Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*, Lisboa, Editorial Presença, s.d., p.18.

[29] *Idem, ibidem*, p.19.

[30] *Idem, ibidem,* p.19.

Nos dois últimos quartéis do século XIX a Europa descobriu e implantou novas técnicas de exploração do solo. O uso de fertilizantes apenas se difundiria após 1880, mas a mecanização da agricultura ganhava vigor, sobretudo nos países do norte, onde o número de segadeiras e de ceifeiras decuplicou.

Na França, a extensão das terras improdutivas reduz-se de 6.200.000 a 2.800.000 hectares[31], graças a técnicas de irrigação e de drenagem. O reflorestamento é imperioso, e o problema da reposição dos estoques de madeira combustível encontra-se "na ordem do dia"[32].

No entanto, em termos relativos, a população rural declinava na maioria dos países europeus, e a pequena propriedade via-se ameaçada pela crescente especialização regional, bem como pela necessidade, cada vez mais imperiosa, de utilização de processos e técnicas agrícolas para fazer frente aos novos patamares de produção que a competitividade no setor agora exigia.

Na França, a população do campo, que em 1846 era de 26.753.000 habitantes, em 1896, 5 décadas depois, era de 23.492.000[33].

Na Europa Central nota-se uma "desagregação da comunidade aldeã"[34]; avulta a prática do trabalho temporário; o artesanato rural declina e as migrações populacionais apontam para uma mesma direção: os pólos industriais urbanos.

Após 1830, o mercado de capitais e a bolsa de valores expandem-se. "O banco, observa Stendhal, acha-se à testa do Estado. A burguesia substituiu o *faubourg* Saint-Germain e o banco é a nobreza da classe burguesa"[35]. Novos ramos de comércio nascem. Os intermediários de negócios tornam-se parte imprescindível no processo de circulação de mercadorias.

Nas cidades, a pequena oficina tem como perigosa vizinha

---

[31] Cf. Robert Schnerb, *O século XIX. O apogeu da civilização européia* (tomo VI, livro XIII da *História geral das civilizações*), trad. bras., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1958, p.237.

[32] *Idem, ibidem*, p.237.

[33] *Idem, ibidem*, p.234.

[34] *Idem, ibidem*, p.236.

[35] Stendhal, *apud* Robert Schnerb, *op. cit*, p.48.

a fábrica, cujos tentáculos eventualmente ameaçam a estabilidade do artesão e do pequeno negócio.

Às vezes, porém, o crescimento é substituído pela dispersão. É o que ocorre, no ramo da tecelagem, com o *sweating system*. Segundo este, o trabalho é distribuído em diferentes domicílios de produção, e depois reunido para a comercialização[36]. É somente aí que toda a produção ganha a chancela de comércio e de procedência.

Os dois primeiros quartos do século XIX vêm sacudir a relativa tranqüilidade da velha cidade. Esta acaba por se ver comprimida

> " no interior de uma muralha semi-arruinada: neste recinto apertam-se lojas, oficinas e residências; abriga tudo o que pode; nada está previsto para um alargamento e a linha de demarcação entre a cidade e o campo flutua através de alguma rua suburbana criada amiúde para satisfazer as necessidades de recovagem"[37].

Fábricas, oficinas; a loja e o magazine disputam um lugar nas ruas de mais movimento. Assim, bairros antigos são reciclados; a miséria emparelha com a riqueza; o lar e a fábrica estão a poucos metros um do outro. Burgueses e trabalhadores eventualmente acotovelam-se nas ruas. Os primeiros buscam novos modos de se distinguir dos segundos. Quando não se encontram em seus lares requintadamente mobiliados, a salvo das multidões, ostentam, nas ruas, vestuário e maneiras que os diferenciam do barrete enfiado na cabeça; da calça e blusa singelos e dos escarpins do homem do povo.

Em 1880, o Reino Unido contava com aproximadamente 20 cidades com mais de 100.000 habitantes; a Alemanha, mais de 10 cidades; a França, quase isso. A Áustria e a Hungria, mais de três. A Itália, um número um pouco menor que o da França[38]. Observa ainda Schnerb:

> "A importância assumida pelas metrópoles é impressionante: Londres congrega, em 1880, 4 milhões de ingleses (...) e Paris quase 3 milhões (...). O aumento, num século, é de 300% para S. Petersburgo, de 340% para

---

[36] Cf. Robert Schnerb, *op. cit*, p.52.
[37] *Idem, ibidem*, p.57.
[38] *Idem, ibidem*, p.53.

> Londres e 345% para Paris; eleva-se a 490% com respeito à Viena e 872% no tocante à Berlim"[39].

Com o crescimento urbano, a imprensa ganha importância e, com ela, uma nova "entidade" denominada "opinião pública". Nasce o *réclame*. *Aparentar* é doravante sinônimo de *ser*.

A moda, o estilo de vida, o *gosto*, enfim, são conquistas mundanas das elites sociais e que logo são reinterpretadas pelos estratos médios da sociedade.

As capitais reaparelham-se mais rapidamente. Georges-Eugène Haussman redesenha Paris. As *passagens*[40] juntamente com as grandes avenidas proliferam. Nas primeiras ficam expostas as mercadorias adequadas ao consumo suntuário. Nas segundas, a família burguesa recebe e convive.

Abrem-se novas praças públicas, o *bois* tem seu encanto... O *boulevard*, outrora uma barreira fiscal no entorno das muralhas, é agora franqueado; incorpora-se à cidade. Haussman *corrige* seu traçado circular[41].

"O caráter cosmopolita das grandes cidades acentua-se"[42]. Na França,

> "entre os recenseamentos de 1846 e 1896, as aglomerações chamadas urbanas (2.000 habitantes no mínimo) ganharam 6.379.000 pessoas, o que corresponderia não só à totalidade do acréscimo global, mas à absorção de 3.261.000 camponeses"[43].

"Paris ama a Renascença italiana (...) e [redescobre] (...) o greco-romano"[44]. Sua arquitetura adapta-se ao espírito cosmopolita internacional e ao gosto das classes dominantes.

---

[39] *Idem, ibidem*, p.213.

[40] "Antes de Haussman, eram raras as calçadas largas; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos. Sem as passagens, dificilmente a *flânerie* poderia ter alcançado a sua relevância. 'As passagens, uma nova invenção do luxo industrial', diz em 1852 um guia ilustrado de Paris". Walter Benjamin, *op. cit*, p. 66.

[41] Cf. Robert Schnerb, *op. cit.*, p.218.

[42] *Idem, ibidem*, p.213.

[43] *Idem, ibidem*, p.213.

[44] *Idem, ibidem*, p.218.

O chamado da rua é quase irresistível.

> "Espetáculos variados cativam, na medida em que a iluminação melhorou e que, mais livres, a mulher e a moça saem mais facilmente. Nos terraços dos cafés abancam-se às mesas fregueses que tagarelam e observam"[45].

É este o ambiente físico e social, resultado das transformações singulares ocorridas no século XIX -- e do qual surgiu a metrópole tal qual a conhecemos hoje -, a sementeira da lira deambulatória, como o foi, diga-se, do impressionismo.

Se a pintura impressionista é uma arte e um estilo urbano, "porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, pungentes, mas sempre efêmeras da vida das cidades"[46], é, do mesmo modo, "o estilo de uma visão do mundo atomizado, cheio de dinamismo"[47], onde o isolamento parece provocado pela "contigüidade de muitas pessoas"[48].

Ora, a lira deambulatória, por princípio uma recusa da visão estática do mundo, defensora da "experiência sensível" (como o Impressionismo o foi)[49], propõe um envolvimento com o mundo material muito semelhante àquele presente na tela do impressionista, onde o mundo dos sentidos e a análise predominam sobre a objetividade e a síntese. Tanto a manifestação de uma lírica deambulatória, como o impressionismo, condicionados pelos efeitos óticos cambiantes da nova urbe, interessam-se mais pelo devir que pelo ser, mais pela decomposição, pela desintegração e pelo processo; pelo "perpetuum mobile da existência", do que pelos estados imutáveis, pela apreensão de totalidades[50].

Se o pintor impressionista busca a luz solar que banha as ruas, as pontes, as praças, as catedrais, respondendo ao apelo, como dissemos, irresistível do mundo exterior, o poeta

---

[45] *Idem, ibidem*, p.220.

[46] Arnold Hauser, *História social da literatura e da arte*, trad. bras., 3ª ed.,São Paulo, Editora Mestre Jou, 1982, v.II, p.1049.

[47] *Idem, ibidem*, p.1056.

[48] Cf. Arnold Hauser, *op. cit*, p.1056-7.

[49] *Idem, ibidem*, p.1050.

[50] *Idem, ibidem*, p.1050.

conferirá importância lírica à experiência de colher "fragmentos de vida", quer esteja à mesa de um *café devasso*, assistindo ao movimento intenso da cidade, protegido por um tabique, quer se dirija para aquelas pouco "líricas" tarefas comerciais, que o aguardam na monotonia perversa do escritório.

4. A moda das fisiologias: o trapeiro

Na França, à época do Segundo Império, as tipologias sociais, ou fisiologias, como se chamavam, eram contadas às dezenas. Uma literatura superficial, panorâmica, tornou-se moda, abrigando um estranho rol de caricaturas humanas oriundas da Revolução Industrial.

Em 1841, computavam-se na França 76 novas fisiologias. Seus autores procuravam registrar:

> "tipos como aqueles que são encontrados por alguém que dá uma volta pelo mercado. Desde o camelô de bulevar até os elegantões do *foyer* da ópera"[51].

De fato, eram tão comuns as fisiologias que Flaubert a elas alude, n'*A educação sentimental*. Em casa de Fréderic, protagonista do romance, um conviva, Senhor de Cisy, muito reparador, e

> "que se ocupava de literatura, estranhou não ver sobre a mesa de trabalho de Fréderic 'algumas destas modernas fisiologias, a fisiologia do fumante, a do pescador à linha, a do cobrador de impostos'"[52].

Dentre os tipos sociais, inúmeros, que podem ser arrolados, um em especial interessa para este trabalho sobre Cesário Verde. É o trapeiro, cuja atividade e o temperamento são uma eficiente metáfora do fazer poético, ao menos de acordo com Baudelaire:

---

[51] Cf. Walter Benjamin, op.cit., p.65.

[52] Gustave Flaubert, *A educação sentimental*, trad. bras., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959, v.I, p.162.

> "Temos aqui um homem: ele tem de catar pela capital os restos do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desprezou, tudo o que ela espezinhou -- ele registra e coleciona. Coleta e coleciona os anais da desordem, a Cafarnaum da devassidão; separa e seleciona as coisas, fazendo uma seleção inteligente; procede como um avarento em relação a um tesouro, aferrando-se ao entulho que, nas maxilas da deusa da indústria, assumirá a forma de objetos úteis ou agradáveis"[53].

Sem entrar no mérito do fato de terem sido, muitas vezes, as fisiologias uma manobra estratégica de seus criadores para assim escapar da censura oficial; sem, ainda, entrar no mérito de terem sido essas obras muitas vezes resultado direto da cupidez das editoras e do oportunismo dos autores, muito mais do que proveniente de alguma necessidade intelectual que via na concentração do tipo uma perspectiva cientificamente atraente para alguma abordagem de fenômenos sociais em curso; sem, enfim, discutir o que pode haver de superficial e de impreciso em tais caricaturas, as fisiologias foram, sem dúvida, um reflexo de uma mobilização crítica do olhar sobre o espetáculo da cidade, esta, convém destacar, não apenas admirada como um servil cenário, ainda que grandioso, mas tratada como dilema e lugar de conflitos e de mudança.

Em sendo a cidade o lugar onde se emparelham o grotesco ameaçador e o sublime desconcertante, o olhar do artista é inapelavelmente atraído para esse instigante cenário móvel, em que desfila toda sorte de gente:

> "No bulevar, as luzes ofuscantes fizeram-no [Fréderic] voltar à realidade (...).
>
> As prostitutas com que topava à luz do gás, as cantoras soltando os seus gorjeios, as amazonas galopando nos cavalos, as burguesas a pé, as costureirinh s à janela, todas as mulheres só o faziam pensar naquela"[54] .

Será também nas ruas, em meio à multidão, que o

---

[53] Charles Baudelaire, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1931-2 (Pléiade), 2v., v. I, p. 249-50.

[54] Gustave Flaubert, *op. cit.*, p.86-7.

sentimento de abandono, de desamparo e de isolamento torna-se mais forte:

> "Quão freqüente, através daquelas ruas transbordantes
> Eu avancei com a turba, e disse
> Para mim mesmo, 'o rosto de cada um
> Que passa ao meu lado é um mistério'"[55].

Por vezes, a cidade animaliza-se; seu apetite de crescimento é voraz, insaciável:

> "A planície está sombria e cansada e não se defende mais,
> A planície está sombria e morta -- e a cidade a devora"[56].

Outras vezes, a cidade nasce do imaginário e seus traços constroem uma espécie de contraponto com a cidade *concreta*, como acontece no romance *À rebours*, publicado já no final do século XIX, mais precisamente em 1884. Nele, vemos o herói des Esseintes em Paris, concebendo sua planejada viagem a Londres. A cidade, que espera encontrar breve, surge, em sua imaginação, mergulhada em uma incessante atividade fabril e comercial:

> "uma Londres chuvosa, colossal, imensa, fedendo a ligas metálicas em brasa e a fuligem, fumegando sem descanso na bruma se distendia defronte a seus olhos; depois fileiras de docas desdobravam-se a perder de vista, repletas de gruas, de cabrestantes, de fardos, fervilhando de homens empoleirados em mastros (...) enquanto, sobre os cais, miríades de outros homens debruçavam-se, os traseiros para cima, sobre barricas que arrastavam em porões.
>
> Tudo isso ocorria às margens, em entrepostos gigantescos, banhados por uma água repugnante e sufocante de um Tâmisa imaginário"[57].

---

[55] Wordsworth, *apud* John D. Rosenberg, "Varieties of infernal experience", *in The Hudson review*, New York, v.XXIII, nº 3, *autumn*/1970, p.465.

[56] Verhaeren, *apud* Robert Schnerb, *op. cit.*, p.234.

[57] J. K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p.166.

A cidade também causa fastio, como o que Paris acarretou ao Jacinto de *A cidade e as serras* -- ou, ao menos, nem sempre conseguiu oferecer um paliativo para esse mal:

> "Nenhuma curiosidade, ou interesse lhe solicitavam as mãos, enterradas nas algibeiras das pantalonas de seda, numa inércia de derrota. Anulado, bocejava com descoroçoada moleza. E nada mais instrutivo e doloroso do que este supremo homem do século XIX, no meio de todos os aparelhos reforçados dos seus órgãos, e de todos os fios que disciplinavam ao seu serviço as forças universais, e dos seus trinta mil volumes repletos do saber dos séculos -- estacando, com as mãos derrotadas no fundo das algibeiras, e exprimindo, na face e na indecisão mole de um bocejo, o embaraço de vier!"[58].

Desenha-se a cidade, ainda, com as cores com que se arquitetam os projetos de vida. Em *A Capital*, Artur Corvelo, com um maço de cartas de apresentação, tomava contato com Lisboa, à falta do amigo Damião para melhor ciceroneá-lo:

> "[Artur] Foi então descendo ao acaso o Moinho de Vento, e ao passar por São Pedro de Alcântara, penetrou sob as árvores e foi encostar-se às grades. A cidade cavava-se embaixo, no vale escuro, picado dos pontos de luz das janelas iluminadas, e, na escuridão, os telhados, os edifícios, faziam um empastamento de sombras mais densas. Aquelas luzes, debaixo daqueles tetos, que fermentação de vida! Quantos amores, quantos mistérios, crimes talvez! Ali jornalistas compunham artigos; oradores preparavam discursos; estadistas conferenciavam; mulheres aristocráticas, nas suas salas, falavam de amores, e, nos pianos ricos, gemiam as cavatinas apaixonadas. Que grande, Lisboa!"[59].

Mirando o labirinto urbano, inapreensível enquanto todo, o espírito busca transcender, adotando cada fragmento do mundo como experiência única, absoluta. O poeta-trapeiro deixa seu

---

[58] Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, Rio de Janeiro, Biblioteca Universal Popular, 1963, p.94.

[59] Eça de Queirós, *A capital*, org., intr. e notas de Augusto Pissarra, Rio de Janeiro, Tecnoprint (Ed.de Ouro), s.d., p. 120.

gabinete de trabalho e ganha as ruas, mistura-se à multidão; ali irá deparar inevitavelmente o pintor impressionista que, de um ponto estratégico, absorve os tons e os volumes banhados pela luz natural (a luz será talvez o único elemento capaz de tudo unificar).

Sem uma tela onde coagular imediatamente o que vê, o trapeiro caminha, assimilando tudo como se fosse um filtro, retendo as impurezas para depois transformá-las em consciência.

> "Nossa percepção da cidade é necessariamente local, fragmentária, intermitente; para vê-la pano- ramicamente, devemos recuar e perder em contigüidade o que ganhamos em claridade"[60].

Usufruindo da permanente descontinuidade de sensações que as ruas da cidade provoca, o trapeiro fabrica seu projeto, que é paradoxalmente um contínuo: o poema. Seguindo a máxima valeriana de que a marca do espírito superior é a de descobrir relações entre as coisas, cabe à imaginação poética "unificar o que se encontrava disperso"[61]; nesse sentido, o poema se oferece como um objeto -- um contínuo, portanto -, cujos componentes, a exemplo da realidade exterior, "terão doravante o valor de 'todos' fechados em si mesmos"[62]. Ou, ainda, examinando a questão de outro ângulo, o poeta-trapeiro recria, no poema, a sensação do descontínuo, comunicando ao leitor uma série de choques, de saltos, de bruscas suspensões que, naquela estrutura analógico-espacial, se intercomunicam pela especificidade da linguagem, formando um todo apreensível como tal.

Das considerações acima conclui-se que o trapeiro-poeta (ou vice-versa) não anda pelas ruas da cidade ao acaso, para gastar o tempo ocioso. Caminha, ao contrário, a serviço (a recolha poética). Diferentemente do *flâneur*, que se diverte, o trapeiro se ocupa. Enquanto entre o *flâneur* e a realidade se interpõe um véu[63] -- entre o mundo e o trapeiro existe apenas a

---

[60] John D. Rosemberg, *op. cit.*, p. 478.

[61] Cf. Paul Valéry, *apud* F.E. Sutcliffe, *La pensée de Paul Valéry*, Paris, Nizet, 1955, p.53.

[62] *Idem, ibidem*, p.112.

[63] Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, p.86.

distância mínima necessária para os objetos serem focados. "No *flâneur*, o voyeurismo celebra o seu triunfo. Pode concentrar-se na observação -- do que resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso -- e então o *flâneur* se transforma num *badaud*"[64], tornando-se público, ente impessoal. Ao contrário, o voyeurismo do trapeiro é de outra espécie: serve a causas confinadas em seu projeto lírico.

O trapeiro-poeta tem consciência, ainda, de que sua tarefa de recolha o impede de se perder na multidão, mas por ela se enternece, concebendo alianças instantâneas e identificações; o *flâneur*, todavia, se mistura à multidão, pois sabe que sua química o imuniza. O *flâneur*, enfim, passeia, o trapeiro se dirige; contacta, busca.

Ora, admitido já está o fato de que a lírica de passagem responde em termos de manifestação poética a um ambiente físico e social cujas conformações só foram possíveis a partir daquelas singulares e profundas transformações levadas a efeito no século XIX; admitida também já se encontra a causalidade entre aquela manifestação poética e o novo ordenamento espacial, urbanístico e social presente em grande parte da Europa.

A analogia proposta por Charles Baudelaire, entre o trapeiro e o poeta moderno, está descrita, bem como diferenciados os tipos sociais que por esse ou aquele traço podem vir a se confundir com o tipo do trapeiro.

A aproximação sugerida entre a operação impressionista e a manifestação lírica deambulatória de modo algum pretendeu fundir aquele movimento plástico à condição lírica aqui tratada. Ambas expressões, ao lado de outras posturas artísticas nascidas sob as mesmas contingências sociais e históricas, são janelas avulsas para a modernidade. Pertencem ao mesmo pórtico; as "paisagens" contempladas não são sinônimas, até e sobretudo porque o meio de expressão, o suporte, não é idêntico.

Por último, convém observar que a manifestação lírica deambulatória, independentemente de se tornar, no interior da obra desse ou daquele poeta, uma *poiesis* definida, ou uma ocorrência esporádica na poesia do autor, será sempre, em maior ou menor grau, um reajuste da consciência do sujeito em

---

[64] *Idem, ibidem*, p.94.

busca da superação heróica do dilema da individualidade ameaçada.

É claro que a condição acima, compreendida em sua generalidade, pode ser estendida a outras conjunturas já ausentes no século XIX: o dilema da individualidade, reflexo da necessidade de auto-conhecimento, é tão antigo quanto o ser humano. A questão deve ficar aqui colocada da seguinte forma: o dilema da individualidade ameaçada é um processo criativo permanente, decorrente do *estar* no mundo e da conjugação sistemática do verbo *devir* no lugar do verbo *ser*. Não decorre de pensar a existência aquém ou além do mundo.

Sendo um processo criativo permanente, é um processo de *heroicidade*, como está dito acima, e porque nele concentra-se uma vontade, também permanente, de superação do caos que reveste a aparência do mundo:

> "o que são afinal, os perigos da selva e do campo se comparados com os choques cotidianos e os conflitos do mundo civilizado? Que o homem agarre a sua vítima no bulevar ou transpasse a sua presa em matas remotas -- será que não continua sendo, tanto cá quanto lá, o maior dos animais de rapina?"[65].

As pessoas, na grande cidade, mais do que se reconhecerem entre si "como devedores e credores, como vendedores e clientes, como patrões e empregados (...) [reconhecem-se] como *concorrentes*" (grifo nosso)[66].

---

[65] Charles Baudelaire, *op. cit.*, v. II, p. 637.
[66] Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, p.68.

II -- O sujeito lírico em "Num bairro moderno"

Delineado o momento social em que se manifesta a lírica deambulatória; admitida a analogia entre o sujeito da lírica de passagem e o trapeiro de Baudelaire -- e certos do fato de que as condições sociais e urbanas do Portugal de então admitem a transposição tipológica do trapeiro, como definido pelo poeta francês em toda a magnitude e extensão metafóricas, iremos proceder ao exame de "Num bairro moderno", primeiro, buscando assemelhar o trapeiro e o sujeito lírico aí presente; segundo, fazendo, da tensão existente entre estes dois termos, instrumento de medição da extensão analógica entre eles, bem como da avaliação da presença de um programa de arte em Cesário Verde que tem como núcleo a deambulação do sujeito lírico.

Já no primeiro quinteto de "Num bairro moderno", encontramos uma espécie de ritual cinematográfico, em que o observador, de um ponto qualquer da rua, explora, em lentos lanços de aproximação, os "planos" que aquele *bairro moderno* oferece.

Paulatinamente, o processo evolui em busca de localizar os arranjos particulares, os detalhes, os efeitos óticos da luz (segundo quinteto):

1 Dez horas da manhã; os transparentes
2 Matizam uma casa apalaçada;
3 Pelos jardins estancam-se as nascentes,
4 E fere a vista, com brancuras quentes,
5 A larga rua macadamizada.

6 *Rez-de-chaussée* repousam sossegados,
7 Abriram-se, nalguns, as persianas,
8 E dum ou doutro, em quartos estucados,
9 Ou entre a rama dos papéis pintados,
10 Reluzem, num almoço, as porcelanas.

Até esse momento, à altura do décimo verso, não se introduz um enredo: o olhar vagueia movido por uma compulsão de captar que parece ser anterior ao próprio cenário, de modo que um certo suspense se instaura, só quebrado no 11º verso, com o comentário do sujeito lírico.

No 11º verso, o eu do poema exclama: "Como é saudável ter o seu conchego" e em seguida: "E a sua vida fácil!", já no

12º verso. É, por conseguinte, apenas no terceiro quinteto que o sujeito vai quebrar a aparente neutralidade "prosaica" do enunciado:

> 11 Como é saudável ter o seu conchego,
> 12 E a sua vida fácil! Eu descia,
> 13 Sem muita pressa, para o meu emprego,
> 14 Aonde agora quase sempre chego
> 15 Com as tonturas duma apoplexia.

Com a introdução da subjetividade explícita do observador, dois sentimentos antinômicos se configuram nos quintetos iniciais: um primeiro, inaugural, que decorre da combinação entre a ótica neutra do observador e o objeto da observação (que se afigura agradável, "quente", harmonizado, exceto pela expressão "fere a vista", no quarto verso) -- e um outro que surge quando a problemática do eu aparece (nos últimos versos do terceiro quinteto). A inocência do olhar desaparece quando o sujeito confronta as duas realidades: aquela que está até agora situada num plano da aparência das coisas e aquela mais profunda, ligada a um estado de espírito.

A "câmera" do observador (ressalvando-se a liberdade da expressão), nesse estádio, suspende sua movimentação, suprimindo as imagens físicas -- que dão lugar a puras imagens mentais; estas traduzem desânimo ("Eu descia, / Sem muita pressa") e um estado de morbidez depressiva ("Aonde agora quase sempre chego / Com as tonturas duma apoplexia")[67].

Mas voltemos ao início do poema. O verso de abertura começa com o numeral *dez*; dez horas da manhã: o *d* oclusivo, depois o falso ditongo guturalizado (conforme a fala em Portugal) *ei*, segue-se a fricativa *z*, que se dilui em *or*. Adiante a cadeia sonora se estabiliza e se expande com a presença da vogal aberta *a*, e depois se inflete em nova oclusiva *d*: *deizorazd*, estrutura fonética que lembra, por exemplo, um motor de dois tempos. Dez horas d(a) -- a escala vai de uma oclusiva até outra; aí se intercalam duas fricativas: *z* e *s* (com som de *z*).

No primeiro quinteto de "Num bairro moderno" a cor é elemento freqüente: no primeiro verso "transparentes" com-

---

[67] Não é difícil deduzir que a falta de pressa do sujeito lírico do poema, nada tem a ver com o comportamento de um *flâneur*, devendo o fato ser atribuído à falta de atrativos do "emprego", o que não o anima a estugar o passo.

porta, além do sentido fornecido pelo substantivo: tela, etc., aquele conferido pelo adjetivo *transparente* -- que permite a penetração da luz; o verbo *matizar* comparece no segundo verso; "brancuras quentes", no verso seguinte. O hipérbato presente nos últimos dois versos do quinteto, mantendo o sintagma "brancuras quentes" no meio da frase, produz um efeito polissêmico: "a larga rua macadamizada" polariza "brancuras quentes".

O *branco*, ainda, tradicionalmente, é sinônimo de pureza, de higiene e assepsia, que justifica e amplia o sentido do título do poema.

Portanto, o sintagma "brancuras quentes" ao interagir em diversos planos, simultaneamente, com os significantes ao seu redor, cumpre o papel de correlativo objetivo[68].

O terceiro verso nos diz: "Pelos jardins estancam-se as nascentes"; o verbo *estancar* comparece aí como sinônimo de esgotar, mas também de deter, vedar, e ainda de saciar, satisfazer. No primeiro caso o líquido (da nascente) corre sem finalidade, é vertido gratuitamente até sua consumição na terra, de onde retorna, flui, e para onde, sem cessar, é reenviado. Como sinônimo de deter, vedar, o líquido se amolga ao curso construído pela engenharia humana para submeter as águas e daí extrair beleza. Na terceira acepção o líquido cumpre outra finalidade que a de embelezar o jardim: serve para satisfazer necessidades humanas. Em síntese, *nascente* metaforiza, em seu ininterrupto fluir, o ritmo do tempo, a renovação das coisas (as águas de um rio jamais são as mesmas), a sobrevivência dos seres e, por último, comparece como elemento decorativo, o natural tornado artificial. Dito de outro modo, nascente se decompõe em três noções distintas: a de utilidade, a da temporalidade, e a da beleza; estas noções se reduzem a dois termos: o natural e o não natural. Veremos pouco a pouco que a "cidade" cesarina -- da qual o bairro é um recorte -- está "construída" a partir de anta- gonismos decorrentes dessa

---

[68] Eliot define o termo: "O único meio de expressar emoções na forma de arte é através de um 'correlativo objetivo'; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que podem ser a fórmula daquela emoção particular; assim quando os fatos externos, que devem terminar em experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada". T. S. Eliot, "Hamlet and his prob- lems", *in Selected essays 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1932, p.125.

contradição original: natural-arti- ficial.

A analogia[69] que se estabelece entre a nascente -- o registro do fluir do tempo -- e o movimento do olhar que capta o instante é evidente: a "máquina de olhar" é detonada; o "olhar-câmera" de imediato, uma vez inaugurado o fluxo poético, executa uma série de movimentos pendulares: casa-jardins-rua-pavimento térreo; janelas-detalhe de mesa; o tempo poético passa a existir, ganhando autonomia com relação ao tempo oficial, o do relógio.

Desse modo, a partir da eclosão de um sistema de sons mecânicos (*deizorazda*), brota o poema -- como sistema de valores fonéticos e lexicais; em cada verso fica encapsulada uma única tomada, de modo que a passagem de um verso para o seguinte subentende-se o reposicionamento da "câmera" (exceto no primeiro verso, onde o corte se dá no meio do verso: subentende-se aí um corte entre o "*close"* sobre um mostrador de relógio e a tomada seguinte, os transparentes de uma "casa apalaçada"; e no terceiro e quarto versos, onde a tomada contempla todo o hipérbato). Esse ajuste entre verso e tomada de cena se interromperá no início do terceiro quinteto, com a subjetividade crítica de um *eu* que problematiza o que vê. Enquanto o *eu* do poema se encontra totalmente contido no olhar, a operação do pêndulo vai paulatinamente gerando um acúmulo de experiências até a perda da inocência primordial. Como observa Valéry:

> "nosso pêndulo poético vai de nossa sensação em direção a alguma idéia ou na direção de algum sentimento, e retorna na direção de alguma lembrança da sensação e na direção da ação virtual que reproduziria essa sensação"[70].

Por outro lado, a experiência captada pela "câmera" se confunde com a própria experiência poética, experiência esta

---

[69] De acordo com Valéry, analogia é "a faculdade de variar as imagens, de as combinar, de fazer coexistir a parte de uma com a parte de outra e de perceber, voluntariamente ou não, a ligação entre suas estruturas". Paul Valéry, "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci", *in Oeuvres I, ed. établie et annotée par* Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, p.1159.

[70] Paul Valéry, "Poésie et pensée abstraite", *op. cit.*, p.1332.

que se dá no tempo *vertical*[71], não no tempo comum; no tempo do poema, não no tempo oficial, como acima se disse.

Destarte, do movimento do olhar pendular brota o espaço poético e sobre este acontece a explosão dos sentidos do poema, tornada visível como uma figura[72].

O quinteto que tem início no sexto verso é um desdobramento do anterior; nele estão também presentes os sentimentos que dominam a estrofe de abertura. O verbo *repousar* denota calma; o adjetivo *sossegado* reforça essa sensação, que transpira do sintagma. O signo francês *rez-de-chaussée* é invariável e vem seguido de verbo na terceira pessoa do plural assim designando um coletivo de habitações (a rua, o bairro, etc.). O plural é utilizado freqüentemente por Cesário neste quinteto: persianas, quartos estucados, papéis pintados, etc.; transmite opulência, fartura e, mais adiante, com a perda da inocência do olhar, a impressão de "vida fácil" (12º verso).

Portanto paz, sossego e, como se disse, opulência, são impressões dominantes à altura do segundo quinteto. A cor e a luz continuam presentes, agora nos motivos dos papéis de parede, como também nas porcelanas que reluzem. Observe-se que o hipérbato articulado por meio de uma sintaxe assindética (oitavo, nono e décimo versos) induz uma contaminação de cor de *papéis pintados* e *porcelanas* e vice-versa, também contaminando o espaço circunjacente.

A interrupção da descrição, como efeito suspensivo obtido através do pronunciamento do sujeito lírico propicia um hiato onde penetram os elementos antitéticos da contradição-suporte

---

[71] O conceito de tempo vertical é de Gaston Bachelard. Este observa que "a poesia é uma metafísica instantânea" onde "o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade", destruindo a continuidade simples do tempo encadeado e construindo em seu lugar um instante complexo, "um tempo detido", vertical, que é capaz de encerrar, em um só instante, um pluralismo de eventos contraditórios que seguem uma ordem interna ("o tempo é ordem, nada mais além disso") dilatada pelo próprio poema. Cf. Gaston Bachelard, "Instante poético e instante metafísico", *in O direito de sonhar*, trad. bras., São Paulo, Difel, 1985, p.185 *et passim*.

[72] Sobre o conceito valeriano de *figure*, v. Paul Valéry, "Le coup de dés. Lettre au directeur des Marges", *op. cit.*, p.624.

do poema: o olhar que captava agora compara, escande, avalia; posteriormente, na estrofe seguinte, o *eu* que problematiza irá poder contracenar com o *tu*, que alargará as margens do "problema".

Examinando, ainda, o terceiro quinteto, observa-se que a cor, elemento importante até aqui, desaparece; a própria mecânica do olhar do trapeiro parece preparatória para um mergulho metafísico, pois abandona uma perspectiva geral (uma casa apalaçada, jardins, nascentes) para encerrar um plano fechado, em busca do detalhe, até que a imagem se "desfoca" inteiramente, fazendo surgir em seu lugar uma locução interjetiva.

O quarto quinteto, como se disse, traz a presença de um outro, um *tu*, aparente razão de ser do poema e que, como se verá, além de comportar múltiplos significados, é metáfora do fazer poético.

Note-se que o *tu*, presente nesse quarto quinteto é introduzido primeiramente a partir de seus traços isolados, característicos: "rota, pequenina, azafamada". Só então se configura como uma individualidade (o substantivo *rapariga* aparece depois, no 17º verso).

Essa ordem da descrição condiz com a situação de movimento do sujeito do poema que, ao se aproximar, vai descobrindo detalhes de forma não planejada, espontânea, caótica, para só então, ao fixar definitivamente a atenção no objeto, nomeá-lo já então a partir do conceito de sua individualidade apreendida por inteiro.

16 E rota, pequenina, azafamada,
17 Notei de costas uma rapariga,
18 Que no xadrez marmóreo duma escada,
19 Como um retalho de horta aglomerada,
20 Pousara, ajoelhada, a sua giga.

O sintagma "retalho de horta aglomerada" concretiza uma espécie de permutabilidade entre a rapariga vendedora de frutas e legumes e a mercadoria de sua giga. Assim, a hortaliceira "equivale" ao conteúdo da giga que por sua vez verá transformado, na situação de mercado, seu valor de uso em valor de troca, ganhando sua expressão monetária fatal[73].

[73] Cf. Karl Marx, *O capital*, trad. bras., Rio de Janeiro,

A expressão "xadrez marmóreo duma escada" qualifica como desvantajosa a posição em que a hortaliceira se encontra, posição ainda mais reforçada pela caracterização física da jovem ("retalho"), bem como pela evidente submissão a que se sujeita momentaneamente para negociar com o consumidor potencial ("Pousara, *ajoelhada*, a sua giga", grifo nosso).

Na estrofe seguinte, torna-se explícita a presença do sol, personagem e agente estimulador da criação artística, como observa Stephen Reckert[74]. A exemplo dos quintetos anteriores, a copulativa *e* comparece no início de verso, aqui em três deles: no primeiro, no terceiro e no quinto versos desse quinteto. Novamente Cesário optou pelo uso do hipérbato (24º e 25º versos), pois, desse modo, o poema mimetiza a subitaneidade do processo de captura da imagem, bem como o contingenciamento do fazer poético:

> 21 E eu, apesar do sol, examinei-a:
> 22 Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
> 23 E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
> 24 Se ela se curva, esguedelhada, feia,
> 25 E pendurando os seus bracinhos brancos.

Com o advento do sol as cores retornam: o azul da meia da regateira acusa a sua origem social; a brancura dos seus braços denota debilidade física.

Do patamar, de um ponto mais elevado, portanto, o criado encerra com impaciência uma aparente conversação, atirando "um cobre lívido, oxidado, / Que vem bater nas faces duns alperces".

Para melhor entender o que ocorre em termos de práticas ideológicas entre o criado e a regateira, convém lembrar Nicos Poulantzas. Segundo ele, "as classes fundamentais de toda formação social, por onde passa a *contradição principal* são aquelas do modo de produção dominante"[75]. Afetadas pelas

---

Ed. Civilização Brasileira, s.d., livro I, v. I, p.54 *et passim*.

[74] Cf. Stephen Reckert, "`Subitamente -- que visão de artista!' (Baudelaire, Cesário, e a arte de `fazer de novo')", *in Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983, p.362 *et passim*.

[75] Nicos Poulantzas, *As classe sociais no capitalismo de*

peculiaridades de uma determinada formação social e pela luta que nesta se estabelece, as classes sociais não podem ser deduzidas diretamente dos modos e formas de produção presentes em uma sociedade:

> "é principalmente aqui que reside o fenômeno de *polarização* das outras classes e frações de classe em torno das duas classes fundamentais, a burguesia e a classe operária nas sociedades capitalistas"[76].

Seguindo o referido raciocínio, e aplicando ao caso o conceito de polarização aí expresso, compreende-se melhor o contorno ideológico do encontro entre as duas personagens: o criado, acatando o discurso da classe dominante, assumindo as contradições próprias da classe social dos seus patrões, estabelece uma espécie de aliança, na qual representa a posição estrutural daqueles de quem recebe salário e confiança. A rapariga, por sua vez, age, evidentemente, de acordo com a natureza de sua posição social, fundamentalmente a mesma que a do criado.

O registro, feito pelo observador, dessa negociação, encontra-se no sexto quinteto do poema:

> 26 Do patamar responde-lhe um criado:
> 27 "Se te convém, despacha; não converses.
> 28 Eu não dou mais." e muito descansado,
> 29 Atira um cobre lívido, oxidado,
> 30 Que vem bater nas faces duns alperces.

Portanto, ao

> "gesto malcriado duma criatura insensível, opõe-se nesse substantivo (*faces*) a frescura, a beleza da cor, a humanização dos frutos humilhados, numa imagem recíproca da habitual que consiste precisamente em comparar as maçãs do rosto humano com um fruto. Não é inverossímil pensar que essa metonímia original tivesse desencadeado no poeta, numa generalização do processo, a transfiguração fantasmagórica dos repolhos, melancias, melões e cachos num ser carnal"[77].

---

hoje, trad. bras., São Paulo, Zahar, 2ª ed., 1978, p.24.

[76] *Idem, ibidem*, p.24.

[77] André Crabbé Rocha, "Cesário Verde, poeta barroco", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 1, mar/1971, p.31.

Ainda: cobre e alperces, dinheiro e frutos não se distinguem no processo de circulação de mercadorias. Ou, dito de outro modo, o valor de uso dos alperces, na situação de mercado, se tranforma em valor de troca, perdendo seus atributos naturais e passando a valer um cobre lívido (a energia humana transferida no processo de produção, daí a antropomorfização do dinheiro), e oxidado, ou seja, gasto (em virtude de ser sempre o mesmo cobre reposto em circulação), se comparado ao frescor dos alperces.

Convém examinar a atitude do sujeito lírico: nos dois primeiros quintetos, como já se disse, encontramos uma descrição. No terceiro quinteto se revela um *eu*-problemático; a descrição retorna no quinteto seguinte. No 17º verso, o *eu* do poema acusa a presença de uma rapariga. Atraído por ela, decide examiná-la, "apesar do sol" -- e se aproxima da cena o suficiente para poder registrar um trecho de conversação (sexto quinteto). Reforça-se aqui a idéia, central, do transeunte-poeta, do trapeiro. Adiante, no sétimo quinteto, o sujeito lírico suspende, novamente, a descrição; repugnado pela realidade que testemunha, transforma-se em ilusionista.

> "A metamorfose dos frutos e dos legumes tem, portanto, um equivalente psicológico na transformação subjetiva que ocorre no narrador. O processo de transformação gradual é marcado pelas sucessivas modificações de sua atitude em relação ao Sol. Inicialmente um sol real e hostil, cuja intensidade interfere com a visão literal das coisas (...), torna-se ele próprio [um colorista], (...) [um] artista também, e (...) [um] aliado do poeta"[78].

Logo, a "visão de artista" (31º verso) "ganha (...) uma dimensão mais ampla e mais profunda: é um projeto `visionário' de reconquista de um *paraíso perdido*" (grifo nosso)[79].

Como observa ainda Hélder Macedo, o ser que emerge da visão do artista não é parecido com a criaturinha esguedelhada e feia, mas "é uma mulher gigantesca, com grandes seios maternais", como se verá na seqüência do poema, "uma Deusa-

---

[78] Hélder Macedo, *"Nós" -- uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 3ª ed., 1986, p.121.

[79] *Idem, ibidem*, p.119.

Mãe arquetipal, uma personificação da Natureza"[80].

Em síntese, o modelo humano aferrado a suas condições materiais e existenciais é substituído, no poema, pela força transformadora da visão do artista que, em consórcio com o Sol (em maiúscula, personificando a arregimentação de toda a natureza criadora no projeto de um novo ser), cria, a partir dos "simples vegetais" (32º verso), um "ser humano que se mova e exista / Cheio de belas proporções carnais" (33º e 34º versos).

Os verbos *mover* e *existir*, presentes na transposição da fantasia em forma humana ideal, estabelecem as bases do princípio da permanência e da existência desse ser, que são autonomia e liberdade. Sob o ponto de vista da regateira, essa transposição significa e determina a cessação de toda dor, e a supressão de sua história pessoal; equivale, portanto, a uma recuperação ou retomada do paraíso, logradouro da máxima harmonia.

Convém reproduzir esse quinteto, bem como o seguinte:

31 Subitamente -- que visão de artista! -
32 Se eu transformasse os simples vegetais,
33 À luz do Sol, o intenso colorista,
34 Num ser humano que se mova e exista
35 Cheio de belas proporções carnais?!

36 Bóiam aromas, fumos de cozinha;
37 Com o cabaz às costas, e vergando,
38 Sobem padeiros, claros de farinha;
39 E às portas, uma ou outra campainha
40 Toca, frenética, de vez em quando.

O oitavo quinteto reconduz os elementos descritivos do poema; o sujeito lírico retoma a colheita de fragmentos do bairro lisboeta. Este é também um momento de simultaneidade, em que a realidade se transforma *enquanto* a criação, a reinvenção do paraíso, tem lugar (explicitada a partir do nono quinteto). Uma metapoesia ganha corpo a partir do sétimo quinteto: "visão de artista" (31º verso), o verbo *transformar* (no verso seguinte) e, adiante, o verbo *recompor*: "eu recompunha, por anatomia" (41º verso) -- lado a lado com os verbos *achar* e *descobrir*: "Achava os tons e as formas. Descobria / uma cabeça numa melancia" (43º e 44º versos) -- dão conta de um sistema a ser adotado pelo poeta para fazer

[80] Cf. Hélder Macedo, *op. cit.*, p.118.

frente à sua tarefa poética. Seu programa poético admite plenamente as livres associações ("Surge um melão, que me lembrou um ventre"; "Vi nos legumes carnes tentadoras"). Na transposição do mundo vegetal para o mundo animal o poeta se serve de semelhanças quanto à forma (por exemplo: cenouras e dedos), e quanto a cor (sangue e ginja), reconstrói o "novo corpo orgânico" por meio de analogias.

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

46 As azeitonas, que nos dão azeite,
47 Negras e unidas, entre verdes folhos,
48 São tranças dum cabelo que se ajeite;
49 E os nabos -- ossos nus, da cor do leite,
50 E os cachos de uvas -- os rosários de olhos.

51 Há colos, ombros, bocas, um semblante
52 Nas posições de certos frutos. E entre
53 As hortaliças, túmido, fragrante,
54 Como dalguém que tudo aquilo jante,
55 Surge um melão, que me lembrou um ventre.

56 E, como um feto, enfim que se dilate,
57 Vi nos legumes carnes tentadoras,
58 Sangue na ginja vívida, escarlate,
59 Bons corações pulsando no tomate
60 E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.

A estimulação criadora, a partir da visão do artista, ganha, no oitavo quinteto, o concurso de outros sentidos: o olfativo ("Bóiam aromas, fumos de cozinha") e o auditivo ("Toca, frenética, de vez em quando" uma campainha).

Essa estrofe mantém, ainda, um curioso contraponto com a quarta estrofe. Enquanto nesta a trabalhadora comparece frágil, solitária, suplicante, na oitava estrofe -- após a súbita "visão de artista" -- , é um coletivo de trabalhadores (padeiros) a agitar todo o bairro, desfilando sua operosidade. Desse modo, o quinteto tanto pode ser uma descrição poética de imagens reais, como pode ser, já, fruto do ilusionismo do trapeiro-poeta, e aí, este, "como mago ajudado pelo mago sol, acaba por não pintar a realidade, mas sim a alucinação que a

realidade lhe fornece"[81].

De fato, a alucinação sobrepuja a realidade nos quintetos seguintes, dilatando e remontando tudo o que a "câmera" do trapeiro se dispõe a captar, em sintonia, portanto, com o projeto poético que Cesário veladamente introduz no poema a partir de quatro verbos, sobre os quais já tecemos comentário: *achar*, *transformar*, *recompor*, *descobrir* (no sentido de revelar) -- aí está a fórmula.

No verso de abertura da nona estrofe, a copulativa *e* comparece, novamente, produzindo um cumulativo de instantâneos que reforça a impressão de que o *criar* decorre automaticamente de um *sentir*, assim reforçando o caráter impressivo da poesia cesarina.

> "Cesário Verde encara o mundo de sua atividade poética através de uma perspectiva pictórica", para tanto, "o poeta utiliza a deambulação, fundamentalmente, não para narrar, mas para descrever, conjugar fragmentos de espaço"[82].

A alucinação do sujeito lírico é suspensa ao cabo do 12º quinteto, com a conclusão do corpo orgânico que guarda semelhança com os quadros de Arcimboldo, como assinalou Crabbé Rocha[83], ao lado de tantos outros comentadores da obra de Cesário Verde.

No 13º quinteto, o *Sol* é novamente mencionado, atestando, talvez, que o astro se fez presente durante toda a recomposição do corpo arcimboldesco; além disso, confere duração ao ato de criação: a expressão o "Sol dourava o céu", que recupera a índole descritiva das estrofes iniciais, ao mesmo tempo que dá por concluso o processo alucinante, representa um salto linear no tempo, propiciando uma alteração na tonalidade vocal do enunciado.

---

[81] André Crabbé Rocha, *op. cit.*, p.32.

[82] Cf. Helena Carvalhão Buescu, "Pinceladas -- a propósito de Cesário Verde", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 93, set/1986, p.70-1.

[83] Cf. Stephen Reckert, "O mistério da rua das Trinas", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 93, set/1986, p.48.

61 O Sol dourava o céu. E a regateira,
62 Como vendera a sua fresca alface
63 E dera o ramo de hortelã que cheira,
64 Voltando-se, gritou-me, prazenteira:
65 "Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!..."

66 Eu acerquei-me dela, sem desprezo;
67 E, pelas duas asas a quebrar,
68 Nós levantamos todo aquele peso
69 Que ao chão de pedra resistia preso,
70 Com um enorme esforço muscular.

De imediato nota-se que a regateira ressurge, demonstrando haver recuperado sua dignidade, o que contrasta com a jovem franzina, esguedelhada e feia que é descrita na quinta estrofe. Mesmo os vegetais parecem mais saudáveis e a giga mais repleta de sortimentos.

Observa-se que a recomposição do real, pela imposição da fantasia do trapeiro, contamina todos os elementos presentes ao redor da regateira; ela própria, como se disse, ressurge espiritualizada, revigorada, liberta da situação materialista que ficou registrada no sexto quinteto. Entre o momento poético da visão do artista (sétimo quinteto) e aquele em que o sujeito lírico reintroduz o sol e a regateira interpela o trapeiro, entre esses dois momentos transcorreu a experiência paradisíaca a que já se fez menção. Desta forma, em substituição a um conflito não superado (o processo social de circulação de mercadorias na sociedade de classes), o trapeiro oferece a situação onírica, fantasiosa, mas transformadora, fabricada no interior do processo poético. Assim, o que se ergue do chão de pedra (no 14º quinteto) "com um enorme esforço muscular", além de ser a giga de legumes matriz, arquétipo de todas as outras, é o poema (artefato resultante de um conjunto de operações, no caso, transfigurantes).

Em síntese, a regateira "desceu ao inferno" de sua condição material aviltante, "subiu ao céu" com todos os petrechos de sua existência e retornou para viver no espaço físico do poema. A mulher que segue para o lado oposto ao do trapeiro (16º quinteto) lembra que o poema não interfere nas situações materiais do cotidiano; que o poema, enfim, não alimenta a realidade, esta, sim, é indutora ao poema.

Portanto, como dissemos acima, após o contato físico entre

o trapeiro e a regateira[84] cada um segue seu rumo. Ele, refeito, pleno, obsequiado pela experiência "duma digestão desconhecida" (a configuração do poema?). Ela, novamente débil, "descolorida nas maçãs do rosto, / E sem quadris nas saias de ramagens"; novamente "a pobre".

71 "Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!"
72 E recebi, naquela despedida,
73 As forças, a alegria, a plenitude,
74 Que brotam dum excesso de virtude
75 Ou duma digestão desconhecida.

76 E enquanto sigo para o lado oposto,
77 E ao longe rodam umas carruagens,
78 A pobre afasta-se, ao calor de Agosto,
79 Descolorida nas maçãs do rosto,
80 E sem quadris nas saias de ramagens.

81 Um pequerrucho rega a trepadeira[85]
82 Duma janela azul; e, com o ralo
83 Do regador, parece que joeira
84 Ou que borrifa estrelas; e a poeira
85 Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.

Examinando-se o percurso do trapeiro, do *eu* lírico, observa-se que se de início antevia as tonturas provenientes duma apoplexia, "após sua adesão à hortaliceira, formando um novo sujeito de aliança, um '*nós*'[86], sente-se tomado de força,

---

[84] Analisando "Num bairro moderno", Vergílio Ferreira encontrou na frase "acerquei-me dela, sem desprezo" um sentimento de quem se coloca socialmente superior. Na verdade, o sujeito lírico contrapõe ao *desprezo do criado* um sentimento próximo ao da fraternidade: "Nós levantamos todo aquele peso" (68º verso). Cf. Vergílio Ferreira, "Relendo Cesário", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 31, mar/1966, p.53.

[85] João Pinto de Figueiredo afirma que a cena é extraída de uma tela do impressionista francês Bonnard, e que as porcelanas que aparecem nesse poema, no interior da habitação, mescladas ao papel pintado da parede, lembram Vuillard, "da fase intimista". Cf. João Pinto de Figueiredo, "Álbum de Cesário Verde, com fotografias e cartas inéditas do poeta", *in Arquivos do centro cultural português*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1978, v. XIII, p.205.

[86] Cf. Margarida Vieira Mendes, "Escrever-sobreviver", *in Poesias de Cesário Verde*; apres. crítica, sel., notas e

alegria e plenitude. A metáfora da recriação vital através da sobre-vida concedida pelo poema é uma vitória da produtividade estética da poesia "contra a mercadoria reificada, contra a morte da natureza"[87]. Ainda: convém notar, como faz Margarida Vieira Mendes,

> "que não é um corpo qualquer que a 'visão de artista' recompõe, mas pedaços de um organismo feminino, agigantados e plurais, numa série que sintomaticamente caminha do mais epidérmico para o mais visceral, para os órgãos da digestão, da procriação e para os centros da vida: 'ventre', 'feto', 'sangue' e 'corações pulsando'(...). A metáfora é também pretexto para uma oralização dos estilhaços do corpo feminino, tornando-o deglutível e nutritivo como as hortaliças e como elas revigorante, pois que é do 'gigo' que o sujeito recebe 'emanações sadias'"[88].

No 17º quinteto, ocorre um câmbio de olhar; o trapeiro, seguindo "para o lado oposto" ao da regateira, encontra "um pequerrucho [regando] (...) a trepadeira / Duma janela azul". O "olhar-câmera" do trapeiro sobe até o plano da janela; luminosidade e cor reaparecem no poema, com o "azul" da janela, as nuvens "alvas" -- além das cintilações provenientes do fato de as gotas serem percebidas como "estrelas". O menino aí presente lembra alguma visão religiosa, ou estátua habitualmente encontrada em nichos de igreja. O fundo azul, infinito, o verbo *incensar*, o clima onírico, com o flagrante dos fumos se elevando ao céu; a própria posição do olhar, que, de um plano inferior, registra o que se passa no plano mais elevado, tudo isso que aí se encontra presente reforça o sentimento de beatitude do sujeito de enunciação lírico que se configurou momentos atrás, à altura da 15ª estrofe.

> 86 Chegam do gigo emanações sadias,
> 87 Oiço um canário -- que infantil chilrada! --
> 88 Lidam *ménages* entre as gelosias,
> 89 E o sol estende, pelas frontarias,
> 90 Seus raios de laranja destilada.

Na estrofe acima, subentende-se que a regateira ainda se encontra próxima do observador, já que este ainda pode sentir "emanações" oriundas do gigo. Esse quinteto corresponde a

---

sugestões p/ análise literária de Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Ed. Comunicação, 2ª ed., 1982, p.38.

[87] *Idem, ibidem*, p.38.

[88] *Idem, ibidem*, p.39

um alargamento do tema; a "câmera-olhar" gravita entre o detalhe ("Lidam *ménages* entre as gelosias") e o panorama "E o sol estende, pelas frontarias"). Os estímulos são de vária ordem: olfativos, no verso de abertura; auditivo, no seguinte, com a presença de um canário a chilrear; e finalmente visuais, nos versos seguintes. O sol, antes intenso colorista; antes um sol protagonista (sétima estrofe) -- arrefece: seus raios agora são da cor da "laranja destilada" (antes, "O Sol dourava o céu").

Mais uma vez o sol é utilizado como marcador do tempo. A trajetória solar, por conseguinte, no interior do poema, concede dimensão física à deambulação do trapeiro, na mesma medida em que transforma o relato em experiência delimitada por um tempo equivalente ao de algumas poucas horas.

Para a conversão da experiência concreta em experiência poética (ou, dito de outro modo, para a organização dos múltiplos fragmentos colhidos na deambulação em unidade poética e em verticalidade temporal) o polissíndeto ocupou, no poema, um lugar de destaque. Com efeito, a conjunção copulativa comparece em todo o poema, predominando no 5º e 16º quintetos, quando se repete por três vezes na posição da primeira sílaba do verso (22 vezes ao todo, sendo que em sete oportunidades no início da estrofe)[89].

O efeito causado pelo artifício é o de um coser de imagens, assim buscando a continuidade através do fragmentário -- que por sua vez é captado enquanto o olhar se desloca (de um ponto a outro, e também em virtude da andadura, da marcha, do observador)[90]. A forma polissindética, na mesma medida em que concede ao poema uma maior integração semântica entre suas partes, propicia o escamoteamento do resíduo acessório em benefício da unidade plástica do poema. A repetição da copulativa, como já se disse, confere, por sua vez, simultaneidade a essa integração semântica, aproximando o

---

[89] No poema "O sentimento dum ocidental" o número de vezes em que a copulativa *e* abre o verso inaugural de uma estrofe sobe para 13, reforçando-se a intencionalidade da escolha.

[90] Ao contrário da dança, composta por movimentos de dissipação, o andar cumpre uma determinada finalidade espacial (vencer uma distância, por exemplo), e o faz sem que o sujeito se dê inteiramente conta de tais movimentos. Cf. Paul Valéry, "Degas, Danse, Dessin", *in Oeuvres II, ed. établie et annotée par* Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, *passim*.

momento do sentir do momento do registrar.

A semelhança entre o 18º quinteto e o oitavo é notável. Em ambas as estrofes, o tema se alarga, a "câmera-olhar" se apropria de ambiência mais ampla; os estímulos olfativos, auditivos e óticos ou visuais estão presentes (não na mesma ordem). Ambos, também, denotam movimento, azáfama. Enquanto no oitavo quinteto comparecem padeiros; campainhas tocam frenéticas, no 18º quinteto "lidam *ménages* entre as gelosias" (88º verso). Tal semelhança, entre outras coisas, atesta que a passagem da regateira não deixou qualquer vestígio naquele bairro moderno.

O 19º quinteto informa, aparentemente, um reencontro entre o sujeito-lírico e a jovem, pois o poema nos informava, à altura do 76º verso, que o trapeiro seguia para o "lado oposto" ao da regateira.

91 E pitoresca e audaz, na sua chita,
92 O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
93 Duma desgraça alegre que me incita,
94 Ela apregoa, magra, enfezadita,
95 As suas couves repolhudas, largas.

96 E, como as grossas pernas dum gigante,
97 Sem tronco, mas atléticas, inteiras,
98 Carregam sobre a pobre caminhante
99 Sobre a verdura rústica, abundante,
100 Duas frugais abóboras carneiras.

Na penúltima estrofe do poema, a regateira ganha dois novos adjetivos : *pitoresca* e *audaz*. O primeiro realça o olhar estetizante do observador. O segundo reafirma, em certo sentido, a confiança do sujeito na aliança que representou a conjugação de uma tarefa comum, na primeira pessoa do plural -- *nós* ("Nós levantamos todo aquele peso") -- e que, entre outras coisas, transformou o observador em agente, partícipe.

A ação do sujeito se dá, como já se sabe, em dois planos: um primeiro, em forma de adesão (desvinculada de qualquer estigma social), um segundo plano, o da criação poética, da metapoesia -- ou da "recriação vital"[91], onde um destino poético criado pelo sujeito poetizante é rival do destino biográfico da regateira.

---

[91] Cf. Margarida Vieira Mendes, *op. cit.*, p.38.

Portanto, persiste, no 19º quinteto, como um prolongamento da experiência estética do trapeiro, um resquício de alucinação -- branda, é verdade -- , e que confere à mulher caracte- rísticas físicas, além de um empenho redobrado, que não eram encontrados no início do poema.

De fato, se nos quarto e quinto quintetos a regateira é "rota, pequenina, azafamada", "esguedelhada, feia (...) pendurando os seus bracinhos brancos" e se pondo de joelhos diante do criado, agora ela é "audaz", traz o "peito erguido, os pulsos nas ilhargas". E apregoa, não implora, não se põe de joelhos; sua atitude contrasta, contudo, ainda, com sua fragilidade, já que se mantém "magra, enfezadita".

O oxímoro "desgraça alegre" (93º verso)[92], nada mais faz que articular o *milagre*: o fraco torna-se audacioso, o doentio tem, apesar disso, o "peito erguido". Resiste.

O último quinteto de "Num bairro moderno" é a crítica fatal do quinteto anterior -- e, quiçá, de todo o poema. Aí, o *nós* se reparte definitivamente; a

> "pequenez da hortaliceira [contrasta com] (...) o poderoso gigantismo dos vegetais, cujo peso anteriormente valorizado era um sadio estimulante para o sujeito"[93].

O hipálage desse quinteto e a localização estratégica dos sintagmas *grossas pernas* e *frugais abóboras* favorecem a concentração das notas fortes no primeiro e último versos da estrofe. Como se pode depreender, *grossas pernas* é uma evidente metáfora para fardo; paralelamente, os adjetivos *atléticas* e *inteiras*, que modificam *abóboras*, em decorrência do arranjo sintático acabam por contaminar *a pobre caminhante*, desestabilizam o fecho do poema, produzindo como correlativos objetivos que são uma dúplice leitura do final. Este é "dramático", pois antepõe ao ser frágil uma tarefa de difícil superação, mas, concomitantemente, qualifica "a pobre caminhante" como elemento motriz da história (e do

---

[92] O remorso do artista, que alimenta sua arte da "desgraça" alheia (que o "incita") expressa-se através do mesmo oxímoro "desgraça alegre". A desgraça é "alegre" para o poeta, à medida que exatamente nutre sua arte e excita sua ima- ginação.

[93] Margarida Vieira Mendes *op. cit.*, p.39-40.

sonho).

Sim, porque a lira deambulatória cesarina -- como de resto sua poesia -, se de um lado atesta uma adesão a uma ordem imanente, não se esgota aí. Busca, como veremos mais detalha- damente no capítulo "O trapeiro e o imaginário! Um projeto de transmigrar...", um

> "complemento superior, de uma grande Ordem estética e existencial: o viver na superação das barreiras do Tempo (como metamorfose, ou não, do sentimento cristão de imortalidade). Não forçosamente uma vida sobrenatural (...), porventura (...) a 'perfeição das coisas', uma harmonia natural do ser que excede os componentes do real"[94].

De fato, a persistência do labor do trapeiro cesarino já em "Num bairro moderno" demonstra "uma incessante luta de resistência a qualquer princípio maligno e desagregador, derivado da morte"[95].

Lutando pois contra essa perturbadora possibilidade, o sujeito lírico trapeiro agarra-se ao viver mais imediato, assim afastando de si a *sombra* potencialmente supressora de sua consciência: a morte.

No poema "Num bairro moderno", fizemos uso freqüente, e até abusivo, da metáfora "olhar-câmera" (ou de sua variante "câmera-olhar"; ou, somente, "câmera") para assim apontar a persistente e dominante demanda do sujeito lírico na direção da realidade impressiva, cujos contornos físicos e movimentos tenta apreender.

Essa metáfora, por conseguinte, realça a dinâmica de uma realidade cambiante que se deseja resgatar através de imagens e ilustra, por assim dizer, o caminho percorrido pelo *eu* do poema desde o chamamento do mundo exterior até a quase simultânea interiorização dessa experiência.

A observação do comportamento do sujeito de enunciação

---

[94] Cf. José Carlos Seabra Pereira, "Em demanda da perfeição das coisas", *in Prelo*, Lisboa, nº12, jul-set/1986, p.19.

[95] Margarida Vieira Mendes, op. cit., p.29.

lírico[96], com a redobrada atenção sobre a questão da cinematização do olhar, foi a chave mestra para compreendermos seu peculiar relacionamento com a realidade objetual, que, atraindo para o pólo da esfera vivencial e transformando-a em realidade subjetiva vivencial (como sujeito lírico que é)[97], *determina* a própria lógica do poema e condiciona sua recepção.

É, pois, lícito falarmos de uma lírica deambulatória desde que, quaisquer que sejam os contextos em que se encontrem presentes sujeitos líricos vagueantes, *suas vivências sejam traduzidas ao nível do ordenamento lógico e estrutural do poema*.

Pudemos, através da microanálise de "Num bairro moderno", ainda, perceber que o poema deambulatório objetiva-se como um símile *perfeito* do processo pelo qual a consciência do sujeito lírico vivencia cinematicamente o mundo (e que esta imiscui-se também como *questão fabricante*, como problema). Daí que o *estar* (a colher imagens) e o *fazer* (registrar imagens) aglutinam-se, justapõem-se, de modo que a enunciação do sujeito lírico é também a enunciação de uma *poiesis*.

De fato, a lira deambulatória, sugerida em "Num bairro moderno", revelou em primeiro lugar uma metapoesia e, inclusive, como acabamos de mencionar, uma *poiesis*, que o ordenamento e a contextualização dos verbos *achar*, *transfigurar*, *recompor*, *descobrir* elucidam.

Em segundo lugar, e como decorrência de o sujeito do poema deambulatório se tornar um móvel em uma realidade também cambiante, ambos, realidade e sujeito lírico vagueante, *contaminam-se* mutuamente, de sorte que o poema expressa uma evolução na trajetória da consciência face ao objeto, bem como na apreensão da individualidade do próprio sujeito emissor actante. Portanto, longe de aderir a um nominalismo inconseqüente, a lira deambulatória fixa a dimensão do transitório, em que os elementos presentes intercambiam "energia" e onde o espaço e o tempo são variáveis interdependentes.

---

[96] Expressão introduzida por Ch. A. Heyse, segundo Käte Hamburger. Cf. Käte Hamburger, *A lógica da criação literária*, trad. bras., São Paulo, Perspectiva, 1975, p.47.

[97] *Idem, ibidem*, p.204 *et passim*.

Vislumbramos, assim, no registro de um constante *estar sendo*, de um *agora* que recém-escoou para a memória, o tempo preferido da lira deambulatória, como aliás veremos em capítulo próprio. Observamos ainda que essa opção da lira deambulatória pelo tempo presente deve-se à sua filiação ao transitivo, ao instante fugidio, em que a realidade circundante está começando a se desintegrar[98]. O fugaz e o porvir são dois pólos de tensão da concepção de mundo do trapeiro cesarino. Tal tensão, por conseguinte também existencial, resolve-se por intermédio de "alianças" que o sujeito lírico actante estabelece e contrata com a realidade. Em "Num bairro moderno", como acabamos de ver, a aliança entre o trapeiro e a realidade se materializa pela defesa da hortaliceira, e com o concurso do sol, princípio vital, elemento aglutinador. Em outros momentos, veremos, o sujeito lírico alia-se a um *nós* que engloba múltiplos sujeitos da história, fazendo emergir uma lira perpassada de um redentor unanimismo[99].

Além do assunto, da problemática do estar de um *eu* lírico (investido como poeta), o poema, sendo um símile, como dissemos, do processo de inventário cinemático do olhar consciente que seleciona e registra, busca integrar-se como figura, como objeto, à "realidade" do emissor.

O verso de Cesário Verde é uma espécie de modulação do andar. A estrutura estrófica de sua poesia vai ser "ajustada ao [seu] fragmentarismo"[100] e na direção de uma comunicação calculada, antioratória.

A rima aí é feita para os ouvidos, mais que para os olhos. De sorte que a estrutura fônica do poema deambulatório traduz uma tensão acústica (concentração/dispersão de sons próximos e distantes da fonte receptora) própria da natureza do ambiente em que se origina (o mundo pós-industrial). Rimas internas ao verso, aliterações, síncopes; o uso da *immutatio metaplastica*[101]

---

[98] Cf. John T. H. Timm, "A study of the grotesque in Cesário Verde's `Sentimento dum ocidental'", *in Luso-brazilian review*, Madison, dez/1972, p.79.

[99] Cf. Óscar Lopes, "Cesário ou do naturalismo ao modernismo", *in Vértice*, Coimbra, mai/1967, p.262-3.

[100] Cf. Jacinto do Prado Coelho, "O verso e a frase em `O sentimento dum ocidental'", *in A letra e o leitor*, Lisboa, Morais, 2ª ed., 1977, p.144.

[101] Cf. Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*, trad. port., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, *passim*.

e a frequência de hipérbatos são recursos utilizados pela lírica deambulatória para fazer do poema uma convenção nascida do cotidiano.

O poema deambulatório, ainda, acata, no plano sintático, como pudemos examinar em "Num bairro moderno", a contaminação semântica por contigüidade dos objetos da realidade, de forma que hipérbatos e quiasmos, que em um primeiro momento parecem corresponder a uma preparação rímica, são, também -- e às vezes primordialmente -, uma sintaxe da descontinuidade da percepção do sujeito em deambulação -- de sorte que o fragmentário alcança expressão poética, sem que o sentido geral do poema fique comprometido.

Em suma, nossa análise do poema "Num bairro moderno", além de confirmar o pressuposto de que o *eu* lírico e o trapeiro permutam-se e integram-se metaforicamente, desenvolveu, subseqüentemente, uma caracterização que se convencionou denominar sujeito lírico trapeiro (ou apenas trapeiro), bem como caracterizou o que igualmente convencionou chamar de poema lírico deambulatório (ou poema de lira deambulatória), no qual o sujeito lírico deambulador se enuncia.

Tais conceitos foram, como vimos, testados e operacionalizados aqui, ao longo de nossa análise, vindo, ademais, a promover uma nova perspectiva de leitura de "Num bairro moderno".

Passaremos agora a correlacionar o trapeiro cesarino com os grandes temas presentes em sua lira deambulatória.

III -- O trapeiro e a condição afetiva

Como já se observou, demonstra-se constante, ao longo de toda a carreira poética de Cesário Verde, seu interesse pelas situações de passagem, em que se integram um observador -- sujeito lírico -, transeunte, e um ou diversos flagrantes de rua que são captados em uma seqüência regida pelo olhar vagueante e transformados em objetos de análise.

Transfigurado em trapeiro, sua fundamental vocação, o *eu* lírico cesarino estabelece relações fugazes com o mundo exterior, que o entretém pela variedade e pelo dinamismo, e que mais se assemelha a um gigantesco bricabraque de que toma posse furtivamente.

No procedimento de deambulação, de tomada de posse, o sujeito do poema acaba por expor sua "condição humana" -- e o poema permite entrever os condicionantes que o geraram.

Este capítulo, em particular, irá se interessar pelas peculiaridades da condição afetiva, *lato sensu*, presentes a cada momento em que o trapeiro lança seu olhar na direção da realidade exterior e larga as marcas de sua passagem pelos caminhos do mundo.

Em 1873, Cesário Verde faria sua estréia literária com os poemas "A forca", "[Num tripúdio]", "[Ó áridas]", "Eu e ela" e "Lúbrica".

No ano seguinte, todavia, em que publicou muito mais, é que viria a dar indícios de uma lírica de passagem, vindo a publicar "Esplêndida".

Este poema, ao lado de "Deslumbramentos","Frígida", "Humilhações", "Noites gélidas", "Manhãs brumosas", "Em petiz" e "De verão" serão vistos a seguir, de modo a iluminarmos os traços e os matizes do universo afetivo do *eu* lírico em Cesário Verde.

"Esplêndida" principia com um vocativo, sugerindo de imediato que o sujeito do poema se situa em plano diverso do da mulher que por ele passa:

1 Ei-la! Como vai bela! Os esplendores
2 Do lúbrico Versailles do Rei-Sol
3 Aumenta-os com retoques sedutores.
4 É como o refulgir dum arrebol
5 Em sedas multicores.

6 Deita-se com langor no azul celeste
7 Do seu *landau* forrado de cetim;
8 E os seus negros corcéis que a espuma veste,
9 Sobem a trote a rua do Alecrim,
10 Velozes como a peste.

Nas duas primeiras estrofes do poema, a mulher é o objeto semovente, que o olhar vai captar, em uma espécie de processo cinemático de abordagem[102]. A peroração do sujeito do poema, aqui, desempenha o papel de indutora de foco, uma vez que enfatiza os ângulos subjetivamente mais adequados à análise, discriminando outros. A seleção, naturalmente, não se restringe ao *quid* ou ao ângulo, ótica, do olhar; implica registar a interferência desse olhar; sua ação formativa no instante mesmo em que capta a imagem e a retransmite simultaneamente.

Sensualidade e cores são os elementos predominantes nas estrofes acima. E a beleza feminina, longe de estar revestida de uma aparência singela e pura, está toda ela envolta em lubricidade, tanto mais que serve ao Rei-Sol, cujos "esplendores" acresce "com retoques sedutores" -- e ainda porque "Sol" é uma metáfora da virilidade masculina, virilidade esta a que faz a corte.

Por seu turno o *landau* assemelha-se a uma alcova em movimento, distanciando-se do trapeiro como fonte esquiva de desejo, "a trote", pela "rua do Alecrim".

Puxado por corcéis fogosos ("que a espuma[103] veste") o

---

[102] A "evolução poética de Cesário Verde (...) processa-se efetivamente no sentido de procurar a `perfeição do fabricado' e simultaneamente transmitir o 'ritmo do vivo e do real', através dos 'instantâneos', colhidos em deambulação pelas ruas de Lisboa, numa primeira e original '*cinematização da vida citadina*'" (grifos meus), observa Maria Ema Tarracha Ferreira, na antologia de poemas de Cesário Verde, *O livro de Cesário Verde*, intr. por Maria Ema Tarracha Ferreira, Lousã, Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses, 2ª ed., s.d., p.28.

[103] *Espuma* como simbologia sexual aparece em outros

que reforça ainda mais o traço sensual da cena, o *landau* afasta-se, levando a mulher em seu ninho de amor inacessível, envolta "em sedas multicores", "com langor".

A cor azul celeste da forração da carruagem torna etérea e mais inatingível a figura feminina, de modo que a "história" íntima do sujeito do poema, do sujeito da rua, não encontra ponto de contato com a "história" da aristocrata fatal.

11 É fidalga e soberba. As incensadas
12 Dubarry, Montespan e Maintenon
13 Se a vissem ficariam ofuscadas
14 Tem a altivez magnética e o bom-tom
15 Das cortes depravadas.

16 É clara como os *pós à marechala*,
17 E as mãos, que o Jock Club embalsamou,
18 Entre peles de tigre as regala;
19 De tigres que por ela apunhalou,
20 Um amante, em Bengala.

Percebe-se, portanto, que, à medida que o *landau* avança em seu trajeto, o homem da multidão, o sujeito lírico do poema, vai, também, substituindo a informação objetiva subjetivada pela impressão pura.

Se a mulher em questão é -- pois aparenta ser -- uma "fidalga", sua "soberba", sua "altivez magnética" (além do "bom-tom das cortes depravadas") são apreciações puramente subjetivas que reiteram um estado emocional de frustração, já que não podendo obter o que almeja, o sujeito lírico, como

---

poemas de Cesário Verde, como em "Ecos do realismo -- Lágrimas", nomeadamente, ou ainda como elemento integrado, por assimilação, a *mar*, como em "Meridional", e também "Heroísmos". A propósito da sujeição masculina à presença feminina, convém recordar Margarida Vieira Mendes: "Em 'Deslumbramentos' e `Esplêndida' (...) o sujeito masculino reduz a sua atividade a um olhar, afastado e furtivo, limitando-se a papéis passivos (...) Todas as ações são executadas pela mulher". Cf. Margarida Vieira Mendes, *op. cit.*, p.32. Decerto a expressão *olhar furtivo*, da autora em questão, não pode receber endosso: o sujeito lírico em "Esplêndida" encontra-se em destaque -- porque perora -- em meio a uma imaginária multidão de ouvintes. "Deslumbramentos" sugere um colóquio intimista, entre o sujeito e a musa torta, "alta e serena como a morte", em que esta é o destinatário da mensagem.

defesa, como sublimação, desvaloriza moralmente a passageira da carruagem.

Certo é que tal processo de desvalorização moral também serve aos propósitos desse sujeito lírico, que assim convive melhor com seus desejos lúbricos, os quais, no fundo, considera e reputa baixos, embora necessários[104].

104

Essa instabilidade do *eu* poético em Cesário Verde, própria, como se verá, da poética deambulatória, foi diversas vezes confundida com uma espécie de "satanismo de importação baudelairiana" como afirmou João Gaspar Simões: "Os Satânicos do Norte, poetas diabolicamente postados no caminho da civilização para provocarem no homem o estremecimento bárbaro, filho do mais estranho requinte, que eram senão discípulos de um Baudelaire intencionalmente deformado pela imaginação de Eça de Queirós? E Cesário Verde, moço ainda, tal como Junqueiro ou Gomes Leal, aceitou o satanismo baudelairiano e deixou que os seus versos trouxessem à tona o ressaibo acidulado de seus caprichos nervosos...", João Gaspar Simões, *apud* Hélder Macedo, *op. cit.*, p.75. Ramalho Ortigão, como é sabido, invectivou Cesário, alegando que um provinciano como ele, comerciante de ferragens não podia imitar um dândi (referia-se a Baudelaire) do *Boulevard des Italiens*. Cf. entre outros, Lurdes Féria, "Evocação de Cesário", *in Diário de Lisboa*, Lisboa, 22/fev/1986, p.10 e João Gaspar Simões, "Cesário Verde cem anos depois", *in Diário de notícias*, Lisboa, 3/ago/1986, p.2, supl. Cultura. Como se vê, não só se força o parentesco com um satanismo mal compreendido, como, ainda, transformam o trapeiro em Fradique, ou dândi. Não me desviando demais da rota, convém lembrar Eliot que afirmou, lastreado na poesia de Baudelaire: "o satanismo até o ponto em que não é meramente uma afetação, foi uma tentativa de entrar no Cristianismo pela porta dos fundos". T.S. Eliot, "Baudelaire", *op. cit.*, p.337. Na mesma página, Eliot observa que Baudelaire possuía uma inocência teológica, e conclui: "blasfêmia genuína, genuína em espírito e não puramente verbal, é o produto da crença parcial". O sofrimento baudelairiano o projetava a um estado de beatitude, que já indicava a presença do sobrenatural e do super-humano. Após afirmar que Baudelaire inventou uma nova espécie de nostalgia romântica, Eliot comenta que a mulher, para Baudelaire, é uma espécie de símbolo; por fim, observa que Baudelaire não chegou ao ponto de harmonizar sua experiência com suas necessidades ideais. Aí, reside, em sua visão da vida, um certo heroísmo. Cf. T.S. Eliot, *op. cit.*,

O poema, poder-se-á observar, é o resultado dessa instabilidade do *eu* lírico, desse conflito entre aderir no plano da idealidade e rejeitar no plano físico, entre titubear no plano metafísico e deixar-se corromper para se aproximar. A quarta estrofe, realmente, sugere que a aristocrata pertenceu a muitos e que acolheu homens de diversos níveis sociais: um *jockey*, um caçador de presas. O sintagma "peles de tigres" reforça a face animal do comportamento da mulher, onde, agora, prevalece o instinto. Na estrofe seguinte o sujeito lírico trapeiro nos informa que a face libertina o estimula positivamente: ela "É ducalmente esplêndida!".

21 É ducalmente esplêndida! A carruagem
22 Vai agora subindo devagar;
23 Ela, no brilhantismo da equipagem,
24 Ela, de olhos cerrados, a cismar
25 Atrai como a voragem!

O desfiar de impressões acerca da aristocrata se encerra ali, no 21º verso. A carruagem prossegue, enquanto o *eu* lírico revela, no 25º verso, o sentimento que predomina após a visão passageira: a atração física, mas que nem por isso é promotora da vida. Antes, promotora da dissipação absoluta; da morte[105].

De fato, a mulher em "Esplêndida" é "voragem", traz os "olhos *cerrados* (grifo nosso); a carruagem, com os "lacaios (...) firmes na almofada", vestidos com suas "capas de borracha *esbranquiçada*" e o sintagma "peste" (à altura do décimo verso), tudo transmite um clima apocalíptico à passagem da aristocrata pela cidade, de modo que mesmo o veículo é uma evocação de carro mortuário[106].

---

passim. Provavelmente esta última afirmativa eliotiana, e só esta, possa se aplicar a Cesário.

[105] Como afirma Margarida Vieira Mendes, a "mulher", [em Cesário] como numa alegoria medieval, é portadora da morte, não de uma morte ambicionada, antes receada (...) Esse fantasma homicida que desmasculiniza o homem (e na poesia de Cesário Verde o princípio de vida só pode ser masculino (...)) é sempre uma vampe, um produto do luxo, da moda, da despesa inútil e ostentatória, um agente de dilapidação, a qual no imaginário poético de Cesário se assimila à morte". Margarida Vieira Mendes, *op. cit.*, p.32.

[106] Ainda com respeito à visão de Margarida Vieira Mendes acerca da poesia de Cesário e, em especial, acerca deste poema, convém recordar que a autora, além de identificar

O próprio trapeiro vem reforçar tal interpretação, pois acompanha o carro "corcovado", "em convulsões"; "Febril (...) *sinistro* e mal trajado", ambicionando um lugar no fatídico veículo.

26 Os lacaios vão firmes na almofada;
27 E a doce brisa dá-lhes de través
28 Nas capas de borracha esbranquiçada,
29 Nos chapéus com roseta, e nas librés
30 De forma aprimorada.

31 E eu vou acompanhando-a, corcovado,
32 No *trottoir*, como um doido, em convulsões,
33 Febril, de colarinho amarrotado,
34 Desejando o lugar dos seus truões,
35 Sinistro e mal trajado.

Claro está que, simultaneamente a essa leitura, encontramos, na descrição do sujeito lírico ("Febril, de colarinho amarrotado," etc.), um transbordamento excessivo de paixão que serve para preparar o bote fatal, da ironia[107], como a

---

a mulher aristocrata com a morte, defende a idéia de que a mulher é o dominador, que é preciso aniquilar -- e que, no outro pólo da situação triangular são colocados os lacaios e os humilhados. Por essa via chega à conclusão de que em virtude de tal posicionamento triangular, se dá uma espécie de aliança de classe, e uma identificação do sujeito-poeta com o povo; e, ainda, que a "incapacidade ou impotência do sujeito na ação é compensada pela força vital e violenta que se acredita possuir a classe socialmente oprimida (...). Assim, enquanto os lacaios iam `firmes nas almofadas e bem vestidos', o sujeito-poeta ia `corcovado','febril'". *Idem, ibidem,* cf. p.32-3. Não parece, no entanto, haver margem para essa ilação. Embora o sujeito lírico inicie o poema perorando -- o que demanda a presença de uma audiência, não ocorre nenhuma identificação possível, quer com a imaginável platéia, quer com os serviçais. Estes, na verdade, francos arautos do apocalipse, podem ser vistos como metáfora da própria história, que não promete um porvir ameno.

[107] Na obra de Cesário Verde, a "tensão criada entre o pólo dramático e o pólo irônico gera um conflito novo (...) que, no *plano do estético*, reconduz a novas situações de drama e de ironia. Origina-se assim o drama irônico, a ironia-dramática a que a estética *(sic)* de Cesário aponta como escopo final: um máximo de conteúdo dialético num mínimo de

que transparece nos versos finais:

36 E daria, contente e voluntário,
37 A minha independência e o meu porvir,
38 Para ser, eu poeta solitário,
39 Para ser, ó princesa sem sorrir[108],
40 Teu pobre trintanário.

41 E aos almoços magníficos do Mata[109]
42 Preferiria ir, fardado, aí,
43 Ostentanto galões de velha prata,
44 E de costas voltadas para ti,
45 Formosa aristocrata!

A ironia é introduzida antes, porém. Já na sétima estrofe o trapeiro nomeia os lacaios de truões; eles que antes seguiam "firmes à almofada", à guarda e serviço da aristocrata, assemelham-se agora a palhaços, depreciando-se desta forma a mulher que se encontra estirada no fundo do *landau*, objeto de proteção dos trintanários.

Evidencia-se, nas estrofes finais, o processo de satirização, de modo que a desvalorização egótica é signo de uma farsa que busca, na verdade, destituir de qualquer característica positiva o objeto de atração. Dito de outro modo, tem lugar um processo de depreciação do trapeiro, resultante de um exacerbamento afetivo, que faz com que o máximo empenho moral ("daria (...) minha independência e o meu porvir") seja canalizado para uma situação afetiva imerecida, porque já desqualificada.

---

dialética formal, e vice-versa -- num fluir intérmino". Mário Sacramento, "A lírica e a dialética em Cesário Verde", *in O Diário*, Lisboa, 16/fev/1986, supl. Cultural, p.3.

[108] Atente-se para a expressão "princesa sem sorrir" (39º verso) e para o sintagma "olhos cerrados" (24º verso), que reforça o sentido de morte que transpira do quadro.

[109] O 'Mata' era um restaurante pertencente, à época do poema em questão, a João da Mata, *restaurateur*, conhecedor de hotelaria e "o mais brilhante cozinheiro da Lisboa do tempo". Cf. José Quitério, "Viagem à roda de Cesário Verde, *in Expresso* , Lisboa, 19/jul/1986, supl. Atual cultura, p.34-R. Já Pedro da Silveira, por considerar o `Mata' impróprio para uma aristocrata, vê a escolha do restaurante como uma irônica contribuição ao poema. Cf. Pedro da Silveira, "A `obra completa' de Cesário Verde" (2ª parte), *in Vértice*, Coimbra, jul-ago/1964, p.461.

O transbordamento da forma do conteúdo do primeiro, moral, sobre o conteúdo da forma do segundo, afetivo-adjuticativo, é a matéria fabricante da ironia, que, já ao final, se transformará em motejo, escárnio.

Em uma estrofe, portanto, o trapeiro se afigura como um poeta amarrotado que empenharia sua existência para possuir aquela que pertenceu a tantos[110]; na outra, já a despreza, imaginando-se fardado, "ostentando galões de velha prata", "de costas voltadas para (...) [a] formosa aristocrata"[111].

A farda, aí, também é bem sugestiva: o poeta vestido de militar (combatente?), opõe-se à aristocracia ("Ostentando galões (...) / E de costas voltadas"), representada pela mulher. São fumos republicanos[112], que, já em "Deslumbramentos",

---

[110] Hélder Macedo indicia a expressão *um amante*, como "insinuação de promiscuidade sexual". Hélder Macedo, *op. cit.*, p.81.

[111] O sintagma "galões de velha prata" altera, no último instante, o *status* social do *eu* lírico, além de enquadrá-lo em outra profissão que a de poeta. A patente militar aumenta-lhe a dignidade. Com a dignidade recobrada, liberta-se do desejo mórbido.

[112] Luiz Amaro é da opinião de que "Esplêndida" é o "primeiro grande poema típico de Cesário Verde", lado a lado com outras produções, como "Num bairro moderno" e "O sentimento dum ocidental". Neste poema "se inaugura (...) qualquer coisa que é nova não só em Cesário como em toda a mensagem lírica portuguesa: refiro-me à poesia *reportagem*, à poesia *jornalismo*". E, adiante, esclarece o sentido que empresta ao adjetivo *típico*: "ao falar em poesias típicas de Cesário Verde penso sobretudo no *poeta da rua*, ou como acima disse, no *repórter*. É que há realmente uma reportagem nos versos de Cesário Verde. O poeta vem para o papel contar-nos o que viu. *Ele parece até sair, caminhar com esta obrigação de ver*. Percorre *as ruas de Lisboa e anota*" (grifos meus). Cf. Luiz Amaro de Oliveira, *Três sentidos fundamentais na poesia de Cesário Verde*, Lisboa, Ed. do autor, 1949, p.48-9. Em outra passagem, Luiz Amaro comenta: Cesário "vai para onde o arrastarem os seus passos. A reportagem é um mistério, porque aquele caminhar não leva um plano. A poesia que daqui sair há-de acusar essa nota de imprevisto; há-de manter o leitor em interesse e expectativa contínuos. É que em Cesário Verde nunca se sabe o que vem a seguir. Nem ele o sabe, porventura. A rua é que tem em si a

adquirem matiz revolucionário.

"Esplêndida", "Deslumbramentos", "Frígida" e "Humilhações" traduzem um processo de exploração das realidades afetivas muito semelhante. Vejamos: em "Humilhações", poema que evidencia, já a partir do título, uma situação de conflito no âmbito da mensagem amorosa, o trapeiro aceita sem reação os ódios da mulher, adotando uma atitude de passividade.

1 Esta aborrece quem é pobre. Eu, quase Job,
2 Acato os seus desdéns,seus ódios idolatro-os;
3 E espero-a nos salões dos principais teatros,
4 Todas as noites, ignorado e só.

O trapeiro desde o início arregimenta os elementos que, alçados ao estrato de ironia, funcionam como bombas de efeito retardado.

Temos, de um lado, um *voyeur*, "ignorado e só", "pobre", "quase Job", trajando um "fraque usado", que se posta atrás de uma "porta, na penumbra", para aguardar a passagem triunfal da mulher que por seu turno é o centro das atenções: "As outras ao pé dela imitam de bonecas; / Têm menos melodia as harpas e as rabecas" (25º e 26º versos).

Embora "nervosa e vã", deslumbra-o ainda que ao *marchar* recorde "um magnetizador", fabricando ruídos com o roçagar das "guarnições" do vestido e das "rendas".

Lembra, em tudo, a "*Milady*" do poema "Deslumbramentos", a "senhora inglesa" do poema "Frígida", além, é claro, da aristocrata de "Esplêndida".

Soberba como aquelas, provoca à distância, com estudada indiferença: "Via-a subir, direita, a larga escadaria"; ou, aqui: "saltou soberba o estribo do *coupé*", o que igualmente é um

---

chave do segredo. Os versos pouco mais possuirão do que aquilo que ela lhes der. Cesário é o poeta da rua. A poesia gera-se nele em contato com a vida. O tipo do velho plumitivo que recolhe ao silêncio fechado do seu gabinete para reconstituir, produzir, está afastado do poeta. Cesário há-de também recolher ao seu gabinete, mas é depois, para trabalhar a forma". *Idem, ibidem*, p.50.

índice que nos informa acerca de sua classe social.

Notadamente insensível ao olhar do trapeiro, recorda-nos a inglesa "gélida" de "Frígida", cujo "vagar oculta (...) sua glacial impassibilidade [que] / Exalta o (...) [seu] desejo e [ao mesmo tempo] irrita o (...) [seu] nervoso "; 38º e 40º versos.

Como as demais, atemoriza o sujeito que silenciosamente se deixa enfeitiçar por ela ("Fiquei batendo os dentes de terror"), integrando assim uma família de mulheres fatais, inacessíveis, frívolas e arrogantes.

Em "Deslumbramentos", com efeito, a *Milady* tem a aristocracia da mulher do poema "Esplêndida", o mesmo comportamento aparentemente estudado: "Britânica, (...) Grande dama fatal, sempre sozinha, \ E com firmeza e música no andar" (19º e 20º versos), passando "aromática", "com seus gestos de neve e de metal"; com "seu ar pensativo e senhoril": respectivamente segundo, quarto e décimo versos. O timbre metálico de sua voz denota autoridade, eventualmente masculinidade; a qualidade do timbre vocálico ("de oiro") confere distinção à mensagem da mulher. E, aqui, de modo explícito, a *Milady* é comparada à *Morte*:

> 13 Ah! Como me estonteia e me fascina...
> 14 E é, na graça distinta do seu porte,
> 15 Como a Moda supérflua e feminina,
> 16 E tão alta e serena como a Morte!...

Ele passa, enfim, "altiva como a Fama, / Sem sorrisos" (em "Esplêndida" a aristocrata é "princesa sem sorrir"; 30º verso), "dramática", "cortante" (29º e 30º versos), enfatizando os traços que compõem costumeiramente o tipo aristocrático: distinção, indiferença; representação social vincada na exibição das diferenças de comportamento entre este e os demais.

As múltiplas antinomias sensualidade-frieza, graciosidade-fatalidade, firmeza-musicalidade, celestialidade-diabolismo ("O seu olhar possui, num jogo ardente, / Um arcanjo e um demônio a iluminá-lo"; 21º e 22º versos) mantêm a tensão entre o pólo "dramático" e o pólo irônico. A mulher ora é *arcanjo*, ora *demônio*; seu olhar *fere* como um "florete" e *afaga*.

Se esta tensão, acima referida, decorre, como já dissemos,

da própria situação de instabilidade física do viandante, as antinomias atestam também que a impressão não foi colhida em uma única oportunidade,[113] sendo aquelas uma espécie de repositório de pontos de vista contraditórios. Supõem, também, as antinomias, uma duração no processo de incorporação da realidade. De fato, só assim pode o trapeiro manifestar que o olhar feminino "possui, num *jogo ardente*", este ou aquele semblante.

A revisitação do trapeiro está exemplarmente traduzida na segunda estrofe de "Deslumbramentos":

> 5 Sem que nisso a desgoste ou desenfade,
> 6 *Quantas vezes,* seguindo-lhes as passadas,
> 7 Eu vejo-a com real solenidade,
> 8 *Ir impondo toilettes* complicadas!...
>
> (grifos nossos)

Encontra-se presente, também, no segundo verso de "Noites gélidas": *Por vezes,* a alemã que eu sigo e que me agrada" (grifo nosso), e não parece improvável que a revisitação do trapeiro esteja também atestada pela expressão: "Lembra-me, de manhã, quando nas praias anda" (quarto verso de "Manhãs brumosas").

Depreende-se do que está dito a fixação de uma rotina, de um hábito, que permitirá ao sujeito lírico uma ampliação de suas preocupações temáticas e um alargamento de seus interesses pelo constante e metódico exercício de observação e análise.

Um levantamento dos verbos presentes em "Frígida", tendo como sujeito da oração a figura feminina, demonstra um predomínio dos verbos de movimento: *expor*, *franzir*, *arregaçar*, *ondular*, *acoitar*, *deslizar*, *ir*, *abrir*, *oscular*, *cortar*, o que realça a presença de uma percepção cinemática do sujeito lírico. Enquanto isso, os verbos que traduzem estados emocionais predominam quando o sujeito da oração é o *eu* do poema: *querer*, *odiar*, *turbar*, *admirar*, *esperar*, *fitar*, *adular*, *desvariar*, *arder*, *recuar*, *suportar*, *adorar*, *julgar*. A incidência de tais verbos atesta a subjetividade presente na ação de captar "retalhos" do mundo exterior; é um

---

[113] Cf. Orlando Pires, *Cesário Verde precursor e clássico* (tese de livre-docência policopiada), Rio de Janeiro, FFCL da UEG, 1966, p.123.

"termômetro" que confirma o elevado grau de envolvimento do trapeiro com o mundo que o cerca.

A adjetivação de Cesário Verde encontra-se, por sua vez, inteiramente comprometida com o fato de os objetos serem captados de modo dinâmico, verdadeiras imagens em movimento transpostas para o sistema poético. Nesse sentido, sua adjetivação responde ao projeto existencial do trapeiro.

> "Poeta transeunte (...) necessita de mais de um adjetivo para afirmar [as coisas] (...) como se o ritmo da frase fosse o de quem está a caminhar (...)Assim (,) [o] nome -- tal como o passo -- só estará completamente definido com dois atributos. Daí a grande incidência de substantivos qualificados por dois adjetivos ou locuções adjetivas. Muita vez, dois não são suficientes e o poeta lança mão de mais, na ânsia de melhor caracterização"[114].

Da mesma forma o uso do assíndeto decorre da *rotina* de deambulação, em que o contato com os retalhos do mundo se dá por um processo de aproximação crescente, em que os diversos ângulos dos objetos são paulatinamente franqueados[115].

A utilização de pares de adjetivos e de antinomias, como as já mencionadas no poema "Deslumbramentos", provoca combinações inesperadas. Como exemplo: "gestos de neve e de metal" (quarto verso); "nevado e lúcido perfil", (12º verso); "Moda supérflua e feminina" (15º verso); "firmeza e música no andar" (20º verso); "diplomático e orgulhoso" (27º verso); "dramática, cortante" (30º verso). Certas combinações de adjetivos não permutáveis -- e eventualmente, até, antagônicas, permitem que cada um dos sintagmas mantenha-se intacto, como ocorre com as cores de uma tela impressionista em que, segundo o foco do observador, afiguram-se distintas. E em que a uma mudança de foco parecem mover-se umas nas direções das outras, como um ajuste ótico produzido *na* tela.

---

[114] Orlando Pires, *op. cit.*, p.113-4.

[115] O assíndeto tem a ver, em suma, com "a técnica dos `poliedros de cristal', tal como metaforicamente o poeta caracterizou a sua arte (...); cada face de tal poliedro assindeticamente considerada é um espectro em si de uma realidade que, todavia, só um conjunto sabiamente articulado é capaz de explicitar todas as denotações e conotações de cada frase". Joel Serrão, *O essencial sobre Cesário Verde*, Lousã, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p.51.

Também, o emprego do polissíndeto, com a adoção maciça da copulativa *e* no início e fim das estrofes, reforça a técnica de não sonegar as camadas significativas do processo cumulativo da experiência, o que é um ensejo para o poema eventrar a *poiesis* do autor.

A estrutura frásica (com a adoção do polissíndeto e do assíndeto da forma sugerida) fornece pistas para a compreensão do processo de composição do poeta revelando, em síntese, que a imagem ou a impressão dominante final decorre de um processo de sedimentação de camadas cromático-sensoriais, que funcionam, cada uma, como registro específico da experiência deambulatória cumulativa.

Dessa forma, a estrutura frásica de Cesário Verde encontra-se indissociada da índole do trapeiro -- e a condição afetiva deste interdependente daquela.

Os contornos do mundo afetivo do trapeiro principiam a ser deslocados já no poema "Frígida", insinuando-se um projeto intelectualizante à margem e no interior da exposição e desenvolvimento do tema, projeto este que se encontra desfocado nos poemas anteriores.

Desde o início do poema "Frígida" a ambigüidade de sentimentos com relação à mulher está presente: "quero-a porque odeio" (segundo verso); "plácida estatura" (quinto verso) ao lado de "timída candura" (sexto verso); "fleumática, irritante" (nono verso); "fúnebre, extravagante" (11º verso).

I

1 Balzac é meu rival, minha senhora inglesa!
2 Eu quero-a porque odeio as carnações redondas!
3 Mas ele eternizou-lhe a singular beleza
4 E eu turbo-me ao deter seus olhos cor das ondas.

II

5 Admiro-a. A sua longa e plácida estatura
6 Expõe a majestade austera dos invernos.
7 Não cora no seu todo a tímida candura;
8 Dançam a paz dos céus e o assombro dos infernos.

III

9 Eu vejo-a caminhar, fleumática, irritante,
10 Numa das mãos franzindo um lençol de cambraia!...

11 Ninguém me prende assim, fúnebre, extravagante,
12 Quando arregaça e ondula a preguiçosa saia!

Também a insegurança e a instabilidade do sujeito do poema, refletidas na avaliação de seus sentimentos, comprometem a concretização de um jogo de amor: "turbo-me ao deter seus olhos" (quarto verso; igualmente a inversão de papéis sexuais, latente na expressão: "Ouso esperar, talvez, que o seu amor me acoite" (13º verso).

Mais adiante, na quarta estrofe, confirmar-se-á, uma vez mais, a ambigüidade da sexualidade feminina, beirando o hermafroditismo: "traz o esplendor do Dia" (masculinidade) e "a palidez da Noite" (feminilidade).

Em "Frígida", estão presentes, como se observa, vetores do mundo afetivo já anteriormente apresentados. Agora, no entanto, podemos encontrar um fato novo: o trapeiro reconhece que o jogo do amor tem limites e disposições que servem como freio estratégico à própria manutenção do jogo e salvaguardam a ética dos movimentos e a integridade do emissor. Examinem-se as expressões: "nunca a fitarei duma *maneira franca* (14º verso); "*Ninguém me prende* assim, fúnebre, extravagante" (11º verso).

Ademais, expressões de falso polimento -- "Permita que eu lhe adule", 27º verso -, bem como o uso do pretérito imperfeito, no clichê romântico a seguir: "Pudesse-me eu prostrar, num meditado impulso" (17º verso); e, ainda, adiante: "se uma vez me abrisse o colo transparente. / E me osculasse (...) / Eu julgaria" (45º e 47º versos), lado a lado com o oxímoro "*meditado* impulso" (grifo nosso), desestabilizador do clichê acima mencionado, refletem um comportamento de contenção afetiva.

Veja-se, ainda, a propósito, os dois primeiros versos da nona estrofe de "Frígida":

33 Não me imagine um doido. Eu vivo como um monge,
34 No bosque das ficções, ó grande flor do Norte!

A negação da loucura (33º verso) e a declaração de um propósito artístico ("Eu vivo como um monge, / No bosque das ficções") demostram que os arroubos de paixão parecem, ao menos agora, utensílios acessórios (como a própria mulher

inatingível) de um projeto de arte, não fosse o sujeito lírico de "Frígida" o mesmo "poeta solitário" de "Esplêndida" (38º verso).

Por conseguinte, adquirem peso expressões depreciativas aplicadas à mulher fatal, que não parecem provenientes do caráter ambíguo do jogo amoroso, antes comprometendo sua continuidade.

É o caso de expressões, como: "astro que declina" (29º verso); "arregaça e ondula a preguiçosa saia!" (12º verso); "sua glacial impassibilidade (...) *irrita*" (grifo nosso) (39º e 40º versos).

A compreensão do desejo como impulso (e que se encontra na raiz do projeto intelectualizante, que mencionei acima) favorece o esgotamento da figura feminina distante, fatal; antropomorfização do destino, portadora de morte;[116] receptáculo das forças malignas e benignas dispersas pelo mundo, "metálica visão que Charles Baudelaire" (25º verso) concebeu[117]...

---

[116] A imagem de "alguém (...) / Nas trevas, a cortar pedaços de cortiça!" (47º e 48º versos de "Frígida"), igualmente presente em outros momentos poéticos ("O seu olhar possui (...) / Um arcanjo e um demônio a iluminá-lo": "Deslumbramentos"), também agora reforça a sugestão de a mulher representar, como alegoria do *destino*, a tensão que percorre o *bem* e o *mal* atuantes sobre o fio de Ariadne.

[117] Macedo está convencido de que Cesário mencionou o poeta francês tendo em mente os sintagmas *serpente*, *lira*, *estrelas*, etc., que teria transplantado do poema "*Les metamorphoses du vampire*", de Baudelaire. Cf. Hélder Macedo, *op. cit.*, p.88. Parece-nos que qualquer tributo que Cesário Verde tenha prestado a Baudelaire não passaria ao largo de conquistas tais como: a estrutura frásica, acima abordada, as adjetivações lastreadas em antinomias; as superposições impressionistas... O poema de Baudelaire, em questão, principia com a introdução da mulher-vampira que monologa -- com sua boca de cereja -, descrevendo seus inúmeros poderes, dentre eles o de substituir, para que o interesse de todos se volte exclusivamente para sua nudez sem véus, a lua, o sol, o céu, as estrelas. Assumindo a seguir o papel masculino, a vampira retém e sufoca o parceiro em seus braços ganhando a condenação dos anjos; subitamente, torna-se feminina, quando então se entrega a carícias masculinas, oferecendo seu torso, tímida e libertina, frágil e robusta. Na

Para que tal ocorra, porém, será preciso que a identificação da mulher como representação da estrutura de poder se desfaça, assim libertando a figura feminina para que esta possa efetivar-se como o *tu* complementar da relação amorosa. E para que isso aconteça, será necessário que o trapeiro identifique os divesos agentes sociais, presentes na sociedade.

Examinemos a questão: em "Esplêndida", a mulher e todo o aparato que a rodeia fazem-na, com efeito, encarnação de uma estrutura de dominação de que o trapeiro vislumbra apenas a aparência, não seus efeitos. Assim, a figura feminina representa as "cortes depravadas" (15º verso), "os esplendores / Do lúbrico Versailles" (primeiro e segundo versos), o que se depreende, entre outras coisas, pelo "brilhantismo da equipagem" (23º verso).

A ótica do trapeiro, em "Esplêndida", não está a serviço de um qualquer projeto político; sua ação, entrevista nos versos finais do poema, resume-se em uma recusa de entendimento que está equacionada no plano "individual".

Em "Humilhações", o trapeiro atesta a existência de duas distintas realidades, aquela presente nos salões, e aquela outra, por certo menos cintilante, encontrada do lado de fora do

---

seqüência, a vampira suga a medula óssea do homem, que adota, incontinenti, um comportamento passivo e langoroso, percebendo, logo, que a vampira possui um útero viscoso, cheio de pus. Cerra, então, os olhos, tomado de um pavor frio, e ao reabri-los, no lugar onde se encontrava o manequim formidável, oscila um destroço de esqueleto de onde se ouvia um lamento de um catavento, que se encontrava, por sua vez, na ponta de uma lança de ferro que balançava nas noites de inverno. Este é, *grosso modo*, o enredo. A mulher-vampira é a esterilidade. Seu herma-froditismo -- e do parceiro, também -, determina a frustração amorosa e sexual. O poema, que termina em completo arrefecimento, em anticlímax, aponta para a desagregação social e moral, para a desesperança.

O impressionismo, presente em Baudelaire, certos aspectos formais de sua poesia, são faces de um prisma que, sem artifícios exegéticos, mantém correspondência com a poesia cesarina -- e com a de diversos outros poetas. As imagens destacadas por Hélder Macedo, estas, pertenciam, já, como conteúdos latentes, ao difundido acervo de que se serviu, sem parcimônia, a poesia epocal. Cf. Charles Baudelaire *Les fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p.135-6.

teatro. Ali, a guarda, representante do poder, "espanca o povo" (35º verso), em meio ao qual o trapeiro se viu colhido de surpresa: "mas ao sair senti-me atropelar. / Era um municipal sobre um cavalo" (33º e 34º versos).

A seguir, uma figura do que indefinidamente chama de "povo", interpela-o: "De súbito, fanhosa, infecta, rota, má, / Pôs-se na minha frente uma velhinha suja, / E disse-me, piscando os olhos de coruja:/ -- Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?..." (décima estrofe).

Não seria exagero acrescentar que aí, nesse específico contato *direto* com a mendiga, o processo de identificação dos componentes sociais, por parte do sujeito lírico trapeiro, tenha tido seu impulso decisivo.

Com efeito, em "Humilhações" comparecem a guarda, aparelho repressivo; "as cortesãs" (sétimo verso); o povo, primeiro como coletivo, mas logo a seguir identificado na figura da "velhinha suja" (38º verso).

Ainda aqui, contudo, o trapeiro exime-se de um projeto político, embora já perceba que o movimento das ruas fornece mais elementos ao olhar do que os modos enfezados de uma aristocrata.

A figura feminina de "Humilhações", a "mulher nervosa e vã" (11º verso), como sabemos, desaparece de cena: "Via-a subir, direita, a larga escadaria / E entrar no camarote" (30º e 31º versos). Sai *ilesa*, para fazer *entrar* outra *realidade*, eventualmente *má* (como a velhinha) porque não trai os sentidos debaixo do letargo da aparência.

Em "Deslumbramentos", o trapeiro vaticina, reconhecendo já a presença de forças sociais emergentes:

> 33 Mas cuidado, *milady*, não se afoite,
> 34 Que hão-de acabar os bárbaros reais;
> 35 E os povos humilhados, pela noite,
> 36 Para a vingança aguçam os punhais.
>
> 37 E um dia, ó flor do Luxo, nas estradas,
> 38 Sob o cetim do Azul e as andorinhas,
> 39 Eu hei-de ver errar, alucinadas,
> 40 E arrastando farrapos -- as rainhas!

Como se pode observar, afloram, aqui, preocupações de caráter político que extravasavam o molde anterior, onde as mulheres passantes[118] encontravam-se convertidas em formas congestionadas de representação do mundo sensível do trapeiro.

O reduzir a mulher a uma representação vai diluir-se, à medida que a consciência social toma conta do trapeiro e que a partir daí surge a temática de caráter social.

Nessa altura, a mulher, já liberta do fardo oneroso de encarnar todo o *pathos*, prestar-se-á a ser simplesmente um tipo social[119] dentre tantos, como a regateira de "Num bairro moderno", a atrizita de "Cristalizações", as varinas de "O sentimento dum ocidental". Ou ainda, pode ser integrante do dueto amoroso de uma relação utilitária, como a "pomba tépida" do poema "Noite fechada"; ou desinteressada, como a "companheira" de "Em petiz" e a "prima" do poema "De verão", cada uma delas de fato efetivada como o *tu* daquela parceria afetiva de circunstância. É o que veremos a seguir.

Em "Noites gélidas", encontramos mais uma vez a figura passante feminina, imantizando, por instantes, a atenção de um trapeiro acanhado.

Está ausente, neste Cesário, a "vontade cheia de Consciência crítica e estética"[120] de poemas como "Desastre", "A débil" e "Cristalizações".

---

[118] A parcela masculina coloca-se passivamente, observando os movimentos da mulher, que possui as rédeas da emoção e, metaforicamente, do destino. Veremos, adiante, que a mulher-tipo se encontra só, incomunicável, como, *stricto sensu* em "Esplêndida" (onde os lacaios que acolitam a aristocrata são meros apetrechos do transporte; não se comunicam com ela, da mesma forma que uma classe social não se comunica com a outra para além do aparato econômico e político posto em jogo e entre elas articulado).

[119] Cf. Hélder Macedo *op. cit.*, p.78. E Maria Aparecida Paschoalin: *A poesia de Cesário Verde: lirismo e realidade social*. (dissertação de mestrado policopiada), S. Paulo, FFLCH da USP, 1980, p.81.

[120] Amorim de Carvalho, "Apontamentos sobre Cesário Verde", *in O cronista*, Lisboa, 5/mar/1955, p.2.

O epigrama cínico dos seus primeiros poemas também não se encontra aqui; nem "seu estilo irrequieto em que se combinam a análise e comoção, realismo e sonho"[121] de sua fase mais madura.

Em "Noites gélidas" não está presente a *femme fatale* de "Esplêndida" ou a "metálica" balzaquiana, ou a "altiva" *Milady*, de "Frígida" e "Deslumbramentos", respectivamente.

A alemã que o trapeiro persegue está longe de metaforizar as contradições da cidade e também não se incumbe da representação plena e absoluta do mundo sensível ao redor. Ociosa e *flâneuse*, não oferece sua "existência honesta, de cristal" (quarto verso de "A débil") e seu humanitarismo ("quando socorreste uma miserável", ainda "A débil", nono verso) como exemplo ao mundo corruptível e corruptor.

O que encontramos no Cesário de "Noites gélidas" é o fotografismo "de ensaio", onde a mulher é um motivo paisagístico, nada mais. O poema interessa-nos à medida que "a alemã (...) mais alva que o luar de inverno" (segundo e terceiro versos) é a primeira passante noturna de Cesário; suas formas físicas, bem como a perspectiva do observador encontram-se distorcidas pela iluminação artificial[122].

1 Rosto comprido, airosa, angelical, macia,
2 Por vezes, a alemã que eu sigo e que me agrada,
3 Mais alva que o luar de inverno que me esfria,
4 Nas ruas a que o gás dá noites de balada;

5 Sob os abafos bons que o Norte escolheria,
6 Com seu passinho curto e em suas lãs forradas,
7 Recorda-me a elegância, a graça, a galhardia
8 De uma ovelhinha branca, ingênua e delicada.

---

[121] Jacinto do Prado Coelho, "Cesário Verde escritor", *in Diário de notícias*, Lisboa, 24/fev/1955, supl. Artes e letras, p.7.

[122] Em 1848, no bairro do Chiado, em Lisboa, é inaugurado o primeiro trecho de iluminação a gás. Na década de 70, Guilherme de Azevedo escreve o poema "Astro de rua", para homenagear o gás. Camilo Castelo Branco não deixa de notar que a luz artificial vem espancar "as imagens cujo meio de vida é a treva e o silêncio". Cf. Joel Serrão, *Temas oitocentistas II -- para a história de Portugal no século passado*, Lisboa, Portugália, s.d., p.48 *et passim*.

Nuno de Sampaio observa que o espaço essencial de Cesário é "o espaço imediato. Dir-se-ia que Cesário instalou o seu cavalete" em plena rua[123]. Se assim é, a iluminação cambiante do gás deve, de algum modo, interferir na estesia cesarina[124].

Assim, o adjetivo "comprido", que modifica "rosto", logo na estrofe de abertura, decorre de distorções óticas provenientes da luz artificial.

A copiosa adjetivação de "Noites gélidas", que em nada difere de manifestações similares anteriormente tratadas, deriva de o observador haver, uma vez mais, elaborado múltiplos registros da cena, em momentos diferentes, como atesta a locução adverbial do segundo verso.

O ordenamento dos adjetivos nos informa acerca do "aprendizado" do observador. Vejamos: quando do primeiro encontro, o trapeiro descobre o rosto da alemã, um rosto desconhecido, que a luz torna "comprido", e que por ora é o rosto *real* da mulher. Em um segundo encontro, busca apreender o todo da figura feminina, sua forma de manifestação: "airosa".

Em outro instante, já mais familiarizado com a passante noturna, consegue arrancar dela um traço de espiritualidade: "angelical", que também pode atestar alguma qualidade moral pressentida.

A última impressão é *táctil*; aparentemente responde a uma intimidade efetivamente desejada (mais do que experimentada, até porque o *eu* lírico *segue* a mulher, em todas as vezes, ao invés de acompanhá-la): "macia" é a impressão/sensação que um contato de ordem física é capaz de provocar.

Evidencia-se uma espécie de cumplicidade -- implícita, bem entendido -, entre o trapeiro e a passante, que torna esta personagem feminina essencialmente diferente das damas

---

[123] Cf. Nuno de Sampaio, "Tempo e espaço em Cesário Verde", *in O primeiro de janeiro*, Porto, 11/jan/1967, supl. Artes e letras, p.10.

[124] O trapeiro cesarino parece aqui efetuar um ensaio de modo a se preparar para a noite esmagadora de "O sentimento dum ocidental".

inacessíveis do dia. A alemã "recorda" objetos lanosos e claros, lembra "a elegância, a graça, a galhardia / De uma ovelhinha branca, ingênua e delicada"; sua roupagem transmite calor ("Com (...) suas lãs forradas"; sexto verso); aplaca com os "abafos bons que o Norte escolheria" (quinto verso) a inclemência do tempo: "inverno" que (...) esfria" (terceiro verso).

Nota-se que as duas quadras complementam-se, a primeira, no papel de referente da seguinte; esta, à guisa de metáfora da inicial. Assim, a quadra de abertura é descritiva e a última, evocativa. A mulher "airosa, angelical, macia" aparece refundida na "ovelhinha branca, ingênua e delicada". Não há acréscimo ou dedução nessa transposição, de modo que não se afigura nenhum traço irônico. Ausente, no plano afetivo, também, toda e qualquer compulsão ao masoquismo masculino.

Os verbos presentes em "Noites gélidas" mostram a nova índole afetiva do trapeiro, agora sem receio de que "áridas Messalinas", ou outras, "más (...) [ou] tontas", transformem em ruínas o seu "imenso sacrário" ("[Ó áridas]", 1º, 15º e 4º versos, respectivamente). Vejamos: são eles *seguir*, *agradar(-se)*, *esfriar*, *dar*, *escolher*, *recordar(-se)*. Com exceção do terceiro e quarto verbos, que não servem aos actantes sujeito observador-mulher observada, tendo o papel de simples informantes, os demais exemplificam uma série de operações realizadas pelo trapeiro[125], entre a observação do fato e a

[125] O hipérbato da segunda quadra de "Noites gélidas", note-se, vem alojar o verbo principal da estrofe em uma configuração parecida ao *olho* de um redemoinho. O verbo *recordar* vê-se bombardeado pelos adjetivos e substantivos (que têm o papel de adjetivos), ali presentes: os diversos, múltiplos registros da observação isolada do sujeito de enunciação lírico, ao longo do tempo, se presentificam e se atualizam no poema. A grande meta da poesia, segundo Bachelard, é o tempo vertical, que é a profundeza ou a altura; "é o instante estabilizado no qual as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético possui perspectiva metafísica". Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.184. A submissão do verbo, na lírica moderna, ao substantivo, ademais, ou, sua exclusão, observa Hugo Friedrich, "intensifica o fragmentarismo desta poesia não só no plano formal e sintático, mas reforça (...) o isolamento daquilo que é mostrado com o substantivo, aumentando, assim, a tensão. O substantivo ganha em intensidade e se eleva acima de sua significação

manufatura do poema.

O fotografismo, também marcante em "Noites gélidas", persiste em "Manhãs brumosas", que, segundo João Pinto de Figueiredo, se assemelha a um quadro de Monet, de fatura posterior, intitulado "*Femme à l'ombrelle*".

> "A francesinha de Monet (...) tem também o *canotier* ao lado, 'o cabelo à banda' e veste como a irlandesa de "*Manhãs brumosas*" um vestido branco em que se divisa, na cintura, uma mancha vermelha"[126].

A observação acima nos induz a examinar "Manhãs brumosas" tendo em mente esse aspecto pictural, que reforça a visão plástica do mundo em Cesário Verde.

A irlandesa, ambientada à beira-mar, com seus modos de "*rural boy*!", parece pertencer a um *tableau*, porque neste tudo parece preparado para ser visto por um público, "e por isso muitas vezes demonstra ênfase ou ligeira *pose*", como sugere Wolfgang Kayser[127].

Como explicar a supressão do fragmentário, da montagem, em benefício da idealidade de uma pintura que paira, sublima o mundo material e se desconcretiza? Terá sido, como observa Hugo Friedrich, um impulso "de fugir do real", real este que foi tão duramente assimilado em poemas como "Desastre", "A débil" e "Num bairro moderno", por exemplo?[128]. É possivel. Então, como ajustar essa desrealização ao programa poético de deambulação? A base da existência do trapeiro não é sua

---

corrente". Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*, trad. bras., São Paulo, Duas Cidades, 1978, p.155.

[126] João Pinto de Figueiredo, *op. cit.*, p.173.

[127] Ao tratar da estrutura da épica, Kayser discute as diferenças entre cena, quadro e *tableau*. Wolfgang Kayser, *Interpretacion y análisis de la obra literaria*, trad. esp., 4ª ed., Madrid, Editorial Gredos S.A., 1968, p.240-4. Cf. p.241.

[128] Hugo Friedrich observa: "O desconcertante [da] modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução". Hugo Friedrich, *op. cit.*, p.49.

submissão ao real, mas sua obstinação face ao mundo. Se o uso dos materiais colhidos nas ruas, dos retalhos, privilegia o sonho, a fantasia, a fuga ao imediato, a idealidade pode ser a resultante da circunvagação do olhar do trapeiro -- o que pode gerar uma nova perspectiva temática para o fazer poético, liberto, por ora, da análise e do conflito mais abrangentes. É o que acontece com "Manhãs brumosas". Examinemos, agora, o primeiro sexteto:

1 Aquela cujo amor me causa alguma pena,
2 Põe o chapéu ao lado, abre o cabelo à banda,
3 E com a forte voz cantada que ordena,
4 Lembra-me, de manhã, quando nas praias anda,
5 Por entre o campo e o mar, bucólica, morena,
6 Uma pastora audaz da religiosa Irlanda.

E o último. São idênticos, a não ser pela presença da copulativa *e* no verso que encabeça o sexteto derradeiro; como também pela permuta do adjetivo "bucólica" (quinto verso), por "católica" (29º verso).

A copulativa, no caso, encabeçando idêntica massa sonora e rítmica, indica-nos uma retomada, que por sua vez produz a sensação de um circuito fechado de informações, onde o tempo é sugerido pela melodia interna do poema (cujas imagens estão definitivamente enclausuradas).

A circularidade do poema empresta aos versos centrais uma fórmula de arranjo gestual, de pose estudada, como já se mencionou, sobretudo porque a plasticidade da cena e o isolamento da persongem (que desfila tendo como pano de fundo a natureza) produzem uma sensação de fuga do mundo (e da duração), no sentido do "mundo" da memória, do tempo retornado.

Então, a jovem irlandesa é apresentada no interior de um espaço cerrado, autônomo e independente: um *tableau*. Mesmo a menção de processo comunicativo, o que se depreende do fato de esta possuir "forte voz cantada", que se faz notar quando "ordena" (terceiro verso), bem como ainda, adiante, quando o observador indaga: "Que línguas fala? A ouvir-lhe as inflexões inglesas" (sétimo verso), tal menção parece não incluir o trapeiro: o tu, presente no poema, não se distingue como seu interlocutor.

O contato com o ambiente rural-marítimo, bem como a

disponibilidade propiciada pelo passeio transformam o trapeiro que, afastado de seu *milieu* natural -- as veias do mundo -, busca ajustar seus *hábitos*.

Metamorfoseia-se, então, em "ave de arribação" (a analogia não subtrai as características do trapeiro)[129]; encontra na "pastora audaz" (sexto verso) "soberbos desmazelos" (13º verso), enquanto o "desejo" do sujeito lírico "nada em época de banhos".

Tendo, por conseguinte, libertado seu "desejo", sua libido, já que "ave de arribação (...) [o desejo] enche de surpresas (...) [os] olhos (...) [da mulher]" (11º e 12º versos), é natural que animalize a figura feminina, agora comparada a uma caça, com "seus olhos de perdiz, redondos, castanhos" (12º verso).

Simultaneamente, a jovem irlandesa, desprovida, como se encontra, de todo um conjunto de maneirismos que conduzem à afetação a ao artificialismo; destituída de um claro referencial de classe ou casta a que viesse fazer parte, a personagem feminina de "Manhãs brumosas" não pertence, diga-se uma vez mais, à família ilustre de *femmes fatales*, embora, aparentemente, não se constitua em uma conquista amorosa da "ave de arribação": "Se as minhas mágoas vão, mansíssimas ovelhas, / Correm os seus desdéns, como vitelos brancos".

É uma figura que por vez parece emergir de um sonho, o que se confirma quando se observa a estrutura circular do poema.

Ao mesmo tempo em que sugere uma figura delgada: "Alta, escorrida", parece corpulenta e atarracada ("os grossos tornozelos"[130], 15º verso), e masculinizada ("Parece um *rural boy*"; 19º verso).

Vigorosa e estudada (primeira estrofe), submete-se ao olhar (segunda estrofe), revelando-se por fim (terceira e quarta

---

[129] A ave de arribação anda sem rumo. Vai para onde sopram os ventos. Como o trapeiro, nas ruas da grande cidade.

[130] A atitude de revelar os tornozelos ao observador é parte da pose da personagem, que, exposta, "à época de banhos", incita a libido do *eu* poético ("sugere-me o naufrágio, as músicas") e a fantasia de uma intimidade duradoura, com a presença dos sintagmas *redes*, *manteiga*, *queijos*, *choupanas*, por fim inatingível (veja-se o 23º e 24º versos) e/ou indiferente (pela presença do sintagma *gelos*, no 17º verso).

estrofes) como uma personalidade afeita a um viver simples (os *queijos*, as *choupanas*) e despojado ("Traz um vestido claro a comprimir-lhe os flancos"; 20º verso), em meio a um país como ela bucólico, com "prados e barrancos" (22º verso).

Observe-se a descrição masculinizada da personagem feminina, com sua roupa que mais se assemelha a uma farda, com "botões a tiracolo e aplicações vermelhas" (21º verso); o vestido justo nos flancos, escamoteando o torso, dando-lhe o aspecto de menino. A ausência de adornos ("sem brincos", 19º verso), somada ao fato de usar o "chapéu ao lado" (2º e 26º versos) -- e, ainda, de ter voz *forte* e autoritária (3º e 27º versos), além da presença do adjetivo *audaz*, que a qualifica (6º e 30º versos), tudo isto faz da irlandesa um tipo feminino[131] com características muito diferentes das *cocottes* da cidade. Aquelas, ostentam um viver ocioso. Esta, parece uma *pastora*, embora, ainda desta vez, o *eu* lírico não se sinta correspondido[132], mas decepcionado (1º e 25º versos).

Uma rápida comparação entre o título deste poema e o deste outro, "Noites gélidas", e perceberemos que um e outro compõem uma dualidade.

O mesmo se depreende das características das personagens femininas, ou seja: a alemã, de "Noites gélidas" e a irlandesa de "Manhãs brumosas".

A alemã de "Noites gélidas" é *alva* e noturna; a irlandesa é *morena* e matutina. A primeira é elegante e *delicada*. A segunda é despojada e *audaz*. A alemã resguarda-se da noite, veste-se para o clima frio. A pastora despe-se -- uma vez que usufrui da "época de banhos", entrega-se ao calor do sol; entrega-se ao dia. As duas mulheres podem ser encaradas, a primeira, como um ser da noite, a segunda como um ser do dia.

Como se pode notar, o campo, em "Manhãs brumosas" é ainda "uma Arcádia"[133]. Apenas no poema "Em petiz", ou melhor, a partir dele, Cesário haveria de "reintegrar os fatos reais da sociedade rural na visão idealizada do campo

---

[131] O vigor físico da irlandesa se estampa em seu vestuário, tudo contribuindo para a imagem de um viver potencialmente produtivo, independente.

[132] O poema trazia o subtítulo "Versos de um inglês", o que decididamente coloca o *eu* do poema e a irlandesa em situação de confronto e antagonismo.

[133] Hélder Macedo, *op. cit.*, p.131.

arcádico"[134].

"Noite fechada" é mais um passo do trapeiro na direção de uma sintonia com um *tu* que de fato esteja atuante, presente na relação amorosa ou afetiva.

A abertura do poema assemelha-se a "Setentrional" ("Talvez já te não lembres, triste Helena, / Dos passeios que dávamos"):

> 1 Lembras-te tu do sábado passado,
> 2 Do passeio que demos, devagar,
> 3 Entre um saudoso gás amarelado
> 4 E as carícias leitosas do luar?

E introduz, para exame da condição afetiva do trapeiro, a deambulação *acompanhada*.

Inicialmente, os retalhos do mundo, aqui colhidos pelo trapeiro, são acessórios da relação amorosa ou afetiva, que passa temporariamente para o primeiro plano -- e onde a realidade, por sua vez, reflete provisoriamente um estado de elevação lírica.

A memória (recente) do passeio reconstrói: "um *saudoso* gás amarelado" (terceiro verso); "*carícias leitosas* do luar" (quarto verso).

A cidade da evocação amorosa positiva é cortada por "altas ruazinhas"; o desentendimento afetivo, o "desgosto" (11º verso), precipita o surgimento de uma outra cidade menos inefável, e já "os cemitérios ricos" (11º verso) abrigam ciprestes que se alimentam da morte (Cf. 12º verso). E um "sino *rachado* (...) [dá as] horas" (16º verso), enquanto passa um "padre" com "cara rapada, gordo e presumido" (20º e 19º versos).

---

[134] *Idem, ibidem*, p.140. Hélder Macedo aí transcreve a crítica do jornal *Diário ilustrado* ao poema "Em petiz", e a seu autor: "`Cada verso é simplesmente um vomitório e cada recordação revela de sobejo os maus instintos da criança, e presentemente o desamor do homem (...) pela desgraça e miséria alheias. O Sr. Verde, que é rico, e que quis ser poeta, em vez de tirar de sua burra uma esmola (...) e palavras de conforto para os indefesos, arremessa-os esfarrapados e nus às colunas dum jornal'".

E adiante, ainda:

25 A Lua dava trêmulas brancuras,
26 Eu ia cada vez *mais magoado;*
27 Vi um jardim com árvores *escuras*,
28 Como uma jaula todo gradeado!

29 E para te seguir entrei contigo
30 Num pátio velho que era dum canteiro,
31 E *onde*, talvez, *se faça inda o jazigo*,
32 Em que eu irei apodrecer primeiro!

(grifos nossos)

Note-se que ao seguir "cada vez mais magoado" com a amante, o trapeiro "descobre" aspectos *cada vez mais* negativos da cidade. Assim, depara "um jardim com árvores escuras" (27º verso); um "pátio velho" (...) onde talvez se faça (...) [seu] jazigo" (30º e 31º versos), até que, por fim, penaliza-se com os "marçanos" (38º verso); e com os "carvoeiros, / Que apodrecem ao fundo dumas minas" (41º e 42º versos).

Apaziguados os amantes, após um "vigoroso e formidável beijo" (60º verso), o sujeito lírico do poema ouve "abstratamente" (73º verso) os planos da amante: "Um ninho enorme para nós vivermos" (72º verso). E o faz, na verdade, mais atraído pelo que acontece a cada instante na cidade do que pelos projetos da "pomba tépida que arrulha" (74º verso)[135].

77 E através a imortal cidadezinha,
78 Nós fomos ter às portas, às barreiras,
79 Em que uma negra multidão se apinha
80 De tecelões, de fumos, de caldeiras.
(...)
85 E ali começaria o meu desterro!...
86 Lodoso o rio, e glacial, corria;
87 Sentamo-nos, os dois num novo aterro[136]

[135] O desinteresse do ouvinte fica patente quando qualifica de arrulhos as palavras aliciantes da mulher.

[136] "O poema *Noite fechada* (...) se passou, a nosso ver, na zona ocidental de Lisboa, entre o ponto de partida do passeio às barreiras da cidade junto a Alcântara e daí para o campo (...). A referência ao *novo aterro* pode fazer precisar o ano em que Cesário escreveu este poema". Jorge Custódio, *op. cit.*, p.88.

88 Na muralha dos cais de cantaria.

O roteiro noturno pouco convencional dos amantes e a referência na estrofe final "à gaiola do (...) terceiro andar" (100º verso), depreciativa da habitação da mulher, além da menção a um relacionamento não exclusivo por parte dela ("E tu que não serás somente minha") acabam por restringir o significado do convívio entre o sujeito do poema e a figura feminina a um utilitarismo de conveniência mútua[137].

Já "Em petiz" e "De verão" a relação mantida pelo par afetivo presente está desprovida de erotismo, até porque são bem diversos os propósitos que regem tais relacionamentos.

A jovem de "Em petiz", por exemplo, a que o sujeito de enunciação lírico chama de "minha companheira" (primeiro verso), ou "minha loura e doce como um bolo" (53º verso), ou, ainda, de "afável hóspeda na (...) casa" (54º verso), "nasce" de uma visitação do trapeiro à infância; a lembrança dos passeios dos dois funciona como um catalisador do processo de reprodução e avaliação de um passado de contornos mais amplos que a própria relação entre os jovens, que passa para plano secundário[138].

No poema "Em petiz" firma-se de maneira nada ambígua o papel masculino, protetor, e o papel feminino, de protegida:

---

[137] Enquanto a "pomba" de "Noite fechada" recolhe-se à "gaiola", a Helena de "Setentrional" vai jazer "fria e muda" sob uma campa de um convento de freiras: "E foste sepultar-te, ó serafim, /No claustro das Fiéis emparedadas". A ironia de "Setentrional" tem na deformação do clichê romântico o seu lastro. Observe-se a última estrofe: "E, tristíssima Helena, (...)/ Se pudera na terra achar suplícios, /Eu também me faria gordo frade/ E cobriria a carne de cilícios". Igualmente, "Noite fechada" justapõe, nas derradeiras estrofes, dois fatos contextualmente contraditórios: o empenho amoroso do sujeito lírico (falso, evidentemente), patente na afirmativa: "nunca mais amarei, já que não amas" (89º verso), seguida da expressão "de ti por quem existo", e o desfecho: "Eu fui passar ao campo (...) pensando nisto", enquanto sozinha a amante recolhia-se "à gaiola do terceiro andar", onde recebe outros parceiros.

[138] A memória e o sujeito lírico do poema "Em petiz" é tema do capítulo "O trapeiro e o tempo".

1 Mais morta do que viva
2 Nem força teve em si para soltar um grito;
3 E eu, nesse tempo, um destro e bravo rapazito,
4 Como um homenzarrão servi-lhe de barreira!

A jovem é introduzida na realidade rural pelas mãos do rapaz: "Pois eu (...) no deserto dos caminhos, / Por ti me expunha imenso, contra as vacas" (21º e 22º versos), ela que à época do calor, quando "a tórrida cidade abrasa, / Como um enorme forno de tijolo" (55º e 56º versos), visitara "esmoler, garrida, / Umas crianças num casal queimado" (57º e 58º versos); o vestido da menina destoava dos andrajos das "Mendigazitas sórdidas, gorduchas! / [Acometidas de] Vícios, sezões, epidemias" (64º e 65º versos), reforçando o contraste entre o mundo urbano, familiar à jovem, e o ambiente rural, da periferia da cidade, desconhecido e miserável.

117 E protegia-te eu, naquele Outono brando,
118 Mal tu sentias, entre as serras esmoitadas,
119 Gritos de maiorais, mugidos de boiadas,
120 Branca de susto, meiga e míope, estacando!

Também se encontra fora de seu costumeiro *habitat* a "prima" do poema "De verão", a quem o sujeito do poema chama de "criança encantadora" (sexto verso); e de "exótica" (46º verso)[139].

O relacionamento entre os primos parece claro. Ela demonstra pelo primo estima (quarto verso). Este, hospeda a parente na propriedade da família (como se pode depreender do possessivo "nossa", referente à vinha, 30º verso). *É o campo "a musa" que o "anima*" (grifos nossos, primeiro verso), com as qualidades que aponta: "A claridade, a robustez, a ação" (segundo verso); a prima é apenas uma visita amistosa.

Não há como relatar a "lírica excursão" (sétimo verso) e o sujeito do poema adverte: "Sei só desenho de compasso e esquadro, / Respiro indústria, paz, salubridade" (nono e décimo versos)[140].

---

[139] "Exótica", afigura-se-nos, está empregada na acepção de "estrangeira".

[140] Se em "De verão" o sujeito do poema observa: "Não pinto a velha ermida com seu adro", uma vez que agora detém-

O papel do relacionamento afetivo entre ambos, com respeito ao desenvolvimento do assunto, está também evidente: é o de permitir a reprodução da visão que o trapeiro tem do campo.

Se no poema "Em petiz", todo o bucolismo rural esboroa face aos "ceguinhos com a cor dos barros" (29º verso), aos "pobres" vestidos com "mantas com buracos" (33º e 35º versos, respectivamente); aos "monstros" que "batiam ao portão com seus cajados" (45º e 46º versos); e face a toda a podridão que "cobria aqueles bichos" (67º verso), seres humanos desocupados, "mendigazitas sórdidas" (64º verso) -, "De verão" esboça um campo salubre, de abundância, riqueza e trabalho: "Bons ares! (...) Bons alimentos!" (18º verso); com "rebanhos", "pastagens", "olivais escuros"; cultura de milho e vinhas (quinta e sexta estrofes); "o trigo em monte" (73º verso).

A presença das formigas em cortejo, operosas, em meio ao passeio dos primos, é uma metáfora da capacidade de organização, de trabalho, de obstinação e previdência:

> 51 Elas, em sociedade, espertas, diligentes,
> 52 Na natureza trêmula de sede,
> 53 Arrastam bichos, uvas e sementes;
> 54 E atulham, por instinto, previdentes,
> 55 Seus antros quase ocultos na parede.

A produtividade no campo é prioritária, merece ser defendida a qualquer custo. Ao perceber as formigas dando cabo da colheita, o sujeito do poema manifesta-se, trazendo a prima à "realidade":

> 61 "As ladras da colheita! Eu se trouxesse agora
> 62 Um sublimado corrosivo, uns pós
> 63 De solimão, eu, sem maior demora,
> 64 Envenená-las-ia! Tu, por ora,
> 65 Preferes o romântico ao feroz.

---

se em paisagens diversas: a força transformadora do homem em contato com a natureza -- em "Setentrional" é justamente o "adro da ermida silenciosa" o que se fixara em sua memória dos passeios com Helena (veja-se a 2ª estrofe do poema). A segunda estrofe de "De verão" é uma crítica à maneira de ver o mundo, presente em "Setentrional".

Não resta, em "De verão", qualquer traço idílico, como o que encontramos, à guisa de colagem de clichês românticos, em "Setentrional". Basta apontarmos algumas passagens, dentre muitas outras de mesmo teor:

> Talvez já te esquecesses, ò Bonina, /Que viveste no campo só comigo, (...)/ E regamos com prantos uma acácia. (...) / Quando as aves cantando entre as ramagens / O teu nome diziam nos gorjeios (...) / E os cânticos das rãs (...) / Quebravam a solidão dos altos montes.

Não encontramos em "De verão", do mesmo modo, qualquer resquício do *tableau* bucólico "Manhãs brumosas". Assim, exceto esse raro olhar arcádico do trapeiro, o campo é visto de dois modos distintos.

No primeiro modo, o campo revela sua face oculta, franca, eventualmente hostil, em que despontam trágicos contrastes sociais, e onde a natureza é a sementeira das aflições humanas. No poema "Em petiz", esse momento surge distintamente.

No segundo modo, o campo engendra-se como campo-celeiro, campo-azáfama, transformação incessante: "indústria, paz, salubridade" (décimo verso de "De verão") -- e onde o técnico e o natural consorciam-se, não sem grandes esforços do homem, para assim superar os obstáculos presentes no processo de apropriação, como nos versos que seguem, do poema "Nós":

> Hoje eu sei quanto custam a criar
> As cepas, desde que eu as podo e empo.
> Ah! O campo não é um passatempo
> Com bucolismos, rouxinóis, luar.
>
> (93ª estrofe)

A relação do *eu* lírico com o campo, contudo, não se limita a explorar o meio físico, no sentido de realçar essa ou aquela característica desejável. Supõe, outrossim, uma superação dos limites materiais impostos pela interferência material e econômica; demanda, enfim, transcender:

> Ah! Ninguém entender que ao meu olhar
> Tudo tem certo espírito secreto!
> Com folhas de saudades um objeto
> Deita raízes duras de arrancar!
>
> (75ª estrofe; "Nós")

A relação do sujeito do poema com o campo é uma necessidade imposta pela preservação da memória ("folhas de saudade") que em "Nós" vai resgatar momentos de uma vivência familiar e de um contato com as coisas do ambiente rural.

Não será, contudo, uma tarefa para o trapeiro, mas atribuição de um eu lírico que não se manifesta através da deambulação.

Caberá, isto sim, ao trapeiro, a fusão plena entre campo e cidade. Superando tais diferenças físico-espaciais, será permitido ao sujeito lírico cultivar o sonho de uma integração plena com o universo[141].

O reequacionamento do "mundo" afetivo do trapeiro, ou, antes, sua descoberta e compreensão, permite que amplie seu leque de interesses e afine seus registros mundanos, decorrentes do hábito de deambulação.

Doravante, tipos sociais passam a povoar cada vez mais os poemas de Cesário Verde, a partir de "Desastre", "A débil" e "Num bairro moderno".

Tais tipos sociais, às vezes caracterizados como personagens, colhidos ao acaso, ou programaticamente, nas artérias do mundo, quer seja este um povoado ou o passeio público lisboeta, são adotados pelo trapeiro de acordo com dois diferentes modos de caução: a adoção e a repulsa.

Dissemos antes que, em "Humilhações", o trapeiro atesta a existência de duas distintas realidades: a dos salões e a das ruas. Dissemos também que a mendiga parece significar o instante em que o trapeiro dá-se conta da multiplicidade de componentes sociais e vê-se forçado a interpretar o que vê, e logo em seguida, a aderir, a escolher.

---

[141] Essa questão será desenvolvida no capítulo "O trapeiro e o imaginário: um projeto de transmigrar..."

Observamos também que o trapeiro de "Deslumbramentos", ao vaticinar sobre o futuro da *Milady*, símbolo da nobreza, dava-se conta das forças sociais emergentes. Esses fatores: o primeiro, a percepção de que nas ruas havia algo mais que o arrepio de folhos aristocráticos; havia uma gama variada de "personagens", ocupando papéis sociais os mais diversos e que manobravam seus interesses pessoais, seus menores gestos, em conformidade com expectativas e critérios de classe; o segundo, a constatação de que as forças transformadoras da sociedade estavam latentes, atuantes a cada momento, a cada retalho cênico captado pelo olhar do observador ambulante; esses dois fatores são decisivos para o alargamento da temática cesarina.

Assim, desde a velhinha de "Humilhações", "infecta, rota, má", força reveladora, estopim da angústia social cesarina, até os "figurantes" de "O sentimento dum ocidental", o trapeiro recolheu dezenas de "tipos", instado por uma vaga curiosidade que logo se ajusta a um sentimento de justiça humanitária que, se não labuta na direção de algum projeto reformista da sociedade, é registro do modo como enfrenta a condição social de seu tempo.

Para que possamos alcançar esse estrato, no entanto, convém antes entender como ocorrem, no plano afetivo, as adesões e rejeições do trapeiro aos tipos e personagens que passam por ele em suas andanças pelas veias do mundo.

A personagem-título de "A débil", o servente de "Desastre", a regateira de "Num bairro moderno", as personagens coletivas, como os "calceteiros" de "Cristalizações", as "varinas" de "O sentimento dum ocidental", os pobres de "Em petiz"; as profissões manuais, de baixa e média extração social -- "um cutileiro, de avental, ao torno" (101º verso de "O sentimento dum ocidental"); o barbeiro que "conta" a história do servente no poema "Desastre", só para dar alguns exemplos -, formam um painel cosmopolita de época que interage em uma sociedade feita de grandes corporações: a milícia, o clero; feita de castas: o nobre, o funcionário público, a guarda. Cada um não se encontra no mesmo plano de importância "na peça" (96º verso de "Cristalizações). Da mesma forma, o observador não é exatamente o mesmo todo o tempo. Sugere, contudo, alguns indícios interessantes de sua evolução -- quer em virtude da já mencionada ampliação temática na direção do social, quer porque deixa explicitamente registrado, no poema, índices

desta evolução: em "A débil", por exemplo, o sujeito lírico do poema informa-nos que avista a personagem-título de um "café devasso". Vejamos:

> 5 Sentado à mesa dum café devasso,
> 6 Ao avistar-te, há pouco, fraca e loura,
> 7 Nesta Babel tão velha e corruptora,
> 8 Tive tenções de oferecer-te o braço.

A atitude piedosa da "débil" (socorrendo um "miserável", nono verso) comove-o. Em vista disto, manda "ir a garrafa" de que se servia à mesa do bar e sente-se piamente atraído pela singeleza da indumentária feminina: "E invejava (...) / Esse vestido simples, sem enfeites, / Nessa cintura tenra, imaculada" (18º, 19º e 20º versos).

A personagem feminina desse poema difere totalmente da mulher de "Noite fechada". A comparação é proposital. Enquanto esta é uma "grande pomba tépida que arrulha", aquela é uma pombinha tímida e quieta". A amante que vive na "gaiola" é *grande* e *tépida*, uma vez que mantém uma relação *carnal* com o sujeito lírico em questão. A outra, "tênue, dócil, recolhida" (51º verso), ao contrário, é frágil (em virtude do diminutivo) e não arrulha. Merece que a protejam de um "bando ameaçador de corvos pretos" (48º verso), expressão que define a "turba" que vinha das "exéquias dum monarca" (24º verso).

A imprecisão com que em "A débil" informa o funeral real (*dum* monarca) afeta desprezo pela cerimônia que congraça muito provavelmente a corte, representantes das camadas dirigentes, e das corporações maiores. Entre o coletivo de dignatários a que chama de *corvos* e a *pombinha*, prefere a última, a quem, como um gentil cavalheiro de outrora, imagina empenhar seu heroísmo ("E foi, então, que eu, homem varonil, / Quis dedicar-te a minha pobre vida" (49º e 50º versos).

A fórmula de adesão torna-se clara, no caso. Vejamos a segunda estrofe de "A débil". Ali, desde o café devasso, o sujeito lírico passa inicialmente por um *voyeur* descompromissado, que percebe um *objeto raro* flanando pelas ruas. No primeiro momento, a "débil" é uma simples *mercadoria*, entre tantas que podem ser vistas desde a estratégica mesa onde se encontra o observador. Ela ganha *alma* à medida que o gesto humanitário do *eu* do poema a *individualiza*.

No segundo momento, já distinta da *massa*, ela prossegue em seu caminho e o *voyeur* sai para a rua, acometido de uma dor de cabeça reveladora: "triste eu saí. Doía-me a cabeça. / Uma turba ruidosa, negra, espessa, / Voltava das exéquias dum monarca" (22º, 23º, e 24º versos). Ela segue, "muito natural" (25º verso), "com elegância e sem ostentação"; atravessa uma "chusma de padres" e de "altos funcionários", pára "embaraçada / Ao pé dum numeroso ajuntamento" (43º e 44º versos).

O *voyeur* identifica-se com um poeta, pois declara que "urdia estes fáceis esbocetos" (45º verso).

Com a descoberta da "débil" em meio à turba, o sujeito de enunciação lírico ganha uma consciência que o leva a largar o *café* ao mesmo tempo em que ajuíza severamente sobre seu próprio trabalho.

É saliente, também, o procedimento de adesão e repulsa do sujeito lírico no poema "Desastre", em que um servente "ungido das desgraças" acidenta-se em uma construção.

Se em "A débil", o clero, o funcionalismo público acomodadiço, de alto bordo, ocupa a *banda podre* da sociedade, conforme o modo de ver do trapeiro, em "Desastre" são arrolados "dândis", "*coccotes*" que "flanavam pelo Aterro" (13º verso), ao lado de ocupantes de *char-à-bancs*; de um "fidalgote" e "duas prostitutas" (juntos, de modo a emparelharem-se social e moralmente, já que *fidalgote* é pejorativo) que bradavam excitados com o acidente; além de um "bom poeta" desocupado -- como em "A débil", conversando em uma "cervejaria" *enquanto* o desastre ocorria debaixo de seus olhos.

Cabe, nesse poema, a um barbeiro realizar um *flashback* da curta vida do servente e desfiar seu rosário de sofrimentos e penas.

Já em "Num bairro moderno", o sistema de adesões e repulsas mostra-nos um sujeito lírico que não se confunde com o bom poeta ocioso, descompromissado. Ao contrário, o artista revela-se *no* trabalho; interage com o mundo; não há um vidro com transparentes a *defendê-lo* do exterior: ao *examinar* a regateira "esguedelhada" e "feia" (quinta estrofe) que dialoga com um criado de uma casa desde a escada (sexta estrofe) tem uma "visão de artista" em que transforma a pobre vendedora

em um "ser humano que se mova e exista / Cheio de belas proporções carnais" (com o concurso do Sol, "o intenso colorista"; sétima estrofe).

Em "O sentimento dum ocidental", a própria profissão de poeta parece menos desfrutável; fica patente que o comportamento do trapeiro, tornado poeta, é obstinado, intimorato: "Eu acho sempre assunto a quadros revoltados" (86º verso); "eu que medito um livro que exacerbe, / Quisera que o real e a análise mo dessem" (105º e 106º versos).

O "fim da tarde inspira-me; e incomoda!", diz o sujeito do poema "O sentimento dum ocidental", reconhecendo que o mundo não oferece *realidades amenas*. Interessa-se pelas mulheres obreiras, pelas varinas "hercúleas, galhofeiras" (nono verso), a quem credita a força de uma maternidade heróica:

> Vêm sacudindo as ancas opulentas!
> Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
> E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
> Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

Por sua vez os calceteiros, "rapagões (...) duros, baços" (21º verso de "Cristalizações") são comparados a "Homens de carga", tal a rudeza de seu ofício:

> Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!
> Que vida tão custosa! Que diabo!
> E os cavadores pousam as enxadas,
> E cospem nas calosas mãos gretadas,
> Para que não lhes escorregue o cabo.

A adesão aos calceteiros é, explicitamente, uma *admiração*: "Eu admiro os dorsos, os costados / Como lajões. Os bons trabalhadores!" (81º e 82º versos).

Admiração do trapeiro à parte, entre este, os calceteiros e a surpreendente aparição da atrizita (com "ar de quem saiu da toca"; 73º verso) estabelece-se uma muda hostilidade: os calafetes sentem-se eventualmente incomodados com o *exame de observação* do sujeito lírico:

> Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo,
> Dois assobiam, altas as marretas
> Possantes, grossas, temperadas de aço;

59 E um gordo, o mestre, com um ar ralaço
60 E manso, tira no nível das valetas.

O sujeito lírico, por sua vez, encontra a atrizita pouco receptiva: "hostil (...) / Furtiva" (86º e 87º versos). Esta, em contrapartida, atrai sexualmente os calceteiros: "Como animais comuns, que uma picada esquente, / Eles bovinos, másculos, ossudos, / Encaram-na sangüínea, brutamente" (91º, 92º e 93º versos). Ao afastar-se da "cena", como um "demonico", a atrizita rompe o *triângulo* de força.

Fica patente, aqui, a consciência do trapeiro de que sua admiração pelos calceteiros não os leva necessariamente a assimilarem-no corretamente. Assim, também, percebe o trapeiro que o mestre dos calceteiros tem uns modos de patrão, "ralaço", "manso", que contrasta com a energia que os calceteiros empregam no trabalho.

O sentido de observação, como atestam os versos acima, vai refinando-se, ao mesmo tempo em que a análise do "poliedro de cristal", que é a multifacetada realidade quando vista com os olhos da razão, deixa emerso o elemento subjetivo, essencial ao olhar do trapeiro.

A crescente acuidade com que testemunha a multiplicidade de profissões, de tipos sociais, de situações, incorporando o detalhe e o grotesco à matéria poética combina-se a uma visão cada vez menos particularizante do mundo, onde o fragmento mantém correspondência com o todo: a ampla estrutura social e política vigente.

Assim, partindo de práticas de adesão e repúdio, oriundas de processos afetivos, a tarefa do trapeiro irá ampliar-se, absorvendo componentes sociais e uma visão articulada da sociedade. É o que veremos adiante.

IV -- O trapeiro e a condição social

"Desastre", a que Orlando Pires chamou de "poema reportagem"[142], define um novo rumo na poesia de Cesário Verde e representa uma ampliação temática na direção da questão social.

1 Ele ia numa maca, em ânsias, contrafeito,
2 Soltando fundos ais e trêmulos queixumes;
3 Caíra dum andaime e dera com o peito,
4 Pesada e secamente, em cima duns tapumes.

5 A brisa que balouça as árvores das praças,
6 Como uma mãe erguia ao leito os cortinados,
7 E dentro eu divisei o ungido das desgraças,
8 Trazendo em sangue negro os membros ensopados.

9 Um preto que sustinha o peso dum varal,
10 Chorava ao murmurar-lhe: "Homem não desfaleça!"
11 E um lenço esfarrapado em volta da cabeça,
12 Talvez lhe aumentasse a febre cerebral.

Na estância de abertura, o "olhar-câmera" do trapeiro registra a passagem da maca onde jaz o operário. O predomínio de sibilantes no segundo verso não é ocasional; serve para simular acusticamente suspiros e sussurros audíveis para aquele que se aproxima do "flagrante" movido pela curiosidade.

Da primeira para a estrofe seguinte, a "câmera" imaginária recua e sobe até a altura da copa das árvores da praça, como se simbolicamente preparasse um ritual de encomenda de alma.

---

[142] Orlando da Fonseca Pires, *op. cit.*, p.104. Luiz Amaro de Oliveira, anteriormente, também aludiu à poesia *reportagem* de Cesário Verde. Cf. Luiz Amaro de Oliveira, *op. cit.*, p.48. Em concordância com os dois ensaístas, João Pinto de Figueiredo vai mais além: defende a suposição de que "Desastre" "deve ter sido diretamente inspirado por um *fait-divers* a que o artista possivelmente assistiu ou viu noticiado na Imprensa. (Em 30 de janeiro, com efeito, o *Diário ilustrado* noticiava o acidente de dois pedreiros, caídos dum andaime, num prédio da Rua da Palma.)". João Pinto de Figueiredo, *op. cit.*, p.132.

A natureza (representada pela "brisa que balouça" e pela vegetação) ocupa o lugar da mãe dolorosa,[143] tanto mais que o operário é chamado de *ungido*, o que confere ao acontecimento uma aura de predestinação.

A seguir, a atenção do trapeiro fixa-se na maca onde se estira o moribundo. A queda provocara ferimento nos membros do servente, como se depreende do oitavo verso. O aniquilamento de sua capacidade motora (pernas) ou de sua força de trabalho (braços) representa uma espécie de ruptura física definitiva entre a pessoa do operário e o sistema econômico-social que dele exige uma reposição diária de sua energia vital, mínima que seja, para continuar prestante como força de trabalho.

Por sua vez, o rompimento espiritual, anímico entre o servente e o mundo está sugerido pelo choque do "peito" contra os tapumes (terceiro e quarto versos).

Na terceira estrofe do poema, o olhar do trapeiro volta-se para a figura de um preto[144], que, auxiliando a erguer o andor, desforço físico que comunica com a ocupação do servente, *compreende* a gravidade do fato ("homem não desfaleça"; décimo verso).

Em contraste com o envolvimento do "preto", vemos, nos versos a seguir, que o acontecimento não *comove* os privilegiados que passeiam pela cidade:

> 13 Flanavam pelo Aterro os dândis e as *cocottes*,
> 14 Corriam *char-à-bancs* cheios de passageiros
> 15 E ouviam-se canções e estalos de chicotes,
> 16 Junto à maré, no Tejo, e as pragas dos cocheiros.
>
> 17 Viam-se os quarteirões da Baixa: um bom poeta,
> 18 A rir e a conversar numa cervejaria,
> 19 Gritava para alguns: "Que cena tão faceta!
> 20 Reparem! Que episódio!" Ele já não gemia.

---

[143] "Como uma mãe erguia ao leito os cortinados, / E dentro (...) o ungido (...) / Trazendo em sangue negro os membros": sexto, sétimo e oitavo versos.

[144] A cor, negra, funciona aí como um *índice* de classe social. É, por conseguinte, um homem *também* oprimido que vem em socorro do operário.

Também não se sensibilizam aqueles que, servindo aos interesses dos privilegiados, como os "cocheiros", encontram-se ocupados em seu trabalho.

Igualmente, o desocupado poeta, a "rir e a conversar numa cervejaria", mantém-se afastado do acontecimento, até porque cultiva, naquele instante, o ócio, não a poesia.

Nota-se que na quarta e quinta estrofes, a título de contraponto, o sujeito de enunciação lírico capta o movimento difuso e complexo da cidade, sugerindo que o pulsar cego e obstinado da cidade mercantil (que contém em seu interior a cidade-ócio) não se arrefece, mesmo quando em suas ruas desfila o lado trágico da vida.

O uso de estrangeirismos (o verbo *flanar*, proveniente do francês *flâner*; dândis e *cocottes*[145], *char-à-bancs*) pretende conferir, à cidade, um ar cosmopolita, em que a língua deixa de ser exclusiva de um determinado recorte cultural e linguístico, passando a ferramenta internacional.

O denso transitar de sons, captáveis nos 15º e 16º versos, onde se misturam "canções", "estalos de chicotes", "pragas dos cocheiros", está indiciado também nos verbos *rir*, *conversar*, *gritar*, *gemer* da quinta estrofe. O ruído citadino incessante produz uma armadura sonora sob a qual todos se alojam, formando uma audiência em que cada espectador, conscientemente ou não, é também um *executante*.

O rio Tejo, que comparece ao final da quarta estrofe, é a

---

[145] Dândis e *cocottes* são tipos sociais londrinos e parisienses, respectivamente, que têm como traço comum a necessidade de agradar, sem o que nada são. As segundas são mercadorias extravagantes, com preço de compra estipulado em código em seus gestos e trejeitos, e se encontram eternamente a passeio. Os primeiros são "o último lusco-fusco heróico em período de decadência" (Charles Baudelaire, *op. cit.*, v. 2, p. 351; heróis desempregados da aventura; atores e mímicos sem enredo, transportando cuidadosamente, calculadamente, sobre os ombros, um rosto "convulsivo e distorcido" (Taxile Delord, *apud* Walter Benjamin, *op. cit.*, p.119), mas às vezes repulsivamente indiferente. Os dândis, enfim, não são heróis, mas representam o papel. "A modernidade heróica" a que estão enfim condenados a viver, "é uma tragédia em que o papel de herói está vago" (Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, p.119).

fronteira natural da cidade e limite ótico do trapeiro; confinado seu heroísmo aos confins da cidade, seu olhar cinemático dá "meia-volta" e "enquadra" primeiramente os "quarteirões do Baixa", posteriormente, em *"close"*, capta o interior da cervejaria, onde se encontra "um bom poeta"[146].

21 Findara honradamente. As lutas, afinal,
22 Deixavam repousar essa criança escrava,
23 E a gente da província, atônita, exclamava:
24 "Que providências! Deus! Lá vai para o hospital!"[147]

25 Por onde o morto passa há grupos, murmurinhos;
26 Mornas essências vêm duma perfumaria,
27 E cheira a peixe frito um armazém de vinhos,
28 Numa travessa escura em que não entra o dia!

29 Um fidalgote brada a duas prostitutas:
30 "Que espantos! Um rapaz servente de pedreiro!"
31 Bisonhos, devagar, passeiam uns recrutas
32 E conta-se o que foi na loja dum barbeiro.

Percebe-se que a expansão do poeta na cervejaria contrasta frontalmente com o lado opressor da morte; o "bom poeta" não soube eliminar o hiato que se estabeleceu entre este e a realidade social à sua volta.

Na sexta estrofe, como se pode observar, o servente é chamado de "criança escrava"; o adjetivo indica a qualidade da relação de trabalho; o substantivo "criança torna o servente ainda mais vulnerável como força de trabalho. Sua fragilidade -- que é a fragilidade do ser face à engrenagem mercantil da vida -, reaparece em "Num bairro moderno", com a hortaliceira "rota, pequenina, azafamada".

O morto atravessa a cidade onde volatilizam os mais diversos odores: "Mornas essências"; cheiro de "peixe frito"; os

---

[146] Muito se pode dizer acerca da presença desse "bom poeta" na cervejaria. Exame de consciência do *poietes* cesarino; rastilho de uma reflexão pouco favorável sobre a poesia de sua época, ou sobre o seu próprio fazer poético; ou ainda, sobre o recente passado de sua prática poética. Enquanto o trapeiro se encontra nas ruas, capturando a vida, o *outro* alimenta o ócio. Eis tudo.

[147] A "gente da província", diferentemente dos dândis e das *cocottes*, compreende o drama do servente.

sentidos acústicos são inibidos pelo ritual do enterro: "Por onde o morto passa há grupos, murmurinhos" (25º verso). A insignificância social do evento justifica o retorno quase que imediato das imagens sonoras: "Um fidalgote brada" (29º verso).

Com a onisciência de um corifeu, um "narrador" indeterminado, em uma barbearia, imediatamente transforma o fato da vida real em crônica. Seu relato destaca informações sobre antecedentes do operário: "enjeitado"; "pobre"; forçado ao trabalho árduo ("De bagas de suor tinha uma vida cheia": 34º verso); não recebera instrução e nem privara de um lar (36º verso). Rapidamente o "corifeu" chega ao nó[148]:

37 Depois da sesta, um pouco estonteado e fraco,
38 Sentira a exalação da tarde abafadiça;
39 Quebravam-lhe o corpinho o fumo do tabaco
40 E o fato remendado e sujo da caliça

41 Gastara o seu salário -- oito vinténs ou menos -,
42 Ao longe o mar, que abismo! e o sol, que labareda!
43 "Os vultos, lá em baixo, oh! como são pequenos!"
44 E estremeceu, rolou nas atrações da queda.

Se traçarmos um paralelo entre o herói grego e o herói da modernidade, representado aqui pelo anônimo servente, constatamos que o destino de ambos é resultado da força dos elementos atuantes no jogo da vida; constatamos que ambos são atirados no centro de uma vasta rede de implicações morais e materiais. Contudo, o herói épico vive no reino da objetividade, onde os acontecimentos e a ação

> "são regidos pela necessidade(...). Então, não resta ao homem mais nada do que seguir esta ordem fatal e necessária (...) e então suportar sua sorte como ele pode e como ele deve (...) [Assim] o homem aparece como julgado em seu *papel*. E, aqui, a Nêmesis trágica consiste em que a grandeza do *papel* é tal que massacra os indivíduos"[149].

---

[148] O *nó* é ultilizado aqui no sentido empregado e definido por Aristóteles: esse, "é toda parte da tragédia, desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para boa ou má fortuna". Aritóteles, *Poética*, trad. direta do grego, com intr. e índice por Eudoro de Souza, trad. port., Lisboa, Guimarães Editores, 1964, p.133.

[149] Cf. G.W.F. Hegel, *Esthétique, textes choisis par*

A fatalidade, portanto, na "vida" do herói épico, espelha a justiça superior", de modo que ele sempre corresponderá ao papel que lhe foi reservado, no desempenho do qual se afiguram talentos e vaidades. Sua morte, *sparagmos*, inscreve-se no caminho do herói épico porque havia sido prevista quando os caracteres de seu papel foram estabelecidos.

Ao contrário, os heróis da modernidade, como o servente em questão, não vivem no meio onde gravitam "a liberdade pessoal e consciente e a lei moral absoluta"[150]; não vivem uma época de inalterável harmonia moral. Vivem, ao contrário, a época da mais acendrada contradição -- que, em sendo econômica, não deixa de ser moral -- qual seja aquela decorrente das relações entre capital e trabalho.

O servente de pedreiro, do poema em questão, encontra o desastroso desenlance para sua vida quando, "estonteado e fraco", deixa de ser útil, como força de trabalho. De sua parte não houve uma *hamartia* (falha grave); sua morte é o coroamento de uma série de injustiças sociais cometidas contra ele:

45 O mísero a doença, as privações cruéis
46 Soubera repelir -- ataques desumanos!
47 Chamavam lhe garoto! E apenas com seis anos
48 Andara a apregoar diários de dez-réis.

Suas possibilidades materiais de alterar o destino eram limitadas. Até o último momento, no instante da queda, imagens povoavam sua retina: "Ao longe o mar, que abismo! e o sol, que labareda!" (42º verso); àgua e fogo afiguram-se como elementos antitéticos, de modo que a última imagem que colhe do mundo é a de um antagonismo elementar. Ao contrário do herói grego, "quase da mesma estatura que [os] (...)deuses"[151], o herói da modernidade não parece aparelhado para enfrentar e superar os obstáculos que sua época impõe.

57 Mas não, não pode ser...Deite-se um grande véu...
58 De resto, a dignidade e a corrupção...que sonhos!

Claude Khodoss, Paris, Puf, 11ª ed., 1984, p.133-4.

[150] Cf. G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p.183.

[151] Victor Hugo, *La préface de Cromwell*, *introduction et notes de* Maurice Soriac. 17ª ed., Paris, Boivin et Cie, Éditeurs, s.d., p. 186.

59 Todos os figurões cortejam-no risonhos
60 E um padre que ali vai tirou-lhe o solidéu.

Os versos acima soam como um espécie de fatal diagnóstico que atesta a doença do tecido social. Já agora a cidade "engoliu" o "féretro sinistro", sem dificuldade alguma: "E o desgraçado? Ah! Ah! Foi para a vala imensa, / Na tumba, e sem o adeus dos rudes camaradas" (61º e 62º versos).

A "reportagem" do trapeiro em "Desastre" -- como, em certo sentido, no poema "A débil"- permite ao sujeito lírico do poema uma mobilidade adicional, que faz com que sua *câmera* imaginária consiga captar o variado espécime social através de econômicos flagrantes.

No poema "Desastre", os múltiplos "retalhos aglomerados" da cidade são costurados ao redor de um eixo motivacional, qual seja, a passagem do servente ("féretro sinistro") pelas ruas da cidade. Assim, o poema torna-se um registro de vários modos de a sociedade responder a um fato comum, de índole dramática, ou, ainda, registro dos diversos modos de representação dos tipos sociais.

Assim, são atraídos, polarizados pela situação de desgraça, aqueles "indivíduos" cujo viver, como já se mencionou, *comunica* com o viver do servente ferido, caso do "preto" (nono verso) e da "gente da província" (23º verso).

Contrariamente, os "dândis e as *cocottes*", integralmente *concentrados* em seu ócio, continuaram a flanar "pelo Aterro" (13º verso), incapazes, por certo, de perceber para além de sua representação diuturna.

O fidalgote que, talvez por mérito da ironia do sujeito lírico, acaba vindo a privar, malgrado sua fidalguia, à luz do sol, da companhia de duas prostitutas, reage como uma espécie de caricatura malfeita do que talvez fora outrora: há um descompasso evidente entre o teor admirativo emprestado ao objeto de exame (Que espantos! Um rapaz servente de pedreiro!") e a abrupta cessação de interesse, donde se conclui que o referido flagrante é uma simples *mis en scène* com o intuito de *mettre en valeur* o fidalgo em questão.

O trapeiro cesarino, quando observador social, é irônico e mordaz, como se vê. Armado contra tudo o que se esconde debaixo de algum traço de aparência exclusiva, como a farda, o

solidéu do padre, ou mesmo os modos aristocráticos do "conservador", o trapeiro não os poupa.

Portanto, em "Desastre", "bisonhos, devagar, passeiam uns recrutas", que não se apercebem ou não se sensibilizam com a desgraça que acontece no exterior de sua casta; o "democrata", por sua vez, interessa-se mais pelas peripécias noturnas de um "ministro", do que propriamente pela dignidade do féretro; "o cavalheiro, / -- Conservador, que esmaga o povo com impostos" (53º e 54º versos) é, na verdade, um pai desnaturado, atestando *maneiras* verdadeiramente cruéis: "Mandava arremessar -- que gozo! estar solteiro! -- / Os filhos naturais à roda dos expostos" (55º e 56º versos); o "padre", ao lado dos desrespeitosos figurões (que "cortejam (...) [o féretro] risonhos"; 59º verso), limita-se a descobrir a cabeça quando o enterro passa, em uma atitude de mera convenção social; o "empreiteiro", "estupefato" (67º verso), ouve a alegação do patrão e ambiguamente, como convém, não se define. Esse, que negara uma "licença" ao servente em virtude de estarem as "obras atrasadas" (64º verso), conclui sobre o acontecido: "Morreu!? Pois não caísse! Alguma bebedeira!" (68º verso); assim, o patrão lava as mãos, preservando seus interesses.

O qualificativo "bom", para o poeta ocioso, é naturalmente mais um lanço de ironia de um trapeiro que assume decididamente a vigília poética -- e que, em virtude disso mesmo, atenta para a inutilidade do "café devasso" (quinto verso de "A débil").

A amostra social em Cesário Verde funciona como um diagnóstico da sociedade, onde, enfim, "de um lado encontram-se os da `travessa escura', enquanto no outro lado postam-se 'dândis' e *cocottes*', 'fidalgotes' 'ministro', 'padre', 'patrão'"[152] e empreiteiro. A cidade, aqui representada, "cristaliza a noção abstrata de sistema[153].

Tanto como o servente de pedreiro do poema recém-examinado, a personagem central de "Num bairro moderno" acha-se absolutamente inserida no processo de circulação de mercadorias:

> 16 E rota, pequenina, azafamada,
> 17 Notei de costas uma rapariga,
> 18 Que no xadrez marmóreo duma escada,

---

[152] Maria Aparecida Paschoalin, *op. cit.*, p.25 .
[153] *Idem, ibidem*, p.27.

19 Como um retalho de horta aglomerada,
20 Pousara, ajoelhando, a sua giga.

Representante *exemplar* do campesinato que se encontra marginalizado do mercado, quer porque sua capacidade de produção é modesta, quer porque não tem acesso às vias de distribuição para onde conflui o excedente do campo, a "rapariga" aventura-se ela própria pelos caminhos que dão acesso ao consumidor final, usando sua capacidade motora limitada como meio de transporte e interpelando diretamente o consumidor sem o concurso do entreposto ou do atacadista. Do momento precípuo da negociação verbal com a clientela em potencial depende seu sustento e o daqueles que deram tratos à terra para cumular sua giga de mercadorias:

26 Do patamar responde-lhe um criado:
27 "Se te convém, despacha; não converses.
28 Eu não dou mais." E muito descansado,
29 Atira um cobre lívido, oxidado,
30 Que vem bater nas faces duns alperces.

Nos versos acima, o "criado" acaba de negociar em nome dos *patrões*. A cavaleiro da situação, o empregado busca concretizar a compra do modo mais conveniente para o que adquire. Um "cobre lívido" *afronta* a dignidade com que os "alperces" foram produzidos. No momento da fixação do preço, o valor de uso da mercadoria (alperces) tem menos importância que seu valor de troca ("cobre lívido, oxidado" é metáfora de dinheiro vil, ou pouco dinheiro).

Os versos seguintes de "Num bairro moderno" -- precisamente aqueles que cuidam da transformação dos vegetais -- justamente pretendem resgatar o valor de uso das mercadorias, valor este que está correlacionado com a quantidade de trabalho produtivo necessária à produção do bem; com os meios utilizados (instrumental de trabalho, ou seja: utensílios, terra, etc.) e que não depende da situação do mercado no momento em que o produto ganha sua expressão monetária, o valor de troca, *transformando-se* em mercadoria.

31 Subitamente -- que visão de artista! -
32 Se eu transformasse os simples vegetais,
33 À luz do Sol, o intenso colorista,
34 Num ser humano que se mova e exista

35 Cheio de belas proporções carnais?!

Podemos, por conseguinte, afirmar que o trapeiro, em "Num bairro moderno", ao propugnar a transformação dos vegetais em "ser humano que se mova e exista", está defendendo simbolicamente a adoção do valor de uso (que exprime trabalho produtivo necessário, ferramental exigido, etc.) como critério moral e econômico, em substituição ao valor de troca, assim questionando um dos tripés de sustentação da sociedade de classes e da divisão social do trabalho, além de tangenciar outra questão: a da circulação do dinheiro[154].

Atacando em todas as frentes o mundo das representações sociais, é natural que os *heróis* cesarinos, quando retratados individualmente, isoladamente, apresentem uma aparência de fragilidade; transmitam candura e pureza. Interessado como está em denunciar a vacuidade moral da sociedade, é natural que suas personagens de eleição traduzam de algum modo, no andar, no gesto, no desassossego, uma "existência honesta", "sem ostentação" (4º e 37º versos de "A débil", respectivamente); um viver recatado, discreto, quer porque a vida não lhes reservou outra coisa do que "privações cruéis" (45º verso de "Desastre") em que os sentimentos amenos tornam-se embotados -, quer porque, *seres* de exceção, atravessam incólumes o mundo corruptor, protegidos por suas fantasias acalentadas na "frescura dos linhos matinais" (16º verso de "A débil").

Encontramos, ao lado da hortaliceira -- diretamente submetida às pressões econômicas do meio -, e do servente de obras de "Desastre", seu *símile* masculino, a jovem *flâneuse* do poema "A débil", cujos modos *singulares* vão interessar

---

[154] "A forma de moeda assumida pelo dinheiro decorre de sua função de meio de circulação": Karl Marx, *op. cit.*, p.138. "O próprio curso do dinheiro, ao separar o peso real do peso nominal da moeda, a existência metálica desta de sua existência funcional, traz latente a possibilidade de o dinheiro metálico ser substituído, em sua função de moeda, por senhas feitas de outro material, por meros símbolos": *Idem, ibidem*, p.139. O "cobre lívido e oxidado" traz um valor nominal simbólico, que no processo de circulação de mercadorias (em que o próprio dinheiro é uma dentre outras) encerra o valor de troca da mercadoria com a qual permuta de lugar (os "alperces" passam de mãos; pertencem agora àquele que antes possuía o dinheiro).

quando do exame da questão social, porque são justamente estes modos, contrastados com os "modos" dos demais tipos sociais amostrados no poema, que nos permitirão compreender a extensão da *denúncia* cesarina.

Em "A débil", como já se frisou, contrastam a singularidade de uma mulher caminhante e a pluralidade, diversidade de um coletivo social -- identificado em um arrolamento de tipos -, visto como corruptor e corruptível.

Desse modo, aqui e ali, no poema "A débil", despontam os sintagmas: "turbas", "trens", "titulares", "chusma de padres", "altos funcionários", "povo", "ajuntamento". Do mesmo modo que o féretro do servente de "Desastre" atravessa a cidade, simulando uma "operação cirúrgica" destinada a revelar as escaras do tecido social, a passante de "A débil" corta a imensa turba, fazendo aflorar os agentes do *traumatismo social*.

Além disso, fundamentalmente, heroínas como a regateira de "Num bairro moderno" e a passante de "A débil", embora frágeis, desprovidas das armas naturais que faziam outrora com que os heróis se alçassem quase à dimensão divina, são doadoras de energia e força ao *eu* lírico do poema. Em "Num bairro moderno", o homem que ia desalentado para o trabalho reconhece que após o rápido colóquio com a regateira (13ª a 15ª estrofes) sentiu restituirem-se-lhes "as forças, a alegria, a plenitude, / Que brotam dum excesso de virtude" (73º e 74º versos). Assim também, em "A débil", a descoberta da jovem tão frágil, mas de corpo "alegre e brando" (15º verso), acaba por operar uma transformação no espírito do sujeito do poema, que passa a considerar-se "homem varonil" (49º verso), "hábil, prático, viril (52º verso), ao contrário de momentos antes, quando se via "feio", embora "sólido, leal" (primeiro verso)[155].

Em suma, em ambos os poemas, o encontro com aquelas personagens heróicas acaba por propiciar ao trapeiro uma descoberta talvez capital: em "Num bairro moderno", o sujeito lírico observa que "chegam do gigo emanações sadias" (86º verso); em "A débil", quando testemunha a jovem, apesar de seu recato e fragilidade, socorrer "um miserável" (nono verso), o *eu* lírico, receptor de alguma espécie de *revelação*, reage prontamente:

---

[155] Solidez (moral?) e lealdade são catalisadores do processo de transformação do sujeito lírico do poema.

9 E, quando socorreste um miserável,
10 Eu, que bebia cálices de absinto,
11 Mandei ir a garrafa, porque sinto
12 Que me tornas prestante, bom, saudável.

Dessa forma, a denúncia cesarina, de que falamos acima, vai alcançar o fazer artístico, escoimando do poema a pecha de ser produto do ócio, no momento em que o "bom poeta", antes indiferente ao sofrimento alheio, como atesta o poema "Desastre", (quinta estrofe), reconhece que "urdia fáceis esbocetos" (45º verso de "A débil") e abandona a "mesa dum café devasso", para ganhar as ruas do mundo e *explorar* suas inquietações.

Por conseguinte, o trapeiro cesarino quando testemunha a condição social, reflexiona sistematicamente sobre seu próprio modo de interferir sobre o real, provavelmente para se certificar de que nenhuma espécie de conformismo irá comprometer a tarefa de recolha.

No poema "A débil", o sujeito lírico abandona o bar, sua antiga condição, para assumir os riscos de uma nova: a de trapeiro. A peripécia dá-se quando a jovem surge, provocando a *anagnorisis* no sujeito do poema, atestada pela "dor de cabeça" (22º verso).

Temos, portanto, aí presente, a metáfora do ser que se refaz, que se renova, e que não teme sua própria sensibilidade, agora expondo-a sem o expediente do "escudo protetor" (o bar envidraçado).

É somente então que passa a *enxergar*, sob um ponto de vista crítico, a aparência e o conteúdo das coisas. Estando, agora, no *mesmo plano* que a passante, distingue-a com nitidez do "bando ameaçador de corvos pretos" (48º verso). Seu "vestido simples, sem enfeites" (19º verso), de que se dera conta, quando ainda se encontrava *atrás* da "porta envidraçada" (17º verso), e sua "cintura tenra, imaculada" (20º verso) tornam-se uma espécie de alegoria daqueles atributos morais, éticos e espirituais *não encontrados* nos tipos humanos que representam os agentes sociais responsáveis pelo *status quo*, ou que a este concedem apoio explícito ou implícito.

No intuito de compreender, diagnosticar e denunciar o tecido social corrompido, o trapeiro utiliza-se do artifício da

comparação por oposição dual: a jovem é "tímida e quieta" (47º verso), o mundo circundante é ruidoso (23º verso); ela é "assustada" (segundo verso), "recatada" (terceiro verso), o coletivo de pessoas é ameaçador (11ª quadra); ela é "esvelta e fina" (38º verso), a turba é "espessa" (23º verso); ela é "alegre" (15º verso), o coletivo não o é (além da turba haver retornado de um funeral, como nos informa o 24º verso, nela predomina a cor negra, do luto); o coletivo não tem um semblante notável. Ela sim: ostenta um "semblante grego" (24º verso), o que a torna um ser *raro*, em oposição à vulgaridade do "ajuntamento" (44º verso).

A jovem é vida -- embora "fraca" (sexto verso) e "frágil" (segundo verso) -, já que tem um "corpo que pulsa" (15º verso); o *mundo* encontra-se mergulhado na morte, já que testemunhara, como vimos acima, as "exéquias dum monarca" (24º verso).

Em "A débil", como também em "Desastre" e "Num bairro moderno", dentre outros poemas, atesta-se um constante e pertubador ceticismo quanto ao futuro das instituições sociais, políticas e religiosas.

A sociedade da época, haja vista os *representantes* dos agentes sociais rastreados nesses poemas, não acalenta quaisquer princípios morais, éticos, ou quiçá humanitários considerados dignos de apreço.

A metrópole, "Babel tão velha e corruptora" (sétimo verso de "A débil), vai registrar, em seus anais e monumentos, os traços sociais e arquiteturais de uma desagregação social que parece impiedosa, através da qual sobrevive o observador cesarino, espécie de herói nietzschiano que, acatando as formas do sublime e do grotesco, a despeito de qualquer ideal de beatitude cristã, almeja sempre a superação da negação da vontade de viver[156].

Tal superação -- que nos interessa para compreender a incorporação do grotesco, do corriqueiro, e do "maravilhoso [ao] (...) dia-a-dia vulgar"[157] -, sublinha alguns pontos comuns entre o herói-trapeiro e o herói nietzschiano, como por exemplo

---

[156] Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p.34-5.

[157] Cf. Henrique do Amaral, "A captação do real em Cesário e em Baudelaire", *in Vértice*, Coimbra, dez/1955, p.728.

"`o instinto do crescimento, (...) da acumulação de forças, de *potência*'"[158], de modo que a vontade de poder prevaleça sobre a degeneração[159].

Esse instinto de crescimento, essa vontade de superação, encontraremos nas personagens heróicas cujo cotidiano chama a atenção do trapeiro.

Armado de heroísmo, anônimo, solitário, o viandante cesarino mergulha no caos para sobrepujar o impasse entre o bem e o mal, entre o feio e o belo, entre o puro e o devasso, unificando tudo em um cenário poeticamente necessário. Sua *confiança* na adoção de tal critério mantém o trapeiro incorruptível ao reflexo moralizante da sociedade. Nesse sentido, convém uma vez mais citar Nietzsche: "chamo corrompido (...) a um indivíduo quando perde os seus instintos"[160].

Portanto, alheio ao postulado evangélico de "que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio aí existe"[161], já que tal postulado vem acompanhado de um desapreço pelo mundo real, de uma desvalorização do corpo, do empenho em lutar, transformando a incapacidade de resistir em moral[162], Cesário Verde, mormente em seus poemas de deambulação, irá apropriar-se do grotesco como um termo de comparação, "um ponto de partida de onde erguemo-nos na direção do belo com uma percepção mais fresca e mais excitada"[163], pois, enquanto existe apenas um tipo de belo, adverte, ainda, Victor Hugo,

> "o feio existe aos milhares. É que o belo (...) não é mais que a forma considerada em sua conformidade mais simples, em sua simetria mais absoluta, em sua harmonia mais íntima com nossa organização (...). O que nós chamamos de feio, ao contrário, é um detalhe de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com a criação inteira. Eis porque o feio nos apresenta sem cessar aspectos novos, mas incompletos"[164].

---

[158] Cf. Friedrich Nietzsche, *apud* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p.35.

[159] *Idem, ibidem*, p.35.

[160] *Idem, ibidem*, p.35.

[161] Victor Hugo, *op. cit.*, p.191.

[162] Cf. José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p.34-5.

[163] Victor Hugo, *op. cit.*, p.203.

[164] Cf. Victor Hugo,*op. cit.*, p.207-8.

O criador do grotesco, aduz John T. H. Timm, captura o mundo no momento em que a realidade circundante começou a se desintegrar. "É um lusco-fusco ou momento transitório que pode ser associado a um sonho"[165].

E acrescenta:

> "Em certo sentido este contraste [entre a beleza e a feiura; ou entre o elevado e o abissal] cumpre a função similar àquela do fundo obscuro que produz uma espécie de alívio estético"[166].

Enfim, Timm assevera -- como já mencionamos neste trabalho -, "que o efeito estético predominante do grotesco é (...) um produto da acumulação de detalhes"[167].

O poema transmite de diversas maneiras essa sensação de acumulação, de congestionamento. Uma delas é a supressão da copulativa *e*, o assíndeto, artifício, como já observamos aqui, muito usado por Cesário Verde, e que, na opinião de Vergílio Ferreira, produz um efeito

> "idêntico ao da pintura punctual ou 'pontilhista' dum Seurat ou dum Signac, ou mais genericamente de toda a pintura que só de longe se unifica e esclarece[, pois] (...) o que se sugere é um apontamento sumário que haveremos depois de totalizar. É o que particulamente se verifica também no seu típico descritivismo associacionista de vários trechos, como na primeira parte de 'O sentimento dum ocidental'"[168].

O fato de Cesário Verde fazer uso de mais de um adjetivo para descrever um objeto igualmente está associado a essa desintegração da realidade circundante; ao câmbio incessante de matiz; às possibilidades de novos arranjos de "cenário" urbano; aos planos múltiplos, sobrepostos; e, é claro, à mobilidade, quer do trapeiro, quer dos objetos observados.

Em suma, a condição social da sociedade aos olhos do

---

[165] John T.H. Timm, *op. cit.*, p.57.
[166] Cf. John T.H. Timm, *op. cit.*, p.80.
[167] *Idem, ibidem*, p.85
[168] Vergílio Ferreira, *op. cit.*, p.57

trapeiro cesarino, cujo exame agora se fará a partir de "Cristalizações", vem perspectivando, como já se adiantava no início deste capítulo, uma ampliação temática significativa, uma abertura do leque de "assuntos" poetizáveis, como também um aprofundamento e um detalhamento da composição pictural, em atenção ao lastreamento dos microefeitos dessa mesma condição social.

De fato, o trapeiro cesarino simultaneamente vai apontar as *causas*, como também os *efeitos* da situação social. Se para atingir as primeiras vai arrolar os agentes sociais envolvidos na manutenção de dada estrutura econômico-social; para denunciar os *efeitos* atentará quer para as múltiplas configurações materiais, físicas e espirituais que definem o estágio e a intensidade da degradação social, quer para os resultados da ação dinâmica do processo econômico e social sobre a fisionomia urbana.

Assim, o grotesco, como vimos há pouco, é, propriamente, uma decorrência do rastreamento da condição humana. Ao lado de atestar a *nova estesia*, é, pois, igualmente, fruto cognato do desenvolvimento do binômio sujeito lírico-mundo, vindo, no caso em estudo, denotar a crescente *aplicação* cesarina na observação da sociedade.

Tal aplicação demanda, em contrapartida, de maneira exigente, *tradutores cromáticos, óticos* que correspondam ao ritmo cambiante do mundo exterior -- mundo este cuja atmosfera se quer surpreender.

"Cristalizações" exemplifica esse estágio. O poema, na opinião de Óscar Lopes, foi inspirado em uma obra plástica, *"Les casseurs de pierre"*, de Courbet[169]. Lopes, a propósito da abertura de "Cristalizações", destaca o "enquadramento paisagístico e meteorológico da cena", a caracterização das personagens e as

> "abundantíssimas (...) anotações que imediatamente reconstituem na nossa imaginativa a presença global da época e ambiente de Cesário"[170].

---

[169] Cf. Óscar Lopes, "Cesário ou do naturalismo ao modernismo", *in Vértice*, Coimbra, mai/1967, p.259.

[170] *Idem, ibidem*, p.259.

De fato, um determinado olhar impressionista, e um mesmo motivo, pertinente ao fim-de-século europeu,[171] aproximam inegavelmente a tela e o poema. Veja-se as estrofes iniciais:

1 Faz frio. Mas, depois duns dias de aguaceiros,
2 Vibra uma imensa claridade crua.
3 De cócoras, em linha os calceteiros,
4 Com lentidão, terrosos e grosseiros,
5 Calçam de lado a lado a longa rua.

6 Como as elevações secaram do relento,
7 E o descoberto Sol abafa e cria!
8 A frialdade exige o movimento;
9 E as poças de água, como um chão vidrento,
10 Refletem a molhada casaria.

Cor, perspectiva e volume são elementos cruciais, capitais, para a geração do clima do poema. Assim, calceteiros são "terrosos"; enquanto executam seu trabalho, a toda a volta "vibra uma imensa claridade crua" (segundo verso); e o Sol "abafa e cria!", fazendo-nos recordar de imediato do Sol diverso, também matinal, e igualmente um "intenso colorista" (33º verso) do poema "Num bairro moderno".

De um lado, portanto, os calceteiros, transformando com suas mãos o chão, terroso e natural como eles, em espaço urbanizado. De outro o sol, despejando sua luz difusa, que "abafa e cria!", alçado à categoria de protagonista e co-autor daquilo que o trapeiro "pinta".

Tons gris, alaranjados e marrons parecem se expandir e se digladiar em toda a extensão dessas estrofes.

O sintagma "claridade crua" funciona como um correlativo objetivo; fornece uma paleta básica, onde a uma vibração emocional, sensorial, específica, corresponde uma determinada fórmula cromática.

Assim, a transformação do espaço urbano pela ação dos calceteiros ganha o tom gris, tom das pedras e cor

[171] "Cristalizações" foi publicado pela primeira vez ao redor do inverno de 1878. Cf. Pedro da Silveira, "Sobre a colaboração de Cesário Verde em três revistas de Coimbra", *in Vértice*, Coimbra, jun/1966, p.405.

predominante na cidade industrial; a presença humana, como se viu, ganha a cor marrom; a ação solar filtrada através de um céu de chuva transforma as poças de água em espelhos que reproduzem, multiplicam a cidade.

Há uma perspectiva horizontal, que se estende para o fundo do "quadro" ("longa rua") e lateralmente (calceteiros em "linha"; terceiro verso); e há uma perspectiva vertical, fornecida pelo reflexo das casas nas poças de água.

Os calceteiros formam inicialmente um corpo coeso, indivisível, avassalador (tomando "de lado a lado a longa rua"), que *assalta* silenciosamente a "longa rua" e a "molhada casaria", de modo que trabalhadores, o plano da rua e o casario fornecem os volumes básicos do *quadro*, a que serão conferidas perspectiva e densidades várias.

Nas estrofes abaixo pode-se observar a predominância de fenômenos acústicos, em substituição aos cromáticos das estrofes de abertura. Os verbos *gritar*, *ouvir*, *retinir*, o substantivo *choro*, os sintagmas "união sonora" e "choques rijos, ásperos, cantantes" são prova disso.

11 Em pé e perna, dando aos rins que a marcha agita,
12 Disseminadas, gritam as peixeiras;
13 Luzem, aquecem na manhã bonita,
14 Uns barracões de gente pobrezita
15 E uns quintalórios velhos com parreiras.

16 Não se ouvem aves; nem o choro duma nora!
17 Tomam por outra parte os viandantes;
18 E o ferro e a pedra -- que união sonora!-
19 Retinem alto pelo espaço afora,
20 Com choques, rijos, ásperos, cantantes.

Na estrofe seguinte, a coleta de sons da cidade operosa continua: "rapagões (...) / *Partem* penedos"; "outros *batem* a calçada" (grifos nossos). A movimentação da cidade mercantil fica expressa com o fluxo de novas personagens. Assim, a primeira estrofe introduz os "calceteiros"; a terceira as "peixeiras" e "barracões de gente pobrezita"; surgem "viandantes" na quarta.

O quadro congestiona-se, ganhando novos detalhes. A comparação das árvores com mastros de navios ancorados

(como uma "esquadra em fria paz", 32º verso), na estrofe que se segue, é um efeito ótico da fusão impressionista dos planos. Através dela, o "espectador" tem a impressão de que as árvores são mastros de embarcações estagnadas.

31 E nesse rude mês, que não consente as flores,
32 Fundeiam, como a esquadra em fria paz,
33 As árvores despidas. Sóbrias cores!
34 Mastros, enxárcias, vergas! Valadores
35 Atiram terra com as largas pás.

Essa impressão *trompe-l'oeil* desfaz-se no último verso da estrofe, quando o "espectador" acaba por "enxergar" no quadro dinâmico os valadores atirando "terra com as largas pás".

A variedade de matizes, de sons, de movimentos combinados fazem com que o trapeiro encontre semelhanças entre a cidade que seus olhos descortinam e aquelas do "Norte", que povoam, de certo modo, sua imaginaçào e sua lembrança:

36 E julgo-me no Norte, ao frio -- o grande agente! -
37 Carros de mão, que chiam carregados,
38 Conduzem saibro, vagarosamente;
39 Vê-se a cidade, mercantil, contente:
40 Madeiras, águas, multidões, telhados!

A realidade urbana é sinônimo de energia produtiva; tudo nela é positivo, abundante, como se vê na estrofe logo acima. Até o clima, "frio", relembra as sociedades industriais mais desenvolvidas ao Norte.

O recorte citadino, todo ele, após a chuva, parece cosido por uma invisível corrente de transmissão de força, que põe tudo em movimento articulado: "Vê-se a cidade, mercantil, contente" (39º verso); e tudo adquire valor tangível: "os charcos brilham tanto, que eu diria / Ter ante mim lagoas de brilhantes"(44º e 45º versos).

Na *visão* que o trapeiro possui da metrópole industrial -- uma gigantesca máquina de sentir (como depreende-se dos versos 49º e 50º) -, visão esta em que se vê totalmente fundido à imensa força energética dispersa, não há espaço para os "fracos, os tolhidos" (46º verso). A visão cesarina do mundo produtivo é a de quem encontra na capacidade transformadora

do homem um lado quase divino, que aproxima o ser da perfeição, que resulta na criação do "alegremente exato" (47º verso)[172].

O sintagma "alegremente exato" pode ser entendido como uma metáfora de progresso e de geração de riquezas da cidade "mercantil, contente"; pode, entretanto, sugerir apenas uma alucinação que o *eu* do poema fabrica desde que se julgara em um "Norte" idealizado (36º verso).

A percepção do mundo ao redor do trapeiro integra-o completamente a uma espécie de processo transformativo incessante do qual se dá conta por intermédio de uma aguda experimentação do excitamento dos próprios sentidos: "Lavo, refresco, limpo os meus sentidos. / E tangem-me (...) / O tato, a vista, o ouvido, o gosto, o olfato!".

Todo o seu corpo responde à ação térmica (52º verso), à luminosidade (53º verso); aos odores (54º verso), estes últimos provenientes do processo fabril; e aos sabores (são de fato, ainda odores, mas que o sujeito degusta, distinguindo: "*Sabe-me* a campo, a lenha, a agricultura" (55º verso; grifo nosso):

51 Pede-me o corpo inteiro esforços na friagem
52 De tão lavada e igual temperatura!
53 Os ares, o caminho, a luz reagem;
54 Cheira-me a fogo, a sílex, a ferragem;
55 Sabe-me a campo, a lenha, a agricultura.

Nesse contexto de atividade febricitante, os calceteiros de "Cristalizações", "rapagões, morosos, duros, baços" (21º verso) afiguram-se em um primeiro momento como alegoria da própria atividade humana canalizada para um objetivo determinado. Sua fisionomia rude ("barba agreste!" 26º verso), sua força bruta ("partem penedos"; 23º verso), e a peculiaridade do trabalho que executam ("o ferro e a pedra -- que união sonora! -- / Retinem (...) / Com choques rijos, ásperos, cantantes"; quarta estrofe) fazem ressaltar três

[172] A reboque dessa demanda pela perfeição das coisas; dessa quase volúpia de *possuir* pelos sentidos todos exaltados a energia que vibra na dimensão do transitório, vamos encontrar, na 10ª estrofe de "Cristalizações", um traço da vaga evolucionista de Spencer, segundo a qual o mais forte sobrevive ao mais fraco. Daí o sujeito do poema admitir/desejar que "engelhem (...) os fracos, os tolhidos" (46º verso), para que os capazes, aptos, façam sobrevir o progresso, o "alegremente exato".

características do trabalho braçal que o trapeiro considera indispensáveis: a resistência física, a força e o empenho na tarefa.

No entanto, ao aproximar-se da *realidade* dos calceteiros, o sujeito lírico do poema apercebe-se das condições de trabalho daqueles homens:

61 Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!
62 Que vida tão custosa! Que diabo!
63 E os cavadores pousam as enxadas,
64 E cospem nas calosas mãos gretadas,
65 Para que não lhes escorregue o cabo.

Nesse segundo momento, os calceteiros são uma alegoria da exploração do homem pelo homem. Reduzidos a animais de carga, a "bestas (...) curvadas", quando antes lembravam ao *eu* do poema "rapagões".

O teor da seqüência de interjeições dos versos acima demonstra que o "alegremente exato" não tem, de fato, lugar na realidade do cotidiano.

Ainda examinando o mesmo quinteto acima, pode-se inferir que a descrição do ato dos calceteiros cuspindo na própria mão (64º verso) tem aqui um caráter menos mecanicista e mais moral, já que o *eu* do poema demonstra indignação com respeito às condições de trabalho dos calceteiros.

Ademais, a base doutrinária que propugna o progresso a qualquer preço, e sob qualquer condição, é posta em xeque na estrofe seguinte:

66 Povo! No pano cru rasgado das camisas
67 Uma bandeira penso que transluz!
68 Com ela sofres, bebes, agonizas;
69 Listrões de vinho lançam-lhe divisas,
70 E os suspensórios traçam-lhe um cruz!

A seqüência de substantivos -- "Povo", "bandeira", "listrões", "divisas", "cruz" -- recoloca o *caso* dos calceteiros em um contexto nacional, no qual se inserem como força de trabalho espoliada e subavaliada.

"Cristalizações" deixa à mostra, além disso, um verdadeiro processo de aprendizado sociológico do sujeito do poema, processo este que teve diferentes fases de desvendamento ou de revelação.

Primeiramente o sujeito do poema, *estrangeiro* face à realidade imediata, orienta-se, para comunicar-se com ela, através de parâmetros falsos (e inadequados), pois são originários de uma realidade social e econômica diversa (os países do "Norte"), sobre a qual, eventualmente, construiu sua fantasia de mundo; além disso, avalia erroneamente o que observa (a cidade mercantil, *contente*; grifo nosso), e que se encontra escamoteado debaixo de uma doutrina pretensamente cientificista e que torna moralmente aceitável a formação e a exploração de um contingente de reserva da força de trabalho, bem como a consumação sem freios desta última.

É apenas no estágio em que trava conhecimento direto com aquele recorte social representado pelos calceteiros (à altura da 12ª e 13ª estrofes) que *compreende* que aquelas "bestas (...) curvadas", primeiramente *pintadas* como uma coesa força-tarefa tomando de assalto a rua, fazem parte de um grande concerto econômico contra o qual não parecem, por ora, poder aguçar os punhais de modo a aniquilar os "bárbaros reais" (36º e 34º versos, respectivamente, de "Deslumbramentos"). Os calceteiros somam-se a outros, todos representantes dos "povos humilhados" (35º verso de "Deslumbramentos"), à espera de alguma perspectiva histórica favorável.

Em seu último grau de *aprendizagem* sociológica, o *eu* do poema *reconhece* a fatal dimensão do problema: "Povo! No pano cru rasgado das camisas / Uma bandeira (...) transluz! Com ela sofres, bebes, agonizas" (14ª estrofe).

A realidade ganha consistência e complexidade ao olhar do trapeiro. Desenha-se em seu horizonte como um *poliedro de cristal*, em que cada face irá corresponder a um aspecto de sua multiforme problemática, na qual também se introduz a questão do fazer poético[173].

---

[173] Margarida Vieira Mendes observa que "em *Cristalizações* o sujeito não é simples espectador e beneficiário da força dos outros, pois que ao mesmo tempo se transforma ativamente num poeta (...) "`Espanta-me a atrizita que *hoje*

V -- O trapeiro e o tempo

Temos visto até aqui que o trapeiro cesarino alimenta-se da experimentação oriunda do "choque dos sentidos com o exterior"[174]. Temos visto, também, que na esmagadora maioria das vezes o poema originado de tal experimentação pouco contempla a memória, conjugando preferencialmente o tempo presente ou presentificado; não é, enfim, fruto de uma visitação lírica aos escaninhos da memória, mas traduz e reflete um corpo-a-corpo do *poietes* com os elementos cambiantes e fugidios de uma realidade jamais estagnada. Assim, o tempo que o trapeiro enunciará, como examinaremos agora, é o tempo urgente da recolha poética que apreende o *agora* em dissipação.

Esse momento pode ter a duração de uma caminhada por uma rua povoada, enquadrando múltiplas "tomadas" de cena e múltiplas personagens secundárias ou figurantes ("A débil", por exemplo). Pode, também, lastrear-se em um único flagrante, dele partindo todo o andamento do poema ("Manhãs brumosas"), ou pode, ainda, originar-se de um ritual de observação do trapeiro; de um costume, uma repetição de "atos" e que o poema informa ("Noites gélidas" e "Manhãs brumosas", para dar poucos exemplos).

"Esplêndida", "Deslumbramentos" e "Frígida" são poemas que, ao lado de "Humilhações", sugerem uma duração semelhante. Todos eles dão conta de uma seqüência de rua que congrega o sujeito lírico e uma personagem feminina catalisadora.

Apenas que no caso de "Deslumbramentos" e "Frígida", a personagem feminina é, também, um hipotético interlocutor; é *o* receptor da *mensagem*.

Em poemas como "Noites gélidas" e "Manhãs brumosas", como ocorre em "Humilhações", a personagem feminina não é

---

pinto'. À estratégia social da aliança de classes (...), acrescenta-se (a) (...)estratégia de sobrevivência (...) da própria atividade poética. (...) Trata-se portanto da *ação* de tornar *cristal (Cristalizações)* ou seja, de fazer um poema... Contra a dilapidação, a lapidação, contra a morte, a vida". Margarida Vieira Mendes, *op. cit.*, p.35-6.

[174] Luiz Amaro de Oliveira, *op. cit.*, p.48.

a audiente; ela apenas "contracena" ou é o objeto das expansões do sujeito lírico.

Ainda: "Deslumbramentos" e "Noites gélidas" trazem o fator adicional da repetição do "gesto"; sugerem a formação de um costume. No primeiro, o sujeito lírico exclama:

> 5 Sem que nisso a desgoste ou desenfade,
> 6 *Quantas vezes*, seguindo-lhe as passadas,
> 7 Eu vejo-a, com real solenidade,
> 8 Ir impondo *toilettes* complicadas!...
>
> (grifos nossos)

Em "Noites gélidas", informa o sujeito lírico "*por vezes*, a alemã que eu sigo e que me agrada" (grifos nossos); em "Manhãs brumosas", damo-nos conta, também, de que o fato transcrito é uma repetição; a jovem "lembra (...), de manhã, *quando* nas praias anda". Também a estrutura do poema, circular, de que já tratamos anteriormente, sugere uma retomada da experiência.

Tais recursos, o da interpelação a uma persona- gem-interlocutora e o da enunciação de um ato que se repete (e que se repetirá...) são modos, dentre outros, de atualização da mensagem e de presentificação da experiência transferida do poema.

"Desastre", por sua vez, não traz a presença de um imaginário interlocutor como personagem. É, como já se fez ver no capítulo anterior, a "narração de um fato" que ocorreu *uma única* vez. O tempo poético equivale ao tempo "jornalístico", que por sua vez traduz o tempo do acontecimento "real".

Em "A débil" comparece novamente a personagem-interlocutora imaginária. O sujeito "relatante" de ""Deslumbramentos" cede lugar uma vez mais ao sujeito "declarante" ("A débil").

De fato, como sabemos, o poema é a declaração, a uma personagem hipotéticamente audiente, de sensações auferidas e de pensamentos concretizados pelo sujeito lírico face a dois distintos e superpostos acontecimentos mundanos: o primeiro, como sabemos, é a passagem dos assistentes de um funeral "dum monarca" e o outro é a passagem de uma jovem desconhecida pela "turba", quando então socorre alguém

desafortunado e prossegue em seu caminho. A "presença" da ouvinte hipotética atualiza a experiência contida no poema. A informação de que o sujeito lírico avistara "há pouco" a jovem (segunda estrofe) "nesta Babel tão velha e corruptora" afigura-se-nos como reafirmação da importância que Cesário Verde empresta ao "*fato atual*".

"Num bairro moderno", de imediato, coloca-nos no centro da cena, presentificada pela precisa notação cronológica e pela flexão temporal do verbo, o presente histórico:

> 1 *Dez horas da manhã*; os transparentes
> 2 *Matizam* uma casa apalaçada;
> 3 Pelos jardins estacam-se as nascentes,
> 4 E fere a vista, com brancuras quentes,
> 5 A larga rua macadamizada.
>
> (grifos nossos)

Nos versos seguintes iremos encontrar uma combinação de tempos verbais em que concorrem o presente do indicativo, o pretérito imperfeito e o pretérito perfeito, também do indicativo. Alguns exemplos:

> 7 *Abriram-se* (...) as persianas;
> 10 *Reluzem* (...) as porcelas;
> 12 Eu *descia*;
> 16 E (...)
> 17 *Notei* de costas uma rapariga
> 21 E eu (...) *examinei-a*;
> 22 *Pôs-se* de pé, *ressoam-lhe* os tamancos;
> 26 Do patamar *responde-lhe* um criador;
> 66 Eu *acerquei-me* dela;
> 76 E enquanto *sigo* para o lado oposto;
> 78 A pobre *afasta-se*;
> 86 *Chegam* do gigo emanações sadias;
> 89 E o sol *estende*, pelas frontarias
>
> (grifos nossos).

A combinação do presente, pretérito perfeito e pretérito imperfeito do indicativo é um artifício que torna as múltiplas "ações" ou eventos, *contemporâneos*, o que não se daria caso, por exemplo, fosse utilizado o mais-que-perfeito combinado ao pretérito perfeito do indicativo.

Tal fato reforça a tese da preferência cesarina pelo dinamismo cambiante de uma realidade em que flagrar a simultaneidade de eventos é mais atraente do que o apontamento reflexivo. Vamos encontrar, em "Num bairro moderno", um único verso, entre 100 outros, em que o pretérito

imperfeito do subjuntivo é utilizado. É o 32º verso: "Se eu *transformasse* os simples vegetais / (...) / Num ser humano" (grifo nosso). Trata-se, pois, justamente de uma intervenção metapoética.

A penúltima estrofe de "Num bairro moderno" traz o tempo verbal do presente do indicativo (um presente continuativo), sugerindo, por essa via, um desdobramento do evento enfocado, um prosseguimento daquela tensão para *além* do reduto do registro poético:

> 91 E pitoresca e audaz, na sua chita,
> 92 O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
> 93 Duma desgraça alegre que me incita,
> 94 Ela apregoa, magra, enfezadita,
> 95 As suas couves repolhudas, largas.

De novo, um artifício originário em um comando verbal vai presentificar a experiência retratada no poema.

Em "Cristalizações" intensifica-se a adoção do presente do indicativo (presente histórico). Apenas em uma oportunidade, ao longo dos 100 versos do poema, vamos encontrar flexão verbal diversa (o pretérito perfeito do indicativo), que incidirá no sexto verso: "Como as elevações *secaram* do relento" (grifo nosso).

O poema consegue, desse modo, a atualização da experiência que transcorre no período matutino, como nos informam estes versos da quarta estrofe: "Luzem, aquecem na *manhã* bonita, / Uns barracões de gente pobrezita" -, bem como estes outros, já á altura da 15ª estrofe: "Surge um perfil (...) que se aguça; / e *ar matinal* de quem saiu da toca" (grifos nossos).

"Cristalizações" tem a duração delimitada por esse dois apontamentos de tempo, que circunscrevem os acontecimentos a uma manhã de trabalho.

O presente do indicativo predomina, também, n'"O sentimento dum ocidental", justificados pelos motivos já apontados. O tempo da ação é de uma noite. 'Ave-Maria', a primeira parte, é uma recolha de impressões ao entardecer; 'Noite fechada' e 'Ao gás', as duas partes seguintes, oferecem-nos um mergulho na noite lisboeta, até que finalmente a acalmia vai tomando conta da cidade, com a passagem dos últimos retardatários que dividem com o trapeiro o imenso labirinto vazio: "tudo cansa! Apagam-se nas frentes / Os

candelabros (...) / Da solidão regouga um cauteleiro rouco" (32ª estrofe).

A última parte prepara o amanhecer:

> 133 O teto fundo de oxigênio, de ar,
> 134 Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
> 135 Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
> 136 Enleva-se a quimera azul de transmigrar.

O dia insinua-se, "teto fundo de oxigênio"; "quimera azul de transmigrar", para, assim, impor-se à noite velha: "astros com olheiras".

A partição do poema em requadros idênticos oferece indícios de "medição" do ritmo com que o tempo escoa. A cada suspensão e nova retomada, com a finalização de uma parte e começo da seguinte, o poema projeta um índice de referência temporal, informando-nos de que "estar no mundo é estar no tempo"[175]. Assim, ao início de uma nova parte somos advertidos do mesmo modo como ocorre quando escutamos as horas *cheias* de um carrilhão. Enquanto ouvimos o bimbalhar do relógio -- e que no poema corresponde ao espaço em branco -, temos a sensação de que toda aquela hora se escoara ao primeiro som das badaladas.

"O sentimento dum ocidental", ao lado de traduzir uma experimentação imediata dos sentidos, evoca outro tempo que não o presente -- e outra "realidade" que não a imediata; busca o tempo "heróico" português, o tempo, por assim dizer, "mítico", que brota da não aceitação do tempo presente; de um inconformismo, portanto:

> 17 Voltam os calafates, aos magotes,
> 18 De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;
> 19 Embrenho-me a cismar, por boqueirões, por becos,
> 20 Ou erro pelos cais a que se atracam botes.

Os botes atracados ao cais (20º verso), como observa Maria Aparecida Paschoalin,

> "recuperam o sentido dos 'carros de aluguer'; são os veículos que transportam para outro mundo (...). Os 'botes' (...) atracados, não mais em movimento, despertam uma ânsia de voltar ao passado, de regredir ao mundo

[175] Georges Gusdorf, *Mito e metafísica. Introdução à filosofia*, trad. bras., São Paulo, Editora Convívio, 1980, p.77.

> heróico, como se fosse propriamente uma alucinatória viagem no tempo"[176].

Desse modo, o *eu* lírico torna-se um visionário perscrutando um tempo imaginariamente mais venturoso que o presente:

> 21 E evoco, então, as crônicas navais:
> 22 Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
> 23 Luta Camões no Sul[177], salvando um livro a nado!
> 24 Singram soberbas naus que eu não verei jamais!
>
> 25 E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
> 26 De um couraçado inglês voam os escaleres;
> 27 E em terra num tinir de louças e talheres
> 28 Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.

Observe-se que Camões é lembrado em seu momento de vida talvez o mais dramático, o do salvamento de sua obra épica. O resgate da obra poética da destruição em meio ao naufrágio metaforiza a situação do *eu* do poema abandonado na cidade. Ao evocar o passado, feito de "crônicas navais", de "heróis", *ressuscita* uma espécie de plenitude perdida para sempre, semelhante áquela que o vate perseguiu em seu poema épico. E, ao fazê-lo, liberta-se provisoriamente da sensação de aniquilamento e dissipação, produzida pelo *estar* no presente.

O 24º verso, transcrito acima, é uma espécie de ponte projetada entre o passado "mítico", feito de "mouros, baixéis, heróis" e o presente, que desfila na estrofe da seqüência, feito de retalhos de um jantar.

A imagem de barcos imóveis reaparece com a menção ao encouraçado desovando os escaleres de serviço na direção do cais (26º verso). Agora, essa imagem não alimenta qualquer sonho "heróico". O couraçado é então um elemento trivial a mais, que contribui para congestionar o cenário urbano caótico;

---

[176] Maria Aparecida Paschoalin, *op. cit.*, p.97.

[177] Pedro da Silveira discute a variante "Luta Camões no mar", presente na 2ª edição de *O livro de Cesário Verde*, org. e comp. por Silva Pinto, datada de 1901. Cf. Pedro da Silveira, "A obra completa de Cesário Verde; correções e anotações propostas amigavelmente a Joel Serrão" (2ª parte), *in Vértice*, Coimbra, jul-ago/1964, p.460. Ver também, de Cesário Verde, *Obra completa de Cesário Verde*, org., pref., e anotada por Joel Serrão, Lisboa, Estúdios Horizonte, 4ª ed., 1983, p.90.

possui o mesmo "peso" que os talheres e as louças de um repasto lisboeta (27º e 28º versos).

Na seqüência do poema, o "olhar-câmera" do trapeiro capta "dentistas", um "trôpego arlequim", "os querubins do lar"[178], "lojistas"; adiante o rio "viscoso", impróprio portanto para o deslizar aventureiro das naus; na continuação, encontramos menções a "obreiras" e a "varinas". Estas últimas detém a atenção do trapeiro e também a nossa.

É que as peixeiras são representantes, simultaneamente, da cidade industrial, mercantil e da cidade "heróica". À primeira, as varinas fornecem alimento á subsistência física. À segunda, "filhos que depois naufragam nas tormentas" (40º verso).

As varinas são doadoras de vida. Duplamente, já que são mulheres parideiras trabalhando diretamente com o elemento vital que é a *água;* e sendo viris ("hercúleas, (...) correndo com *firmeza*"; grifos nossos, versos 35º e 36º), ostentam "troncos varonis [recordando] (...) pilastras" (38º verso). São, concomitantemente, doadoras de força (também duplamente, porque, além de truculentas, são capazes de gerar filhos audazes -- ou força de trabalho adicional, conforme o "tempo"). O traço físico feminino fica por conta das "ancas opulentas" (37º verso) e da atitude maternal: "algumas, à cabeça, embalam nas canastras / Os filhos" (39º e 40º versos). Assim, bissexuais, as varinas melhor assimilam a fusão de dois tempos: o presente, feito de um masculino perseverar, e o arcaico, feito de um feminino assistir.

"O sentimento dum ocidental" não descura de conceber também um futuro aonde desaguar todo o inconformismo com o *status quo*; este futuro, por vezes, é feito da supressão da morte adventícia: "Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!" (145º e 146º versos).

É, pois, um futuro paradoxal, porque elimina o curso do tempo: almeja fundar o estado de plenitude que é imutável por definição.

Além disso, ao lado de suprimir a morte, o sujeito lírico de "O sentimento dum ocidental" vê-se perpetuar em "um livro

---

[178] Chamadas por Maria Aparecida Paschoalin de "jovens moças virgens, assexuadas, [expondo-se] (...) nas varandas". Cf. Maria Aparecida Paschoalin, *op. cit.*, p.99.

que exacerbe" (105º verso) e em Entretanto dissipa-se, logo, o *projeto* de dominar o tempo; a realidade impõe-se: "Mas se vivemos, os emparedados, / Sem árvores, no vale escuro das mu- ralhas!..."(157º e 158º versos).

Vê-se que a "batalha" travada em "O sentimento dum ocidental", entre temporalidade e intemporalidade, nada mais é, em suma, do que um jogo entre vida e morte[179], assunto a que voltaremos no último capítulo.

Por ora, iremos nos interessar, examinando ainda a perspectiva de tempo, duração e memória do trapeiro cesarino, pelos poemas "De verão", "Noites fechadas" e, finalmente, "Em petiz".

"De verão" é uma aparente exceção á regra do trapeiro cesarino de enfocar a experiência transitiva -- ou dela fazer uso como uma referência para uma analogia com "outros" tempos (o mítico, por exemplo, caso de "O sentimento dum ocidental"), de modo a iluminar o *estar* no mundo.

Esse poema, cuja condição afetiva foi tratada em capítulo próprio, informa logo de início que o sujeito lírico vai explorar uma evocação recente:

I

1 No campo; eu acho nele a musa que me anima:
2 A claridade, a robustez, a ação.
3 *Esta manhã,* saí com minha prima,
4 Em quem eu noto a mais sincera estima
5 E a mais completa e séria educação

(grifos nossos).

Mas adverte na segunda estrofe:

6 Criança encantadora! *Eu mal esboço o quadro*
7 *Da lírica excursão, de intimidade.*
8 *Não pinto a velha ermida com seu adro*;
9 *Sei só desenho de compasso e esquadro,*
10 *Respiro indústria, paz, salubridade*

(grifos nossos).

---

[179] Cf. Luiz Amaro de Oliveira, *Antologia comentada de poesias de "O livro de Cesário Verde"*, Porto, Porto ed., s.d., p.60.

Quer nos parecer que a ressalva não diz respeito tão-somente ao *assunto* ("indústria", ao invés de "ermida") ou à *técnica* de "pintura": prefere ou apenas conhece "desenho de compasso e esquadro" -- que transfere para o papel elementos de mensuração que dizem respeito á dimensão real do objeto -, à pintura de paisagem, na qual, observa muito sugestivamente Paul Valéry, "distinguimos bem mal entre o possível e o impossível"[180].

A advertência acima vem reafirmar, além de tudo, um procedimento que visa ao que, embora "dinâmico", é do domínio da razão ("compasso e esquadro"); embora seja produto de uma azáfama ("indústria"), transmite "paz"; embora transforme, recomponha, reúna ("indústria"), tenha "salubridade" -- tudo isto em detrimento do que é mera evocação do passado; claustro da memória e do tempo, como sugere "a velha ermida com seu adro".

Observa-se, pois, que a concepção de temporalidade nasce de uma mundividência, de uma concepção de mundo que nesta passagem se insinua de forma clara.

O artifício da transcrição direta do diálogo entre a "prima" visitante e o sujeito lírico, em diversas passagens desse poema, insufla uma espécie de frescor à evocação. O sujeito lírico e a personagem feminina tornam-se, por assim dizer, actantes, protagonistas de uma animação que *aliviará* os fatores de tensionamento da própria evocação.

"Noite fechada" é outro aparente desvio na rota que leva o trapeiro na direção do acidental.

O acontecimento do passado, o "passeio (...) / Entre um saudoso gás amarelado / E as carícias leitosas do luar" (segundo, terceiro e quarto versos), é reconstruído paulatinamente por intermédio de uma "lente" irônica e crítica que observa e deforma.

O desfecho irônico do poema -- examinado no capítulo "O trapeiro e a condição afetiva" -- desestabiliza de uma vez a relação de reciprocidade entre referentes (românticos) e signos, introduzindo a suspeita de outra conotação.

---

[180] Cf. Paul Valéry, "Degas, danse, dessin", *in Oeuvres II* ; *ed. établie et annotée par* Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p.1219.

Desse modo, o *sublime* deserta do pólo referente, não o bastante, porém, para arrancar da opacidade o *grotesco* (no mais das vezes insinuado).

O poema resulta, pois, de uma fusão entre a evocação de um acontecimento e o comentário correlato, tornando-se, por fim, um *comentário acerca da evocação*. Daí observarmos que o poema é um aparente desvio na rota do acidental.

O acidental não é mais o "retalho" colhido na deambulação pelas ruas, mas o próprio objeto, assunto, conceito, emitido pela memória debaixo de uma *censura* imposta pela necessidade de atualização da mensagem. Em outros termos, o trapeiro vai buscar apreender *sua* própria "figura" deambulante, para analisar o contexto em que tudo se deu. Nesse sentido é que tanto o poema "De verão", como o poema "Noite fechada" são *aparentes* desvios de *conduta* do trapeiro.

"Em petiz", último poema a ser examinado neste capítulo, oferece a fusão dos planos crítico e fatual na mensagem, como veremos a seguir.

O referido poema é uma visitação á infância, ou, como sugere Helena Carvalhão Buescu, "refração (ou seja, transfiguração) da infância na escrita", uma vez que o trabalho da memória executa uma espécie de revisão, "reconstrução subjetiva e crítica das vivências de um eu"[181], por meio sobretudo da "*digressão* e da *evocação*, processos que fundamentalmente traduzem a subjetivização (e, logo, interiorização) do elemento temporal pelo sujeito"[182].

Na primeira parte do poema "De tarde", um *eu* protetor interage com um *tu* frágil, ambos deambulando "pelo vale" que descortinava "várzeas, povoações, pegos, silêncios vastos!" (14º verso). O "texto", aí, é "não só memória da vivência (...) como também memória do discurso[183]:

---

[181] Cf. Helena Carvalhão Buescu, "Dois poetas da evocação: Cesário Verde e Antonio Nobre", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 75, set/1983, p.33.

[182] *Idem, ibidem*, p.28.

[183] Helena Carvalhão Buescu observa que "não se trata (...) de uma oralidade imediata e por assim dizer `inocente', não se trata de representar imediatamente essa oralidade, mas de a dar em processo diferido (é uma oralidade imitada), insistindo nessa diferição, jogando com o *desajuste* (processo que parece

17 Já não receias tu essa vaquita preta,
18 Que eu segurei, prendi por um chavelho? Juro
19 Que estavas a tremer, cosida com o muro,
20 Ombros em pé, medrosa e fina, de luneta!

Tal discurso encontra-se contaminado pela visão crítica do adulto:

9 No seio do lugar -- casitas com postigos --
10 Vem-nos o leite. Mas batizam-no primeiro.
11 Leva-o, de madrugada, em bilhas, o leiteiro,
12 Cujo pregão vos tira ao vosso sono, amigos!

O discurso contemporâneo, o poema, resulta de "uma fissão entre a vivência do fato e a sua representação pelo discurso, a que correspondem respectivamente o passado e o presente"[184], como observou Helena Carvalhão Buescu. Simultaneamente, o poema, ao fixar o *desajuste* -- para reutilizar a expressão cunhada pela articulista[185] -- entre a memória do fato e a avaliação elaborada no presente; entre a emissão do sujeito de agora e a emissão do sujeito lembrado, vai resultar de uma fusão de *tempos*, tornando-se, "Em petiz", de modo ainda mais evidente do que em "Noite fechada" e "De verão", um comentário sobre a evocação do sujeito lírico.

---

caracterizar este texto, aos mais diversos níveis), entre um discurso por estatuto `poético' e um outro discurso em princípio (e por convenção) a esse desajustado: o discurso oral. Se voluntariamente se *imita* a oralidade, é porque primeiro se recorda o que ela é, e o texto passa assim a ser não só memória da vivência (...) mas também memória do discurso, este representando sobretudo a subjetividade do fato referido: *desajuste* também, então, entre um processo imediato de leitura (tomar como *objetivo* e *real* o que se conta) e um outro processo mediato (tomar como *subjetivo* e *ficcional* o que talvez se imagine, contando). Há, assim, uma fissão entre a vivência do fato e a sua representação pelo discurso, a que correspondem respectivamente o passado e o presente: entre o real vivido (passado) e o real dito (presente) efetua-se uma 'decantação', o que é transfiguração do viver pelo dizer através da subjetividade do eu: desajuste também aqui, portanto". *Idem, ibidem*, p.29.

[184] *Idem, ibidem*, p.29.

[185] *Idem, ibidem*, p.29.

Examinemos mais detidamente o poema. Este tem início com a introdução de um episódio rural, envolvendo dois adolescentes e suas reações com respeito ao ambiente que os cerca:

> 1 Mais morta do que viva, a minha companheira
> 2 Nem força teve em si para soltar um grito;
> 3 E *eu, nesse tempo, um destro e bravo rapazito*,
> 4 Como um homenzarrão servi-lhe de barreira!
>
> 5 Em meio de arvoredo, azenhas e ruínas,
> 6 Pulavam para a fonte as bezerrinhas brancas;
> 7 E, tetas a abanar, as mães, de largas ancas,
> 8 Desciam mais atrás, malhadas e turinas
>
> (grifos nossos).

O terceiro verso adverte que o sujeito lírico está revisitando seu passado; *reencontra-se* "um destro e bravo rapazito", ao lado da frágil "companheira" a quem protege ("Como um homenzarrão servi-lhe de barreira").

Os dois jovens, como nos informa o quarto quarteto do poema, davam "um giro pelo vale" (13º verso). Os olhos que vêem "várzeas, povoações, pegos, silêncios vastos" (14º e 15º versos) não são os olhos do emissor do tempo presente. Na verdade, os *olhos* do emissor de agora vêem os olhos dos adolescentes em ação; ou, dito de outro modo, os olhos do emissor de agora vêem *com* aqueles olhos de outrora:

> 13 Nós dávamos, os dois, um giro pelo vale:
> 14 Várzeas, povoações, pegos, silêncios vastos!
> 15 E os fartos animais, ao recolher dos pastos,
> 16 Roçavam pelo teu "costume de percale".

O poema *recupera*, assim, a inocência presumida dos jovens para o sujeito lírico de agora.

A última quadra da primeira parte de "Em petiz", como já se observou, desajusta a ótica do emissor. Agora, este examina tudo *com seus próprios* olhos; os olhos de agora, contemplando de fora o desenrolar dos acontecimentos.

Além do mais, ao interpelar a companheira ("Já não receias tu essa vaquita preta, / Que eu segurei, prendi por um chavelho?"), busca certificar-se de que a única testemunha ocular, além dele próprio, *veria* tudo como ele próprio avalia

agora.

A segunda parte de "Em petiz" tem por título 'Os irmãozinhos'. Em síntese pode-se sustentar que a segunda parte, como também a terceira, é um longo comentário que evoluindo do episódio juvenil destina-se a problematizar a estrutura social presente no campo por meio de dois expedientes: o primeiro é a descrição do cenário social de outrora através da ótica do emissor de hoje; o segundo expediente é o desajuste de discurso e refere-se á aprensão do sujeito; destina-se a permitir que o adulto de agora, lançando mão de elementos de seu mundo fisíco-afetivo de outrora -- onde se inserem a relação com a companheira de passeios, a percepção que possuía acerca dos fatos e a imagem que fazia de si mesmo -, possa comparar duas concepções de mundo separadas pelo tempo: pela experiência.

A primeira quadra da segunda parte de "Em petiz" *corrige* o episódio inicial; confere uma dimensão mais real ao ato de bravura do jovem :

II
Os irmãozinhos

21 Pois eu, que no deserto dos caminhos,
22 Por ti me expunha imenso, contra as vacas;
23 Eu, que apartava as mansas das velhacas,
24 Fugia com terror dos pobrezinhos!

O gado contra o qual o "bravo rapazito" se impôs para "salvar" a companheira compunha-se de "vacas" "mansas" e "velhacas", não se constituindo uma ameaça verdadeira.

Além do mais, essa quadra traduz uma crítica do adulto à forma com que o "rapazito" reagia à miséria humana ("fugia com terror dos pobrezinhos"). Revê tudo *com* os olhos do menino:

25 Vejo-os no pátio, ainda! Ainda os ouço!
26 Os velhos, que nos rezam padre-nossos;
27 Os mandriões que rosnam, altos, grossos;
28 E os cegos que se apóiam sobre o moço.

Todo o terror retorna subitaneamente:

33 E os pobres metem medo! Os de marmita,
34 Para forrar, por ano, alguns patacos,
35 Entrapam-se nas mantas com buracos,
36 Choramingando, a voz rachada, aflita.

À medida que a memória reconstrói os detalhes, o grotesco ressalta; a concepção de mundo do sujeito de hoje sobrepõe-se à concepção de mundo juvenil. Esse reconhece agora a batalha pela vida:

41 Querem viver! E picam-se nos cardos;
42 Correm as vilas; sobem os outeiros;
43 E ás horas de calor, nos esterqueiros,
44 de roda deles zumbem os moscardos
(grifos nossos).

A voz do menino interpõe-se na quadra adiante através do qualificativo "monstros", que expressa outra vez o temor juvenil por aquelas figuras humanas; mas o sujeito lírico de hoje "reassume" o discurso, apiedando-se da realidade social que apenas assombrava o menino:

45 Aos sábados, os monstros, que *eu lamento*,
46 Batiam ao portão com seus cajados;
47 E um aleijado com os pés quadrados,
48 Pedia-nos de cima de um jumento
(grifos nossos).

No entanto, no início da quadra seguinte, a voz do menino sobrepuja a do adulto:

49 O resmungão! Que barbas! Que sacolas!
50 Cheirava a migas, a bafio, a arrotos;
51 Dormia as noutes por telheiros rotos,
52 E sustentava o burro a pão de esmolas.

E outra vez, nos versos que se seguem á série interjeitiva (expressão ainda do temor, do sobressalto juvenil), o sujeito lírico expressa o ponto de vista adulto, a concepção de mundo *atualizada*, para assim calar o temor da criança.

O desajuste perdura nas quadras seguintes, contrastando pontos de vista de *idades* diversas e modos de vida (os jovens saudáveis, fornidos e as "mendigazitas sórdidas, gorduchas"; 64º verso); as vestes da menina -- "que luar nos teus fatinhos

curtos!" -- e a podridão que cobria os "bichos".

Embora fosse temível o contato com os pobres (realidade entrevista pela criança) que viviam em um ambiente de "vícios, sezões, epidemias, furtos" (realidade revista pelo adulto), os dois jovens, "numa atitude esperta e decidida", distribuem esmolas (ponto de vista dos jovens) e mostram-se asseados (percepção do adulto), enquanto outras crianças viviam na "podridão" (percepção do adulto).

Novo desajuste na terceira e última parte do poema, `Histórias': o *eu* do poema, antes "um bravo rapazito" (terceiro verso), revela-se como "cismático, doente, azedo, apoquentado" (101º verso). Sua bravata é substituída por um retraimento covarde: "Eu agourava o crime, as facas, a enxovia, / Assim que um besuntão dos tais se apercebia / Da minha blusa azul e branca de riscado" (102º, 103º e 104º versos). Invertem-se os papéis exercidos pelo sujeito do poema e pela personagem do poema. É ela quem *protege* o parceiro:

> 105 Mináveis-me, ao serão, a cabecita loira.
> 106 Com contos de província, ingênuas criaditas:
> 107 Quadrilhas assaltando as quintas mais bonitas,
> 108 E pondo a gente fina, em postas, de salmoira!

Assim, em substituição a uma realidade rural aparentemente submissa ao domínio do jovem, que dela faz uso para envolver e subjugar a parceira de jogos, encontramos situação inversa: este, mergulhado em temores e fantasias de violência que ameaçam seu ser "doente", é envolvido pela "companheira", que sopra em seus ouvidos histórias aterrorizantes.

As histórias ('Histórias') transformam os 'Irmãozinhos' em ladrões, em ciganas assustadoras. São tais figuras, como se pode perceber, projeções mentais do sujeito do poema que aliviam/compensam a sensação do adulto (doente):

> 109 Na noite velha, a mim, como tições ardendo,
> 110 Fitavam-me os olhões pesados das ciganas;
> 111 Deitavam-nos o fogo aos prédios e arribanas;
> 112 Cercava-me um incêndio ensanguentado, horrendo.

Estamos, então, conseqüentemente, face a dois referentes distintos: um deles é o jovem saudável, na adolescência; o outro referente é o adulto doente que, reencontrando no

percurso da memória o jovem que fora um dia, *injeta* na imagem do passado o *sinal* que apareceria mais tarde: o da doença. A *verdade*, por essa via, vai sendo revelada.

Desajusta-se novamente a ótica do sujeito lírico do poema; retorna a imagem do jovem vigoroso ("um cavalão"); os sonhos trazem uma espécie de premonição, uma vez que alertam sobre a fragilidade do corpo: "Sonhava que os ladrões -- homens de quem me espanto -- / Roubavam para azeite a carne dos meninos!" (115º e 116º versos).

O último verso retoma a bravata juvenil, sugerindo uma organização cíclica ao poema. A alternância entre os metros, alexandrino na primeira parte, decassílabo na intermediária e finalmente alexandrino na última reforça a impressão acima, gerando uma dinâmica espacial entre as partes. A interdependência entre estas reforça o estatuto circular do texto"[186].

A ação do *poietes*, no poema "Em petiz", traduziu a operação sistemática de resgate da memória através do afloramento, como vimos, de imagens remissivas do passado, imagens estas submetidas a um desajuste ótico e temporal, a uma interferência intelectualizante, que se concretiza ao nível do discurso do sujeito do poema.

Cesário Verde, "poeta do imediato (...) é também um poeta da memória", como adverte Jacinto do Prado Coelho[187]. Referindo-se ao poema "O sentimento dum ocidental", diz que seus versos estão saturados

> "de tempo: a exploração do espaço (áreas de Lisboa) é feita em repetidas deambulações; o que se descreve no presente não é o que sucede (sucedeu) uma só vez, mas o que está, se vê, se ouve, e acontece habitualmente (...).

---

[186] Segundo Helena Carvalhão Buescu, a segunda parte cumpre a função de "`ponte' entre as outras duas, (...) entre dois tipos diferentes, e até opostos, de *Eu*. Com efeito, se a parte I vai caracterizar o *Eu* com os atributos de força, masculinidade, virilidade, e o *Tu* com os atributos (...) da fragilidade (...) (da) insegurança (...) a parte II vai, *indiretamente*, demonstrar o contrário, permitindo assim a leitura irônica e antifrásica que é a parte III". *Idem, ibidem*, p.29.

[187] Jacinto do Prado Coelho, "Cesário Verde, poeta do espaço e da memória", *in Ao contrário de Penélope*, Amadora, Bertrand, 1976, p.196.

> Há mesmo em Cesário uma teoria da memória (...): 'Ah! Ninguém entender que ao meu olhar / Tudo tem certo espírito secreto! / Com folhas de saudades um objeto / Deita raízes duras de arrancar!'"[188].

[188] *Idem, ibidem*, p.196-7.

VI -- O trapeiro e o imaginário: um projeto de trans-migrar...

No capítulo anterior vimos que a concepção de tempo futuro, em Cesário Verde, é fruto direto de um inconformismo com o *status quo*; e que este futuro suprime do horizonte a pesada nuvem da morte, transformando-se em um agora de plenitude, em que a "perfeição das cousas" não é apenas mais um ideal sublimado metapoeticamente, mas o estado imutável de um mundo ideal.

Neste capítulo, em certo sentido, examinaremos ainda alguns desdobramentos da concepção de tempo cesarina, uma vez que iremos rastrear os elementos constitutivos do estado de plenitude do ser, projeto desenhado no horizonte do imaginário de Cesário Verde.

Primeiramente, em "Num bairro moderno", vamos encontrar uma proposta de reordenamento do mundo pela arte. A "visão de artista", ali presente, recria demiurgicamente o mundo, ao resgatar a vendedora de verduras de seu inferno (estado de mercadoria) e devolver-lhe o "paraíso" (a recuperação da plenitude de ser).

Por sua vez, os "vegetais" transformam-se em "ser humano que se mova e exista" -- ou, ainda, tornam-se partes funcionais do organismo humano: melancias *são* cabeças; azeitonas, tranças; nabos *são* ossos; cachos de uvas, olhos; ginjas *são* corações e cenouras, dedos (Cf. sétima estrofe e seguintes, até a 12ª).

Os atributos físicos do gênero "vegetais" permutam-se com os atributos metafísicos ("ser humano que se mova e exista"), de forma que o plano físico e o plano metafísico; o concreto e o abstrato tornam-se intercambiáveis. Além do mais, cada vegetal, *inteiro*, torna-se uma função biológica ou uma parte do corpo humano. Assim, o todo é também a parte, e esta, o todo.

Em suma, a "anatomia" cesarina propõe uma recomposição/fusão/integração do material e do espiritual.

Em segundo lugar, ainda lastreado no exame de "Num bairro moderno", notamos que a referida integração se dissemina de um modo não contemplativo, mas dependente da

ação de vetores físicos e anímicos: á altura da 14ª estrofe, o sujeito lírico do poema vai em auxílio da regateira: "E, pelas duas asas a quebrar, / Nós levantamos todo aquele peso / Que (...) resistia". De sorte que após o desforço físico o sujeito lírico é recompensado pela regateira que dele se despede; o processo todo transmite "forças, (...) alegria (...) [e] plenitude" (Cf. 15ª estrofe).

Em síntese, a recomposição, fusão e integração das partes no todo realizam-se por meio de um intercâmbio de energia, como se houvesse uma correia de transmissão de força a tudo movimentar, que redistribui para o conjunto os caracteres positivos de cada vetor isolado, de modo que as partes no todo encontram um *equilíbrio dinâmico*.

O referido projeto esbarra em uma realidade nada promissora que se define de modo insofismável em "O sentimento dum ocidental":

1 Nas nossas ruas, ao anoitecer,
2 Há tal soturnidade, há tal melancolia,
3 Que as sombras, o bulício, o tejo, a maresia
4 Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O "desejo absurdo de sofrer", patente na estrofe acima, exprime uma proposta existencial. Paralelamente, o sofrimento é a forma de assegurar ao sujeito lírico uma consciência heróica dos fatos de modo a poder sobreviver a uma espécie de processo de anulação, em curso.

Ademais, sendo também, como adverte Óscar Lopes, esse desejo "social e pessoal", pode ser pensado como uma intersecção, "num estado singular de unanimidade poética (...) de muitas outras subjetividades humanas vagamente intuídas[189]". Aí temos, em Cesário, a presença de uma voz coletiva que busca expressão histórica e cultural e de que o poeta é representante.

Em "O sentimento dum ocidental", todo o movimento dos versos inaugurais é de oclusão, de descensão, de abafamento. As ruas parecem soturnas e melancólicas. "O céu parece baixo e de neblina" (quinto verso). A visão está prejudicada pela fumaça das chaminés e pela ausência de cores contrastantes que venham facilitar a distinção de planos e formas. O olfato

[189] Cf. Óscar Lopes, *op. cit.*, p.262.

capta gases perturbadores. O relato não dá conta da questão acústica do ambiente. É o poema, sua organização fonética, que o faz. A distribuição de sibilantes no terceiro verso oferece-nos a possibilidade de experimentar a *audição* de uma ladainha monótona de fim de dia, uma espécie de antiprece, executada por uma cidade antropomorfizada, extenuada e paralisante. Como bem observou Maria Aparecida Paschoalin,

> "apesar de o horário crepuscular estar imbuído do caráter religioso que o subtítulo imprimiu, o que presenciamos é uma antiprece: não é uma 'Ave-Maria cheia de graça', mas, sim, uma 'Ave-Maria' cujo 'fruto do vosso ventre' referencializa a 'soturnidade' e a 'melancolia'"[190].

Recorde-se a abertura de "Num bairro moderno" onde, inversamente, o *amanhecer* ("Dez horas da manhã (...) Pelos jardins estancam-se as nascentes, / E fere a vista, com brancuras quentes, / A larga rua") amplifica as formas e onde o verso inaugural, com sua massa sonora lastreada a partir de oclusivas e fricativas, lembra um motor em funcionamento. Temos, portanto, duas situações contrastantes. O amanhecer, sonoro, rascante, nervoso, fabril, luminoso, de "Num bairro moderno" e de outro lado o *anoitecer* sombrio, merencório, sibilante e opressor de "O sentimento dum ocidental".

O comprometimento dos sentidos humanos, presente nas duas estrofes de "O sentimento dum ocidental", em exame, traduz o esgotamento das forças físicas e psicológicas ao fim de um dia de trabalho. A grande cidade alimentada pela energia humana finda sua digestão, cuspindo, de suas chaminés, fuligem -- e de suas fábricas uma "turba" descolorida[191].

9 Batem os carros de aluguer, ao fundo,
10 Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
11 Ocorrem-me em revista, exposições, países:
12 Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

13 Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
14 As edificações somente emadeiradas:
15 Como morcegos, ao cair das badaladas,

---

[190] Maria Aparecida Paschoalin, *op. cit.*, p.94.

[191] "A cor `monótona e londrina' é a cor (...) da cidade mercantil da civilização industrial, bem como evoca, na sua `monotonia'", a cor da destruição. Cf. Maria Aparecida Paschoalin, *op. cit.*, p.95.

16 Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

A visão do trapeiro, que na estrofe segunda encontrara o "céu baixo", busca o panorama citadino, a perspectiva. Localiza "carros de aluguer, ao fundo", levando passageiros para fora da cidade, "Felizes!" porque a evasão do mundo presente, e do tempo presente, é a grande aventura da modernidade. Os passageiros com destino à gare se dirigem ao futuro, ao não espaço do agora.

O arrolar de nomes de cidades estrangeiras faz brotar no sujeito lírico do poema o sonho da viagem na direção do espaço mítico, onde o sujeito experimenta o tempo transtemporal, que nada mais é do que o "tempo da presença total"[192]: "países(...), o mundo! (11º e 12º versos), ao invés da realidade presente, de "gaiolas" e "becos" (13º e 19º versos, respectivamente). São tais logradouros "pequenas prisões que constituem a grande prisão citadina"[193].

O lusco-fusco do entardecer distorce as figuras humanas. Os vultos de pedreiros, carpinteiros assemelham-se a morcegos. Os sintagmas *gaiolas*, *viveiros*, *morcegos* -- e a expressão "Saltam de viga em viga" -- que se encontram na quarta estrofe, realçam a verticalização da cidade, enfatizam o emparedamento do observador e a face de um trabalho urbano que muitas vezes é aéreo e babilônico.

Na segunda parte do poema, `Noite fechada', o trapeiro prossegue em seu mergulho na noite. A monumentalidade das edificações urbanas contrasta com a pequenez das pessoas e oferece ao *herói* da modernidade as condições materiais para sua aventura anônima.

O acender das luzes, na estrofe abaixo, é uma espécie de *sinal* que auxilia o sujeito do poema (herói) a alcançar a anagnórise[194]. Percebe então que atravessou definitivamente o limiar do dia na direção da noite (sua grande aventura). Os interiores das tascas, cafés e congêneres, agora iluminados, produzem uma armadilha de luzes; o jogo entre obscuridade e claridade ergue fronteiras, limites entre o que é exclusivo, interior, familiar, recluso, e o que é externo, avulso, des-protegido.

---

[192] Cf. Georges Gusdorf, *op. cit*., p.38.
[193] Maria Aparecida Paschoalin, *op. cit.*, p.96.
[194] Cf. Aristóteles, *op. cit.*, p.130 *et passim.*

53 A espaços, iluminam-se os andares,
54 E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos,
55 Alastram em lençol os seus reflexos brancos;
56 E a Lua lembra o circo e os jogos malabares.

A armadilha noturna do claro-escuro produz múltiplas correspondências espaciais; associa planos e volumes antes atomizados e fornece ao trapeiro a perspectiva de um palco em que se descortinam múltiplos pequenos "quadros" ocorrendo simultaneamente. A cidade em que o trapeiro vagueia, *noite fechada*, é uma espécie de espetáculo intérmino, espacialmente ilimitado, além de surpreendente ("jogos malabares")[195].

A cidade é, ainda assim, um inimigo descomunal, um verdadeiro moinho de vento contra o qual as forças do herói parecem insuficientes:

61 Na parte que abateu no terremoto,
62 Muram-me as construções retas, iguais, crescidas;
63 Afrontam-me, no resto as íngremes subidas,
64 E os sinos dum tanger monástico e devoto.

O herói moderno, contrariamente à aventura do herói épico, tem sua grande aventura no *interior* da cidade, território eterno de seu estranhamento. Também o herói cesarino,

> "nas suas viagens em círculo pelas ruas de Lisboa, acaba sempre frente à beira de um rio fechado (ou como diz Fiamma H.P. Brandão: `À tona, de água vaporiza-se / na extensão / a parede circular do rio de Cesário')"[196].

Se em "Os lusíadas"

---

[195] O espaço cesarino constitui-se de uma sobreposição de cenários, conforme afirma Nuno de Sampaio. A "sua memória traz-lhe, com a mesma nitidez que a sua visão, o que não constitui um mundo abolido, como o de Proust ou de Nobre, mas um espaço real, presente, povoado de criaturas reais (...) [. Assim, nenhum] outro poeta português conseguiu maior perfeição, na harmonização do real cotidiano com o real maravilhoso, ou do espaço visível com o espaço mágico". Cf. Nuno de Sampaio, *op. cit.*, p.10.

[196] Jorge Fernandes Silveira, *op. cit.*,p.131.

> "a viagem como feito extraordinário, identificada com o fabuloso através do celeiro mítico -- fornecedor de metáforas -- constituía o plano do real do texto (...) (,) em Cesário a narrativa descreve um giro: o plano do real é constituído pela falta de saída da situação portuguesa e pela análise de suas contradições, enquanto que a viagem, o passado épico com sua aventura marítima, nos moldes em que é narrado, ocupa um plano decididamente ficcional, servindo apenas de alimento a desejos de evasão"[197].

Vilma Arêas aduz, referindo-se ainda a '"O sentimento dum ocidental", que

> "a gesta de um povo (lusos) (...) transforma-se no passeio solitário de um homem (um português). A viagem é agora dentro de si, ritmada pelo cair da noite, e dentro do passado, através de uma Lisboa infernal, na medida em que está relacionada com a miséria e a opressão da sociedade industrial"[198].

A aventura noturna do trapeiro é, de fato, uma experiência infernal, como se depreende das imagens de "moles hospitais"; dos sopros arrepiantes das esquinas; das prostitutas arrastando-se nas agruras de suas vidas:

III
Ao gás

89 E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
90 Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
91 Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
92 Um sopro que arrepia os ombros quase nus.

93 Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
94 Ver círios laterais, ver filas de capelas,
95 Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,
96 Em uma catedral de um comprimento imenso.

O avançar da noite agudiza a sensação de opressão. Os verbos *pesar*, *esmagar*, *arrastar*, *arrepiar*, *cercar*, presentes

---

[197] Vilma Arêas, "Duas leituras de Camões: Cesário Verde e Fiamma Hasse Brandão, *in Leitura de Camões*, São Paulo, Inst.de Cult.e Ensino Pe. Manoel da Nóbrega, 1982, p.133.

[198] *Idem, ibidem*, p.138.

nas estrofes acima, conferem uma dimensão patética ao projeto heróico.

Vemos, na estrofe de abertura de `Ao gás', uma identificação entre o sujeito do poema e "as impuras", "já que ambos são seres da noite, do tempo e espaço opressores"[199]. Nota-se, também, uma associação implícita entre doença física (decorrente da indigitação de "moles hospitais") e a doença de cunho moral, simbolizada pela presença das "impuras"[200] -- a par de um recurso ao imaginário para assim fugir ao pólo deliqüescente da realidade: "Eu penso / Ver círios laterais, ver filas de capelas, / Com santos(...) / Em uma catedral de um comprimento imenso"[201].

Prolonga-se mais a sensação de mergulho, de afundamento. Na 28ª estrofe o sujeito lírico informa-nos que contempla "longas descidas". A essa altura do caminhar, quando já se prenuncia a madrugada, o "olhar-câmera" do trapeiro é uma íris cansada, apreendendo a cidade como uma "esguia difusão de (...) reverberos" (111º verso). A morte é sempre uma infausta presença em "O sentimento dum ocidental" ("Tornam-se mausoléus as armações"), de sorte que o caminhar através da noite é paradoxalmente uma intensificação das evidências de aniquilamento ("Mas tudo cansa!") e uma demonstração de resistência a este aniquilamento ("Da solidão regouga um cauteleiro rouco").

125 Mas tudo cansa! Apagam-se nas frentes
126 Os candeeiros como estrelas, pouco a pouco;
127 Da solidão regouga um cauteleiro rouco;
128 Tornam-se mausoléus as armações fulgentes.

As únicas testemunhas de seus passos são agora um "cauteleiro rouco" (127º verso) e um pedinte habitual e renitente (131º verso). O primeiro, já falto de voz, foi *vencido* pela noite imensa: depõe agora sua única e heróica arma. O segundo é uma presença fantasmagórica: "nas esquinas, calmo,

---

[199] Maria Aparecida Paschoalin, *op. cit.*, p.112.

[200] Cf. Maria Aparecida Paschoalin, *op. cit.*, p.112.

[201] O sintagma "círios laterais", bem como "filas de capelas", "catedral" e tudo o mais ("santos e fiéis, andores, ramos, velas") são sinônimos, o primeiro de adorno, os segundos de lojas e de todo seu aparato. Com o estratagema, invectiva de uma só vez a igreja e o comércio, os fiéis e os consumidores, não obstante persista a conotação primeira, de justapor ao impuro o puro; de antepor o sublime ao grotesco.

eterno, sem repouso" (grifo nosso).

Ao apagar das últimas luzes a cidade é uma construção de "mausoléus" (128º verso) à espera do regresso do herói-trapeiro. Este, no entanto, almeja renascer como o dia, "teto fundo de oxigênio" (133º verso), que se esgueira por entre "astros (noturnos) com olheiras" (135º verso).

Na primeira quadra da última parte d'"O sentimento dum ocidental", o trapeiro ergue as vistas para o céu ("quimera azul de transmigrar"), numa espécie de sintonia cósmica, deixando transpirar um certo "espírito secreto", a que aludiu Seabra Pereira e ao qual fizemos menção no capítulo "O sujeito lírico em `Num bairro moderno'"[202].

Este "espírito secreto" nega a postulação positivista, defende o estatuto esotérico e alia-se a uma "tensão estruturante" que sugere uma "concepção *holista* da Vida e do real", na verdade "ao arrepio do discurso científico hegemônico"[203].

> "Em Cesário, o processo de criação e de escrita, para onde se transfere a pulsionalidade mais profunda do desejo, foi já o 'imediato impulso' (...); os versos foram nele fruto do lançamento 'original' e `exato' (...); correlatamente, o efeito visado na recepção é ainda (...) o de um livro 'que exacerbe' e em simultâneo advenha do 'real' e da 'análise'; a missão última do poeta, enlevado pela 'quimera azul de transmigrar' e dotado do poder de descobrir em tudo um 'espírito secreto', aparece também consonantemente identificada com a ânsia de buscar eternamente a 'perfeição das cousas'; e nem falta, por isso, em Cesário a atitude esotérica em que, num misto de candura e orgulho, o gênio e a tenacidade geravam secretamente uma obra poética que, no dizer do próprio escritor, 'valia apenas como um tentar de asas para regiões mais olímpicas e eternas'"[204].

À luz de tais considerações, ganha expressão e importância metafísicas a primeira quadra da última parte de "O sentimento dum ocidental":

IV
Horas Mortas

---

[202] Cf. José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p.23.
[203] *Idem, ibidem,* p.22-3.
[204] *Idem, ibidem,* p.24.

133 O teto fundo de oxigênio, de ar,
134 Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
135 Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
136 Enleva-se a quimera azul de transmigrar.

O herói-trapeiro sobrevive à aventura notívaga. Contempla o findar da noite e o advento do dia. Saciou seu desejo de sofrer, que é um equivalente do desejo de experimentar, ausente qualquer conotação masoquista: o impulso que move o trapeiro, herói da modernidade, é vitalista.

O sujeito lírico do poema, agora, prepara-se para abandonar o mundo das sombras, abraçar o dia e banhar-se sob o sol, seu aliado e "eterno colorista". Tomado de um fugaz arrebatamento, identifica-se espiritual e fisicamente com os objetos celestes, corpos cansados, como ele, da vigília. Os astros que o trapeiro vislumbra são figuras humanizadas ("*lágrimas* de luz; grifo nosso); parecem possuir um semblante: "astros com *olheiras*" (grifo nosso).

Sua sintonia com o cosmo permite registar o ruído de um ínfimo objeto esbatendo contra o piso: "um parafuso cai nas lajes" (138º verso).

Ao longe, simbolizando a vitória da resistência lírica, uma "longínqua flauta" emite "notas pastoris" (cf. 144º verso).

É nesse momento que o sujeito lírico do poema declara suas ambições fundamentais. A primeira é a de eternizar-se ("Se eu não morresse, nunca!"; 145º verso); a segunda é a de alcançar a "perfeição das cousas" (146º verso)[205]; a terceira é a

[205] "O sentimento dum ocidental", como de resto toda a obra de Cesário Verde, é pródigo em associar a sensibilidade do *eu* lírico à do artista, do poeta. Vejamos outros exemplos que, como este, ora exprimem um modo poético, um peculiar fazer poético, ora uma meta artística a ser atingida pelo cauteloso perseverar: 19º verso: "Embrenho-me a cismar"; 21º verso: "E o fim da tarde inspira-me"; 85º verso: "E eu de luneta de uma lente só" (subentendendo-se o mesmo defeito físico de Camões"; 105º verso: "E eu que medito um livro que exacerbe" -- além dos versos 110º e 111º: "Não poder pintar / Com versos marginais, salubres e sinceros".

Em certo sentido, o poema é também ele uma "mansão de vidro" que se almeja "transparente"; é um

de transformar-se em germe da raça (o sintagma "castíssimas esposas" -- 147º verso -- autoriza a inferência); uma raça sem desonra (casta), sem vergonha de seu presente ("mansões de vidro transparente!"; 148º verso); a última ambição é a de "explorar todos os continentes / E pelas vastidões aquáticas seguir" (155º e 156º versos), assim revivendo/recriando a saga heróica de um povo.

É projeto do sujeito lírico, destarte, legar uma obra de arte à posteridade; uma progênie heróica ("filhos", que com "sonhos ágeis" representem a "raça ruiva do porvir"; respectivamente 149º, 149º e 153º versos). Todos, juntamente com a descendência, articulados à sombra de um coletivo "nós" (155º verso), que, muito mais do que a expressão de um limitado coletivo familiar, exprime um "espírito nacional"[206]:

> 153 Ah! Como a raça ruiva do porvir,
> 154 E as frotas dos avós, e os nômadas ardentes,
> 155 *Nós* vamos explorar todos os continentes
> 156 E pelas vastidões aquáticas seguir!
>
> (grifo nosso)

Contudo, a cidade de hoje oferece, como lares, seus "mausóleus" (128º verso), seus "prédios sepulcrais" (174º verso) -- ou, ainda, suas "edificações" semelhantes a "gaiolas" (13º e 14º versos). Falta-lhe a transparência de um viver

---

objeto que se pretende cristalino ("poliedro de cristal").

[206] Cf. G. W. F. Hegel, *op cit.*, p.128. De acordo com o pensamento hegeliano, as epopéias primitivas "oferecem a imagem de um espírito nacional que se reflete na vida doméstica, na moral e nas relações sociais, na guerra e na paz, nas necessidades, artes e usos:, em tudo, enfim. Na epopéia primitiva, segundo Hegel, encontramos o "conjunto substancial de princípios que governam a vida e a atividade humana, mas, ao mesmo tempo, a liberdade de ação a mais perfeita; e tudo parece emanar da vontade dos indivíduos". *Idem, ibidem*; p.126-8. Em contrapartida, a aventura do herói moderno é a de sobreviver à falta de tais princípios agregadores. O projeto do sujeito lírico de "O sentimento dum ocidental" está claro: a sociedade está corrompida; necessita recuperar valores e formular "sonhos ágeis"; necessita novo vigor e novos indivíduos: "nômades ardentes" (154º verso); libertar-se do impasse de viverem todos "emparedados / Sem árvores, no vale escuro das muralhas!..." (157º e 158º verso) -- como vimos no capítulo "O trapeiro e a condição social".

intimorato, só encontrado na idealidade de "habitações translúcidas" (152º verso).

A realidade é, portanto, bem outra:

> 157 Mas se vivemos, os emparedados,
> 158 Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
> 159 Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
> 160 E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.

A venturosa concepção de um "nós" empreendedor e audaz esfacela-se em um apanhado de "emparedados" (157º verso); desaparecem as "vastidões aquáticas" (156º verso), tomando seu lugar uma sufocante clausura: "vivemos (...) no vale escuro das muralhas" (157º e 158º versos) e onde a "dor humana (...) tem marés de fel, como um sinistro mar! (175º e 176º versos).

Os últimos versos de "O sentimento dum ocidental" devolvem em definitivo, pois, o discurso do sujeito do poema ao espaço e tempo condicionados pela realidade imanente.

Restituído ao seu significado histórico atualizado, o sintagma "mar", antes promessa de aventura, torna-se "sinistro" e impróprio para a navegação das naus heróicas, uma vez que atira, contra os sonhos dos viajantes conquistadores, "marés de fel".

A viagem retorna ao ponto inicial, de partida: novamente "o Tejo, a maresia / Despertam (...) um desejo absurdo de sofrer"; de refazer estoicamente o trajeto intérmino da aventura da modernidade.

Ao examinar a última estrofe de "O sentimento dum ocidental",Óscar Lopes observa, ainda:

> "O desejo que apareceu a Cesário Verde como, simultaneamente, tão óbvio e tão absurdo talvez esteja na base de muita, senão toda, ficção literária e artística: talvez seja a ânsia de uma plenitude que incluísse todos os sujeitos e todos os objetos possíveis do saber e sentir, ânsia que uns de algum modo consolam com o postulado de Deus (...), enquanto outros (e esse parece ser o caso do poeta) concebem como postulando um regresso de meta final indefinida, que se vai resolvendo em sucessivas

> formas de plenitude e de programa social possível"[207]

E acrescenta, adiante, que o conjunto do poema "O sentimento dum ocidental"

> "desenvolve-se como uma série de pulsações entre uma sístole *positiva* e uma diástole divinatória (...) [apresentando] momentos (...) seriados como se pertencessem a um mesmo painel simultâneo"[208].

Este fluir do real ao imaginário e deste ao real é o "oxigênio" que impede que o discurso cesarino descambe para um lirismo contemplativo. A remissão, ao final do poema, ao plano circundante é o atilho que garante que a realidade não se desfaça nas mãos do *poietes*.

A aventura do trapeiro continua; seu trabalho assemelha-se ao de Sísifo. O trapeiro cesarino sabe que a plenitude está sempre em seu horizonte de visão quando seu estado de ser é o de uma contínua e ininterrupta busca. Esta face empreendedora, confiante, é talvez a grande expressão que traduz o heroísmo do trapeiro. Transmigrar. Transmigrar sempre é a palavra de ordem.

---

[207] Cf. Óscar Lopes, *op. cit.*, p.263.
[208] *Idem, ibidem*, p.263.

VII -- No meio-fio do paraíso

Do que pudemos verificar e atestar nos capítulos anteriores, a lira deambulátoria cesarina, por sua magnitude, freqüência e crescente complexidade ao longo da trajetória de Cesário Verde, constitui-se como a mais importante condicionante na determinação da poética do autor.

Vimos que ao fazer da deambulação pelas ruas seu projeto testemunhal -- como ficou dito na Introdução deste trabalho -, os múltiplos sujeitos líricos arrolados nos poemas de circunvagação de Cesário Verde puderam revelar, do ponto de emissão, uma concepção de vida, de sociedade; além de detectar um conjunto de propostas visionárias, onde o observador social, além de anunciar o *status quo*, concebe uma nova ordem universal.

A lira de deambulação serve-se, como pudemos observar, destacadamente em Cesário, de um corpo-a-corpo entre o emissor e o espaço contíguo. O poema, por essa via, alimenta-se da precariedade do instante fugidio, que procura fixar, entender, denunciar, reinventar. Entre o objeto e o observador estabelece-se uma tensão e um desajuste dinãmico, no interior da qual a subjetividade do *eu* lírico captura o que vê como um problema do olhar, e um problema do estar. Entre a observação, sensação e o objeto instalado em seu cenário provisório vimos ocorrer uma espécie de movimento pendular, gerador e acumulador da experiência, até a perda da inocência presente na descoberta, da qual se origina o poema.

O poema apresenta-se, então, como uma figura ou tecido em que se justapõem, como cicatrizes, as seqüências de sínteses decorrentes da apreensão, decodificação, recodificação de momentos diversos. A sintaxe e o estilo denunciam tudo isto, como vimos. Evitando o apontamento reflexivo, a seleção de gabinete tornada aparente, o poema cesarino resguarda todas as impurezas relativas ao fotografismo de circunstância e a contaminação de planos espaciais com força metafórica; concede importância aos cromos de linhagem impressionista, às antinomias oriundas da instável acomodação de juízos ou sensações conflitantes, complementares, acessórias; às aliterações como mimese e aos câmbios de cenário.

O processo de recolha do trapeiro cesarino determina uma estrutura frásica que denuncia as circunstâncias em que tal

recolha se deu. Assim, o poema registra, através de quiasmos, hipérbatos e hipálages, uma realidade em processo de dissipação, descolocação, reordenação; um mundo instável e mutante, onde o sujeito se desloca para apreender, de sorte que a sintaxe do mundo assemelha-se à sintaxe do poema.

Em virtude de um processo de sedimentação de impressões sucessivas, vimos que a adjetivação em Cesário Verde indica quer a instabilidade da situação em que se encontra o observador, quer o fato de ser o poema fruto de revisitações constantes.

A estrutura frásica (com a adoção do assíndeto no meio do verso, e do polissíndeto no início) vem reforçar, de um lado o aspecto cumulativo da experiência sensorial, e de outro, a defasagem dos tempos de *coleta*. Como dissemos, a estrutura frásica do poema cesarino encontra-se indissociada da índole do trapeiro, de molde que a atitude e o ritmo mentais do sujeito circunvagante propiciam "uma comunicação sóbria,(...) antioratória"[209], onde dois versos longos são suficientes para conter a descrição de um flagrante e para registrar, atentando para a economia, a exatidão e "certo geometrismo de `engenheiro'", o resultado de uma percepção exercitada em movimento[210].

A busca de contenção, a precisão do detalhe como objetivo sempre presente; a necessidade de armar-se contra a dispersão de uma realidade só entrevista fragmentariamente, e em cujo caudal mergulha sua percepção, fazem com que o verso cesarino freqüentemente coincida com a frase, de modo que, também, cada *apontamento* ganhe autonomia.

O aprendizado do trapeiro pelas veias do mundo é um constante exercício dos sentidos, pontos de contato com a realidade imanente. Audição, visão, olfato e paladar sugerem a presenca subjetiva de um centro irradiador da mensagem e de um centro nervoso auto-estimulador e estimulável, submerso em

> "um mundo em que os fenômenos estão num estado de fluxo e transição constantes [e que por sua vez produzem]

---

[209] Cf. Jacinto do Prado Coelho, "O verso e a frase em `O sentimento dum ocidental'", *in A letra e o leitor*, Lisboa, Morais, 2ª ed., 1977, p.143.

[210] *Idem, ibidem*, p.143.

> (...) a impressão de um contínuo em que tudo se funde e em que não há outras diferenças senão as resultantes das diversas abordagens e dos diversos pontos de vista do observador"[211].

Do exacerbamento de sua sensibilidade romântica, o trapeiro cesarino defende-se destilando uma ironia que atenua a tensão que diverge para "o desvairo sentimental ou ideológico"[212]; ou, ainda, lança mão de antinomias de modo a relativizar o cunho da observação -- ou, então, serve-se do oxímoro para eventualmente realçar a subjetividade da notação.

Será a partir da descoberta da figura feminina em seu horizonte de visão (e que coincide com seu desbravamento poético) que irá buscar a compreensão do mundo a seu redor. A mulher é a expressão metafórica da realidade em convulsão; ou sua tradutora, ocupando um papel medular, no âmbito do qual a libido e a razão emulam e se confundem e onde a mulher ganha a proporção de mundo sensível, que por sua vez só pode ser expresso por intermédio de dualidades: masculino-feminino, frígido-sensual, celestial-diabólico, grácil-rude; idílico-fatal, frágil-rude, vida-morte.

A mulher antevista pelo trapeiro cesarino está identificada, como vimos nos primeiros poemas, com a estrutura de poder. A seguir, atenua-se esta concepção; o trapeiro passa a reconhecer limites e disposições próprias do jogo do amor, onde não cabe mais a mulher como antropomorfização do destino, portadora de morte; interessado pelo exame da condição social, como asseveramos, o trapeiro prescinde da mulher como filtro da realidade. A figura feminina efetiva-se, então, como um *tu* complementar da relação afetiva, vindo, inclusive, a diluir-se nos vários tipos sociais que passam a povoar os versos cesarinos.

A amostra social legada atesta um objetivo nítido, que é o de formular uma visão de mundo e de sociedade de modo a ajuizar sobre aspectos éticos, ideológicos e morais dos diversos agentes sociais aí presentes. Reserva espaço significativo para a denúncia de sentido humanitário, na qual introduz, inclusive, uma discussão sobre o fazer poético.

O tecido social que o trapeiro põe em exame encontra-se

---

[211] Cf. Arnold Hauser, *op. cit.*, p.1050-1.
[212] Mário Sacramento, *op. cit.*, p.98.

corrompido; a desagregação social parece, como dissemos em outra passagem, impiedosa.

A lira deambulatória descobrirá um ambiente propício nas incursões diurnas e noturnas prolongadas, onde encontrará clima, fermento e espaço para a "reportagem" e para a crítica contra tudo o que se esconde debaixo de algum traço de distinção social ou de casta. Assim, invectiva a farda, a aristocracia, o solidéu do padre e sua instituição, que se assemelha, diga-se, a um lugar de comércio; não poupa o funcionário público e o patrão.

Considera a ostentação e o ócio desvios morais; condena a indiferença entre os homens, conquanto não defenda a meiga conciliação: o ceticismo do trapeiro cesarino ataca impiedosamente o sistema corroído. Pólos opostos, extremos, a caracterizar a índole do observador, a ironia e a piedade alternam-se e mesclam-se.

Acusa, ainda, um declínio "racial" da nação portuguesa, contra o qual aplica um receituário que, extravasando os contornos de uma eventual análise histórico-sociológica, prescreve a abolição de difusos traços corruptores presentes na sociedade e um humanitarismo purificador, que não se converte a alguma religião porque nasce do sonho.

O trapeiro Cesário Verde ataca em todas as frentes os modos de representação social, como já vimos. O *poietes* da lírica cesarina realiza uma revisão no conceito epocal de progresso. Cesário Verde conseguirá, por essa via, antecipar algumas posições finisseculares a respeito do cientificismo, pois manterá uma férrea crença na capacidade transformadora do ser humano (crença esta aparentemente amolgada, em um primeiro relance, a um progressismo cego e contingencial) e que será constantemente vigiada por uma ética que deprecia o estatuto científico como um fim em si, bem como perseguirá, no curso das rápidas mutações de seu tempo, uma ótica sociológica que deplora a concentração de riquezas, a exploração do homem pelo homem e os mecanismos econômicos que colaboram na formulação dos preços e que dão consistência ao processo de circulação de mercadorias.

Vimos, também, que a luta de classes comparece, em Cesário Verde, como a resposta histórica ao darwinismo social de Charles Spencer. O trapeiro, ademais, identificará um crescente predomínio das economias industrializadas sobre aquelas cuja pauta de exportação está baseada na

comercialização de bens primários. Compreenderá que acima das disparidades regionais; acima do poder das alfândegas e do monarca; acima de qualquer fronteira encontra-se um poder *de fato*, o financeiro, e que a este poder todos, indistintamente, se curvam.

Enfim, ao encetar o exame da condição social, e em virtude de uma ampliação temática significativa, como já alertamos, novos "assuntos" tornam-se poetizáveis; bem como se aprofunda e ganha consistência e complexidade em Cesário Verde a composição *pictural*, em atenção ao rastreamento dos múltiplos fios da urdidura social doravante acusados.

Se para obter sucesso em apontar as causas do quadro social que testemunha e registra, vai protestar contra os agentes sociais actantes no cenário político-social e econômico, para lograr êxito na denúncia que empreende a partir da indigitação dos efeitos provocados pela ordem social, deverá atentar para as múltiplas configurações materiais e espirituais que definem o arcabouço da degradação de sua sociedade. Cesário Verde ao aplicar-se na questão social ampliará seu território poético que se apropria de situações e imagens, antes inacessíveis ao temário lírico, pelos estatutos da arte.

Quer pelo fato de o trapeiro encontrar-se contaminado pelo transitório, e por uma realidade circundante, como dissemos, prestes a se desintegrar para dar lugar a outra, quer pelo fato de sua lira transbordar na direção do social, Cesário Verde incorporará o grotesco, o vulgar, e o trivial, para assim assenhorear-se do cotidiano: fonte de nutrição da lira deambulatória.

Todas as figuras solitárias que cruzam o caminho do viandante cesarino, todas as ocupações sociais, todos os lugares profanos e todos os comportamentos encontram-se na mira do trapeiro, de sorte que tudo é cenário poético necessário.

Como já apontamos anteriormente, com o Cristianismo, a poesia haveria de sentir "que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio aí existe"[213], acomodando-se, desse modo, à máxima cristã que prega a aceitação passiva da realidade. Aqui não se trata disso. A herança do Cristianismo, a reboque da resignação ao belo e ao feio, engloba manifestações como o desapreço pelo mundo real, a desvalorização do corpo, a supressão da "vontade de domínio"

[213] Victor Hugo, *loc. cit.*, p.191.

(de que fala Nietzsche)[214]. Sonega, ainda, o enpenho em lutar (subtraindo o concomitante desejo de combate) e transforma a incapacidade de resistência em moral[215], como frisamos em outra passagem.

Ao contrário, a incorporação do grotesco ao poético, em Cesário Verde, de maneira geral, e em seus poemas de deambulação, particularmente, não é atitude tomada em nome do ideal evangélico de beatitude cristã. O trapeiro cesarino incorpora, isto sim, alguns traços do herói nietzschiano: "`o instinto do crescimento, (...) da acumulação de forças, de *potência*'"[216], que nada tem a ver com aquela melancolia acomodatícia e transigente que viceja "com vista ao pleno gozo do mundo interior, [e] à custa da anulação da realidade exterior"[217].

O viandante cesarino busca manter todos os sentidos alertas. É um herói em disponibilidade com o viver, que se atira solitariamente contra o caos para dele arrancar para si o entendimento e a vida.

Em meio às múltiplas solicitações do mundo concreto, solidariza-se com aqueles que, heroicamente, buscam sobreviver: o heroísmo do trapeiro nutre-se, também, das múltiplas adesões espirituais que contrata a cada "acidente de percurso".

A busca pela sobrevivência heróica, na qual ambiciona emergir, como mencionamos no início deste trabalho, a manutenção da individualidade humana do trapeiro, encontra sua expressão no "desejo absurdo de sofrer", forma de salvaguardar-se do processo de anulação da consciência provocado pelo caos, para assim alcançar autonomia e liberdade (bases, como já aqui ficou expresso, do princípio da permanência e da existência do ser).

Ficou patente, no capítulo anterior, que o impulso que alimenta o trapeiro cesarino é vitalista; nasce da vontade, vontade de viver que, como adverte Schopennhauer, "não se trata de nenhum ente da razão", mas que se encontra no interior

---

[214] Cf. José Carlos Seabra Pereira, *loc. cit*., p.34-5.

[215] *Idem, loc.cit.*, p.35.

[216] Friedrich Nietzsche, *apud* José Carlos Seabra Pereira, *loc. cit.*, p. 35.

[217] Cf. José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p.34.

de cada um, "com um colossal tamanho"[218]. Essa vontade de viver é também uma vontade de experimentar, que em um segundo momento torna-se vontade de decifrar e de reinventar. O sofrimento, dissemos, é um equivalente do desejo de experimentar e é a matéria-prima do arrebatamento. O desejo da experimentação não encontra, pois, no sofrer, uma barreira. Dor e prazer estão fundidos na ânsia de plenitude, "que incluísse todos os sujeitos e todos os objetos possíveis do saber e sentir"[219].

Recordemos, em tempo, que o poema "Num bairro moderno" revela uma *poiesis* cesarina em que os verbos *achar, transformar, recompor* constituem-se como estágios a serem cumpridos para *descobrir* (o poema); o trapeiro cesarino pratica no cotidiano esse ideal poético; vida e arte fundem-se em uma coisa só: plenitude no viver, perfeição no conceber.

De sua viagem infernal, o viandante cesarino *retorna* vitorioso. É um conquistador do espetáculo da vida. Sintonizado com o instável cosmo daqueles dias, sente-se integrado ao todo, por intermédio, como dissemos, de um equilíbrio dinâmico; posta-se então no meio-fio da calçada -- seu paraíso provisório -, no aguardo de nova aventura.

---

[218] Cf. Arthur Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza, traducción de Miguel de Unamuno; prólogo y notas de* Santiago Gonzales Noriega; trad. esp., 3ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1982, p.199.

[219] Cf. Óscar Lopes, *loc.cit.*, p.263.

Bibliografia

ALMEIDA, Fialho de -- *Vida irônica: jornal de um vagabundo*, Lisboa, Monteiro & Cia., 1892.

-- *Os Gatos*, Porto, Casa Ed. Alcino Aranha, 1893.

-- "Cesário Verde: um inédito de Fialho", *in Fialho de Almeida: in memoriam*, org. Antonio Barradas e Alberto Saavedra, Porto, Tip. da Renascença Portuguesa, 1917.

ALMEIDA, Ramos de -- "Faz hoje 100 anos que nasceu Cesário", *in Jornal de notícias*, Porto, 25/fev/1955.

ALVES, Clara Ferreira -- "O sentimento de um poeta moderno", *in Expresso*, Lisboa, 19/jul/1986, supl. Atual cultura.

AMARAL, Henrique do -- "A captação do real em Cesário e em Baudelaire", *in Vértice*, Coimbra, dez/1955.

ANDRADE, Miranda de -- "Sobre o lirismo de Cesário Verde", ilustrado por Joaquim Lopes, *in Ocidente*, Lisboa, mai/1948.

ANDERSEN, Sofia de Mello Breyner -- *Quatre poètes portugais: Camões, Cesário Verde, Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa*, (sel., trad., e apres.), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-PUF, 1979.

ANÔNIMO -- "Execução patibular", *in Diário Ilustrado*, Lisboa, 4/out/1879.

ARAÚJO, Armando de -- "Cesário Verde no cemitério dos prazeres" (soneto), *in A voz*, Lisboa, 30/abr/1953.

ARÊAS, Vilma -- "Duas leituras de Camões: Cesário Verde e Fiamma Hasse Pais Brandão", *in Leitura de Camões*, São Paulo, Instituto de Cultura e Ensino Padre Manoel da Nóbrega, 1982.

ARISTÓTELES -- *Poética*, tradução direta do grego, com introdução e índices por Eudoro de Souza, trad. port., Lisboa, Guimarães Editores, 1964.

ATKINSON, Dorothy A. -- "Notas sobre a estilística de

Cesário Verde", *in Ocidente*, Lisboa, v.LXXV, nov/1968.

AZEVEDO, Ávila de -- "O nosso Cesário Verde e a influência de Charles Baudelaire na literatura portuguesa da sua época", *in Boletim de Angola*, Luanda, jan-abr/1964.

AZEVEDO, Guilherme -- *A alma nova*, pref. de Tomás de Fonseca, Coimbra, Imprensa da universidade, 2ª ed., 1923.

BACHELARD, Gaston -- "Instante poético e instante metafísico", *in O direito de sonhar*, trad. bras., São Paulo, Difel, 1985.
-- *L'intuition de l'instant*, Paris, Editions Denöel, 1985.

BARREIRA, Cecília -- "Nós -- uma leitura de Cesário Verde", (recensão), *in Diário de notícias*, Lisboa, 3/ago/1986.

BARREIRA, Cecília e JORGE, J. Figueiredo -- "Cesário Verde é o poliedro de si próprio", entrevista com H. Macedo *in Diário de notícias*, Lisboa, 3/ago/1986.

BARROS, João de -- "Cesário Verde: Precursor do moderno lirismo português", *in Pátria esquecida*, Lisboa, Bertrand, s.d..
-- *O povo na literatura portuguesa*, Lisboa, Guimarães, s.d..
-- "Cesário Verde, poeta de sempre", *in Diário de Lisboa*, Lisboa, 9/mar/1955.

BAUDELAIRE, Charles -- *Les fleurs du mal*, Paris, Le livre de poche, 1972.
-- *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1931-2 (Pléiade), 2 v.

BENJAMIN, Walter -- "A Paris do segundo império", *in Sociologia*, trad. bras., São Paulo, Ática, 1985.

BOM, Laurinda e AREIAS, Laura -- *"Subitamente -- que visão de artista!" Cesário Verde -- uma proposta de trabalho*, Lisboa, Estúdios Horizonte, 1983.

BORGES, Jorge Luis -- "El tiempo circular", *in Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emece, 1953.

BOSLEY, Keith -- "A Translation of `O sentimento dum

ocidental', by Cesário Verde", *in Portuguese studies*, London, Department of Portuguese of King's College, Modern Humanities Research Association, 1986, v.II.

BRANDÃO, Júlio -- "Anedota Sentimental", *in Galeria das sombras: memórias e outras páginas*, Porto, Livraria Civilização.

-- *Poetas e prosadores*, Braga, Livr. Cruz, s.d..

BUESCU, Helena Carvalhão -- "Dois poetas da evocação: Cesário Verde, Antônio Nobre", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 75, set/1983.

-- "Pinceladas -- a propósito de Cesário Verde", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 93, set/1986.

CAMPOSA, Carlos -- "Cesário Verde e Junqueiro: breves reflexões sobre a poesia de circunstância", *in Gazeta do sul*, Montijo, 5/mar/1976.

CARNEIRO, Eduardo Guerreiro -- "No centenário da morte de Cesário Verde -- O sentimento de um ocidental", fotos de Victor Ferreira Alves, *in Diário popular*, Lisboa, 19/jul/1986.

CARNEIRO, Mário de Sá -- "A minha vibração emocional, a melhor obra de arte-escrita...", *in República*, Lisboa, 13/abr/1914.

CARTER, Janet Elizabeth -- *The human universe in the poetic works of Cesário Verde* (tese de doutoramento microfilmada), Witwatersrand, University of Witwatersrand (África do Sul), 1981.

CARVALHO, Amorim de -- "Apontamentos sobre Cesário Verde", *in O cronista*, Lisboa, 5/mar/1955.

CARVALHO, Coelho de -- "O caso do botão: carta a Fialho de Almeida", *in Correio da manhã*, Lisboa, 27/ago/1888.

CASTRIM, Mário -- "Sem amor, nada presta", *in Diário de Lisboa*, Lisboa, 12/ago/1987.

CASTRO, Eugênio de -- "Cesário Verde", *in Cartas de torna-viagem*, Lisboa, Lúmen, 1926, v. 1.

CASTRO, José Henrique de -- "A propósito do centenário de Cesário Verde", *in Jornal de notícias*, Porto, 18/mar/1985, supl. Literário, coln. Tribuna da gente nova.

CASTRO, Nancy Campi de -- "Cesário Verde -- pintor do verso", *in O Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20/ago/1946, Suplemento literário.

CHAVES, Luís -- "Lisboa nos versos de Cesário Verde: algumas notas de etnografia lisbonense", *in Novidades*, Lisboa, 10/abr/1955, supl. Letras e artes.

CIDADE, Hernâni -- *O conceito da poesia como expressão da cultura: sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*, 2ª edição corrigida e ampliada, Coimbra, Armênio Amado, 1957.

COELHO, Eduardo -- "Apresentação: Cesário Verde -- poetas operários", *in Diário de notícias*, Lisboa, 12/nov/1873, Folhetim do Diário de notícias.

COELHO, Jacinto do Prado -- "Cesário e Baudelaire", *in Estrada larga*, antologia do supl. Cultura e arte de *O comércio do Porto*, orient. e org. por Costa Barreto, Porto, Porto ed., s.d., v. 1.

-- "Cesário Verde", *in Dicionários das literaturas portuguesas, galega e brasileira*, Porto, Livr. Figueirinhas, s.d.

-- "Cesário Verde escritor", *in Diário de notícias*, Lisboa, 24/fev/1955, supl. Artes e letras.

-- "Um clássico da modernidade", *in Problemática da história literária*, Lisboa, Ática, 1961.

-- "Hélder Macedo -- Nós -- uma leitura de Cesário Verde, Plátano editora, Lisboa, 1975", (recensão), *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 37, mai/1977.

-- "Cesário Verde, poeta do espaço e da memória", *in Ao contrário de Penélope*, Bertrand, 1976.

-- "O verso e a frase em 'O sentimento dum ocidental'", *in A letra e o leitor*, Lisboa, Moraes, 2ª ed., 1977.

CÓIAS, Elisa Lopes -- "Cesário Verde, poeta realista?", *in Cadernos de literatura*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Instituto de Investigação Científica, 1983.

COLAÇO, Tomás Ribeiro -- "Carta a José Régio", *in Fradique*, Lisboa, 16/ago/1934.

CORREIA, João Araújo de -- "Mestre Cesário Verde", *in Cartas da montanha*, Régua, Imprensa do Douro, 1955.

COSTA, Orlando da -- "No centenário de Cesário Verde", (poema dedicado) *in Vértice*, Coimbra, dez/1955.

CUNHA, Carlos -- *Cesário, poeta moderno*, Braga, Of. Gráficas Liv. Cruz, s.d..

CUSTÓDIO, Jorge -- "A indústria fabril em Portugal e em Lisboa na época de Cesário", *in Prelo*, Lisboa, nº12, jul-set/1986.

DACOSTA, Luisa -- "O realismo burguês e o populismo do 'livro de Cesário Verde'", *in Notas de crítica literária*, Porto, Divulgação, s.d.

-- "O povo na obra de Cesário Verde", *in Vértice*, Coimbra, dez/1955.

DAUNT, Ricardo -- "Duelo poético na cidade: as peripécias do herói moderno", *in Colóquio Letras*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 125/6, jul-dez/92.

DÉCIO, João -- "Para o estudo do discurso poético em Cesário Verde", *in Arquivos: publicação semestral para divulgação da cultura portuguesa*, Curitiba, v. 3, nº 3, dez/1979.

DIAS, Augusto da Costa -- *A crise da consciência pequeno-burguesa*, Lisboa, Portugália, 1964.

ELIOT, T. S. -- "Introduction", *in* VALÉRY, Paul -- *The art of poetry*, trad. de Denise Folliot, New York, Vintage Books (Random House), s.d..

-- *Selected essays 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1932.

-- "From Poe to Valéry", *in To criticize the critic, and other writings*, London, Faber & Faber, 1957.

-- *On poetry and poets*, London, Faber & Faber, 1957.

-- *The use of poetry and the use of criticism, studies in the relation of criticism to poetry in Eng-*

land, London, Faber & Faber, 1957.
-- *The complete poems and plays of T. S. Eliot*, London, Faber & Faber, 1969.
-- "The waste land", *in The Norton anthology of modern poetry*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1973.
-- "Ulysses, order and mith", *in Selected prose of T. S. Eliot, edited with an introduction by* Frank Kernode, New York, Harcourt, Brace Jovanovitch, 1975.

FARIA, Lourenço de -- "Centenário da morte de Cesário Verde: Cesário e a sua doença", *in ICALP: Revista do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*, Lisboa, mar/1986.

FÉRIA, Lurdes -- "Evocação de Cesário", *in Diário de Lisboa*, Lisboa, 22/fev/1986.

FERREIRA, David Mourão -- "Notas sobre Cesário Verde", *in Hospital das letras*, Lisboa, Imprensa Nacional -- Casa da Moeda, 2ª ed., s.d.
-- "Ainda Cesário Verde", *in Diário de Lisboa*, Lisboa, 5/mar/1953, 11, supl. Vida literária.
-- "Saudades de Lisboa", *in Tópicos de crítica e de história literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969.
-- "Sobre o decassílabo e o alexandrino na poesia de Cesário Verde", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 93, set/1986.

FERREIRA, João Palma -- "Responsabilidades de um título: obra completa de Cesário Verde, organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão", *in Diário popular*, Lisboa, 30/jul/1984, supl. Letras artes.

FERREIRA, José Gomes -- *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugália, 2ª ed., 1966.

FERREIRA, Luís Eugênio -- "Subsídios para um estudo sobre Cesário Verde", *in Vértice*, Coimbra, dez/1955.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha -- "José Joaquim Cesário Verde", *in Textos literários: século XIX, de Antero de Quental ao simbolismo*, Lisboa, editora Artes, s.d., v.2.
-- *O livro de Cesário Verde*, introdução, Lousã, Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses, s.d..

FERREIRA, Vergílio -- "Relendo Cesário", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, nº31, mai/1966.

FIGUEIREDO, Fidelino de -- "Cesário Verde", *in História da literatura realista: 1871-1900*, Lisboa, A.M. Teixeira, 1914.

FIGUEIREDO, João Pinto -- "Álbum de Cesário Verde com fotografias e cartas inéditas do poeta", *in Arquivos do centro cultural português*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, v. 13, 1978.

-- *A vida de Cesário Verde -- a obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1981.

FIGUEIREDO, Tomás de -- "Mistério de Cesário Verde", *in Acção*, Lisboa, 27/jul/1944.

FLAUBERT, Gustave -- *A educação sentimental*, trad. bras., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959, 2 v..

FORMONT, Maxime -- "Voici un poète d'une originalité...". *in Le mouvement poétique contemporain en Portugal*, separata da *Revue du siècle*, Lyon, 1892.

FRANÇA, José Augusto -- "Poesia de Cesário ao fim do século", *in Diário popular*, Lisboa, 22/jan/1976, supl. Letras e artes.

FREITAS, Gustavo de -- "O romantismo realista de Cesário Verde", ilustr. de Carlos Botelho, *in Atlântico*, Lisboa 1942.

FRIEDRICH, Hugo -- *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*, trad. bras., São Paulo, Duas Cidades, 1978.

GALHOZ, Maria Aliete Dores -- "O momento poético do 'Orpheu'", *in Orpheu*, Lisboa, Ática, 2ª ed., 1971, v.I.

GAMA, Sebastião da -- *O segredo é amar*, Lisboa, Ática, 1974.

GARCIA, Mário -- "O sentido da `perfeição' na poesia de Cesário Verde (no primeiro centenário da sua morte)", *in Brotéria*, Lisboa, v. 123, nº 2-3, ago-set/1986.

GOMES, Álvaro Cardoso -- "A consciência da crise em Cesário Verde", *in Língua e literatura*, São Paulo, FFLCH da USP, 1976.

-- "O jóquei da tartaruga", *in O poético: magia e iluminação*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1989.

GOMES, Augusto Ferreira -- "O gênio de Cesário Verde", *in Diário da manhã*, Lisboa, 1/dez/1932.

GONÇALVES, Antonio da Silva -- "Em convívio com Cesário Verde, *in Um bocado da vida ao serviço da imprensa -- artigos literários*, Faro, Ed. do Autor, 1959, v.2.

GONZALEZ, José Carlos -- "Mas reler sempre: Cesário Verde", *in Diário de Lisboa*, Lisboa, 24/mai/1986.

GUIMARÃES, Luís de Oliveira -- "O monóculo de Cesário", *in Diário de notícias*, Lisboa, 24/fev/1955, supl. Artes e letras, coln. Cortina de seda.

GUIMARÃES, Monique Dagen -- "'Contrariedades' de Cesário Verde", *in Les langues neo-latines, Bulletin trimestriel*, Paris, Societé des langues neo-latines de la association des enseignants de langues vivantes romanes, fasc.4, 79º ano, 4º tr., 1985.

GUSDORF, Georges -- *Mito e metafísica. Introdução à filosofia*, trad. bras., São Paulo, Ed. Convívio, 1980.

HAMBURGER, Käte -- *A lógica da criação literária*, trad. bras., São Paulo. Perspectiva, 1975.

HAUSER, Arnold -- *História social da literatura e da arte*, trad. bras., São Paulo, Ed. Mestre Jou, 3ª ed., 1982, 2 v.

HEGEL, G.W.F. -- *Esthétique, textes choisis par* Claude Khodoss, trad. franc., Paris, Puf, 11ª ed., 1984.

HUGO, Victor -- *La préface de Cromwell, introduction et notes de* Maurice Souriac, Paris, Boivin e Cie. Éditeurs, 17ª ed., s.d..

HUISMANS, J-K. -- *À rebours*, Paris, Garnier-

Flammarion, 1978.

JESUS, Eduíno de -- "Cesário Verde e a poesia pura", *in O primeiro de janeiro*, Porto, 8/out/1958, supl. Das artes e das letras.

JUNQUEIRO, Guerra -- *Os simples*, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 6ª ed., 1913.

KAYSER, Wolfgang -- *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. esp., Madrid, Editorial Gredos S.A, 4ª ed., 1968.

LAIDLAR, John -- "Na encruzilhada: 'Desastre' de Cesário Verde", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 93, 1986.

LAUSBERG, Heinrich -- *Elementos de retórica literária*, trad. port., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

LEÃO, Francisco da Cunha -- "O ocidental Cesário", *in Diário popular*, Lisboa, 21/nov/1973.

LETRIA, José Jorge -- "Viagem com Cesário Verde pela Lisboa oitocentista", *in O diário*, Lisboa, 1/mar/1986.

LIMA, Fernando de Araújo -- "Mestre Cesário", *in Revista do norte*, Porto, abr/1955.

LIND, Georg Rudolf -- "Fernando Pessoa e Cesário Verde", *in Comunicação ao III Congresso Internacional Calouste Gulbenkian, 2-4/dez/1985*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

-- "O real e a análise -- o mundo poético de Cesário Verde", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 93, set/1986.

LISBOA, Silva -- "O livro de Cesário Verde publicado por Silva Pinto", *in Correio da manhã*, Lisboa, 11/abr/1887.

LISTOPAD, Georges F. -- "Ao traduzir Cesário Verde", *in Colóquio: revista de artes e letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nov/1959.

-- "Lisboa, vista por Baudelaire e por Cesário", *in O comércio do Porto*, Porto, 8/mar/1960.

LOPES, Alberto -- "A ironia heineana de Cesário Verde", *in Colóquio/Revista de artes e letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº47, fev/1968.

LOPES, Óscar -- *Realistas e parnasianos (1860 -- 1890): antologia de poetas*, Lisboa, Emp. Contemporânea de Edições, s.d..

-- "Tolentino e Cesário", *in Estrada larga*, antologia do supl. Cultura e arte de *O comércio do Porto*, orient. e org. por Costa Barreto, Porto, Porto ed., s.d., v. I.

-- "Joel Serrão -- Cesário Verde" ass. Luso do Carmo; des. por Carlos Botelho, *in O comércio do Porto*, Porto, 21/mai/1957.

-- "Cesário ou do naturalismo ao modernismo", *in Vértice*, Coimbra, mai/1967.

LOPES, Silvina Rodrigues -- "Como quem escreve com sentimentos", *in Prelo*, Lisboa, nº 12, jul-set/1986.

MACEDO, Diogo de -- "O pintor Jaime Verde", *in Ocidente*, Lisboa, out/1985.

MACEDO, Hélder -- "Nós: uma leitura de Cesário Verde" (comentário do autor), *in Diário popular*, Lisboa, 12/fev/1976.

-- "Cesário Verde, o bucolista do realismo", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 93, set/1986.

-- "Cesário Verde et l'erotisme de l'humiliation", *in Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, v. 22, 1986.

-- *Nós -- uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Publ. D. Quixote, 3ª ed., 1986.

MACHADO, Júlio César -- *Cantos ao luar*, Lisboa, Parceria Antônio Maria Pereira, 5ª ed., 1913.

MALPIQUE, Cruz -- "Cesário Verde, poeta do quotidiano ou dos cinco sentidos", *in* separata da *Revista de história e cultura*, Castelo Branco, Estudos de Castelo Branco, 1967.

MARGARIDO, Alfredo -- "A dicotomia branco-negro na poesia de Cesário Verde", *in Colóquio/Letras.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 93, set/1986.

MARTA, Cardoso -- "Lisboa nos versos de Cesário", *in*

Revista Municipal, Lisboa, abr/1941.

MARX, Karl -- *O capital*, trad. bras, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, s.d., 6 v..

MENDES, Manoel -- "Os lírios, as boninas e a cebola albarrã", *in O primeiro de janeiro*, Porto, 29/mar/1961, supl. Das letras e das artes.

-- "As ilustrações de Bernardo Marques para `O livro de Cesário Verde'", *in Colóquio/revista de artes e letras*, Lisboa, nº36, dez/1965.

MENDES, Margarida Vieira -- "Escrever-sobreviver", *in Poesias de Cesário Verde*, apres. crítica, sel., notas e sugestões p/ análise literária de Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Ed. Comunicação, 2ª ed., 1982.

MENDONÇA, Henrique Lopes de -- "Casos da semana", *in O diário popular*, Lisboa, 26/jul/1886.

-- "Cesário Verde", *in Jornal de domingo*, Lisboa, 31/jul/1887.

MENESES, Bourbon de -- "A sensibilidade trágica de Cesário Verde", *in Diário de notícias*, Lisboa, 4/out/1929.

MEYERHOFF, Hans -- *O tempo na literatura*, trad. bras., São Paulo, McGraw Hill do Brasil, 1976.

MÔNICA, Maria Filomena -- "O dia em que Cesário Verde morreu", *in Prelo*, Lisboa, nº12, jul-set/1986.

MONTEIRO, Adolfo Cesais -- *A poesia da "Presença"*, estudo e antologia, Lisboa, Morais, 2ª ed., 1972.

MOISÉS, Carlos Felipe -- "Cesário Verde, o poeta do instante que passa", *in O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6/set/1986, Suplemento cultural.

MOISÉS, Massaud -- "A poesia do quotidiano -- Cesário Verde", *in A literatura portuguesa*, São Paulo, Cultrix, 1981.

MONSARAZ, Alberto de -- "Cesário Verde e Macedo Papança, *in* separata da *Revista municipal*, nº 66, 1956.

MONTE, José Ferreira -- "Cesário Verde" (poesia dedicada), *in Vértice*, Coimbra, dez/1955.

MONTEIRO, Adolfo Casais -- "O poeta Cesário Verde", *in O sítio da cruz quebrada: nótulas de micro-história*, Cruz Quebrada, s.d., separata de *O fermento*.

-- "Os primeiros dos modernos: os precursores; Cesário Verde", *in A poesia portuguesa contemporânea*, Lisboa, Livr. Sá da Costa, s.d..

-- *De pés fincados na terra*, Lisboa, Inquérito, 1940.

-- "Desenho de compasso e esquadro", *in Variante*, Lisboa, inverno/1943.

-- "Cesário Verde", *in Perspectiva da literatura portuguesa do séc. XIX*, Lisboa, Ática, 1948, v.2.

-- "Cesário Verde", *in Diário de Lisboa*. Lisboa, 19/jan/1963.

MOREIRA, Alberto -- "Cesário Verde: o poeta infeliz elogiado por Guerra Junqueiro". *in* "*O primeiro de janeiro*, 27/ago/1952, supl. Das artes e das letras.

-- "Cesário Verde e Silva Pinto ou a poesia e a ordem pública", *in Jornal de notícias*, Porto, 18/out/1953, supl. Literário.

-- "Subsídios para a biografia de Cesário Verde", *in Jornal de notícias*, Porto, 1ª e 2ª partes, 22 e 29/abr/1955, supl. Literário.

-- "A harpa: Uma ligeira resenha deste interessante periódico portuense desde há muito considerado como grande raridade bibliográfica", *in O Tripeiro*, Porto, 5/mar/1959.

-- "Cesário Verde e a `Cidade heróica'", *in O Tripeiro*, Porto, 3/fev/1963.

MONSARAZ, Alberto de -- "Um enternecido perfil de Cesário Verde: a propósito de algumas cartas do poeta", *in O cronista*, Lisboa, 19/mai/1956.

MURICY, Andrade -- *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, rev. crítica e org. da bibl. por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Rio de Janeiro, INL-Depto. da Imp. Nac., 1952, v. III.

NASCIMENTO, Cabral do -- "Poesia sem mistério", *in Aléo*, Lisboa, 27/fev/1947.

NEMÉSIO, Vitorino -- "O livro de Cesário Verde", *in Diário popular*, Lisboa, 19/dez/1945, coln. Leitura

semanal.
-- "De Cesário e de Nobre", *in Diário popular*, Lisboa, 12/mai/1948, coln. Leitura semanal.

NEVES, Moreira das -- "Cesário Verde, poeta do campo", *in Novidades*, Lisboa, 11/ago/1957, supl. Letras e artes.

NIETZSCHE, Friedrich -- *Ecce Homo*. Trad. bras., São Paulo, Max Limonad, 1985.
-- *Assim falou Zaratustra*. Trad. bras., Rio de Janeiro, Bertrand, 6ª ed, 1989.

NOGUEIRA, Goulart -- "Cesário", *in Diário de notícias*, Lisboa, 24/fev/1955, supl. Artes e letras.

OLIVEIRA, Alberto de -- "Cesário Verde", *in Novidades*, Lisboa, 6/mai/1893, coln. Sciencias artes & lettras.

OLIVEIRA, Barradas de -- "Cesário Verde", *in Diário popular*, Lisboa, 22/set/1945, coln. Páginas literárias.

OLIVEIRA, Luiz Amaro de -- *Antologia comentada de poesias de 'O livro de Cesário Verde'*, Porto, Porto ed., s.d..
-- "Para uma biografia de Cesário", *in Estrada larga*, antologia do supl. Cultura e arte de *O comércio do Porto*, orient. e org. por Costa Barreto, Porto, Porto ed., s.d., v. I.
-- *Três sentidos fundamentais na poesia de Cesário Verde*, Lisboa, Ed. do Autor, 1949.
-- *Cesário Verde: Novos subsídios para o estudo de sua personalidade*. Coimbra, Nobel, 1984.

OLIVEIRA E SILVA, Isabel -- "Cesário Verde, 'o esteta da translúcida mudança'" , *in Prelo*, Lisboa, v. 12, jul-set/1986.

ORTIGÃO, Ramalho -- *As farpas -- Chronica mensal da política das letras e dos costumes*, Lisboa, Typ. Universal, 3º ano, v. XXII, mar-abr/1874.

PAIS, A. Silva -- "O poeta do naturalismo: O livro de Cesário Verde", ilustr. de Manoel Cabanas, *in O Algarve*, Faro, 18/jul/1948.

PARREIRA, Carlos -- "A casa de Linda-a-Pastora onde viveu Cesário Verde", *in Panorama*, Lisboa, 1943.

PASCHOALIN, Maria Aparecida -- *A poesia de Cesário Verde: lirismo e realidade social* (dissertação de mestrado policopiada), São Paulo, FFLCH da USP, 1980.

PATRÍCIO, João -- "Cesário: notas em circulação", *in Diário da manhã*, Lisboa, 10/mar/1955.

PENTEADO, Manuel -- "Águas fortes", *in Renascença*, Lisboa, 24/abr/1896.

PEREIRA, José Carlos Seabra -- *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Renascentistas, 1975.

-- *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

-- "Um roteiro do caminhar poético -- Releitura do `Cesário' de João Pinto de Figueiredo", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 93, set/1986.

-- "Demanda da perfeição das coisas", *in Prelo*, Lisboa, nº 12, jul-set/1986.

PEREIRA, Terezinha Alves -- "Crepúsculo de Cesário Verde e Pessoa", *in O Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1/fev/1975, Supl. literário.

PESSOA, Fernando -- *Páginas de estética e de teoria e crítica literária*, textos estab. e pref. por Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho, Lisboa, Ática, s.d..

-- *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, textos estab. e pref. por Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1966.

-- "Fragmentos inéditos de Fernando Pessoa", intr. de J. do Prado Coelho, *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 8, jul/1972.

PIÑA, Mariano -- "La poesie portugaise: les poètes modernes", *in A ilustração*, Paris, 5/out/1884.

-- "Cesário Verde", *in A ilustração*, Paris, 20/ago/1886.

PINHO, Antonio C. -- "Cesário Verde: um poeta burguês progressista", *in* separata de *Língua portuguesa* 2-3, Lisboa, s.e., 1977.

PINTO, Manoel de Souza -- "Letras de Portugal", *in Atlântida*; mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil, Lisboa, v. VII, nº 25, nov/1917.

PINTO, Silva -- *Controvérsias e estudos literários: 1875-1878*, Porto, Imp. Comercial, 1878.

-- "Os poetas", *in Noites de vigília: (apontamentos pela vida afora)*, Lisboa, Libânio da Silva, 1896.

-- "Cesário Verde", *in Noites da vigília (apontamentos pela vida afora)*, Lisboa, Emp. Literária Lisbonense, 1897.

-- "1875-1879: Cesário Verde -- revelação do que nós fomos, por cartas suas", *in Pela vida afora: 1870-1900*, Lisboa, Guimarães, Libânio & Cia., 1900.

PIRES, Orlando da Fonseca -- *Cesário Verde precursor e clássico* (tese de livre-docência policopiada), Rio de Janeiro, FFCL da UEG, 1966.

POULANTZAS, Nicos -- *As classes sociais no capitalismo de hoje*, trad. bras., São Paulo, Zahar, 2ª ed., 1978.

QUADROS, Antonio -- "A melancolia na poesia de Cesário Verde", *in Modernos de ontem e de hoje*, Lisboa, Portugália, s.d..

QUEIRÓS, Eça de -- *A capital*, org., intr. e notas de Augusto Pissarra, Rio de Janeiro, Tecnoprint (Ed. de Ouro), s.d..

-- *A correspondência de Fradique Mendes* (memórias e notas), Lisboa, Silland e Lellos, 12ª ed., 1944.

-- *A cidade e as serras*, Rio de Janeiro, Biblioteca Universal Popular, 1963.

QUITÉRIO, José -- "Viagem à roda de Cesário Verde", *in Expresso*, Lisboa, 19/jul/1986, supl. Atual cultura.

RAMOS, Feliciano -- "A obsessão do vivo e do concreto na lírica de Cesário Verde", *in História e crítica: estudos de literatura*, Braga, Cruz, 1962.

RAMOS, Silva -- "História dos sete dias", ass. Júlio

Valmor, pseud. de José Júlio da Silva Ramos, *in A Semana*, Rio de Janeiro, 9/dez/1893.

RECKERT, Stephen -- "Sobre uma leitura de Hélder Macedo", *in Diário de notícias*, Lisboa, 19 e 26/fev/1976, Supl. cultural.

-- "'Subitamente -- Que visão de artista!' (Baudelaire, Cesário ou a arte de fazer de novo)", *in Les rapportes culturels et littéraires entre le Portugal et la France, actes du colloque, Paris, 11-16 octobre 1982*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian (Centre culturel portugais), 1983.

-- "O mistério da rua das Trinas", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 93, set/1986.

RÉGIO, José -- *As mais belas líricas portuguesas*, sel., pref. e notas, Lisboa, Portugália, s.d..

-- "Sobre o Realismo de Cesário", *in Estrada larga*, antologia do supl. Cultura e Arte do *O comércio do Porto*, coment. e org. por Costa Barreto, Porto, Porto ed., s.d., v. I.

-- *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, ass. José Maria dos Reis Pereira (dissertação de licenciatura na Fac. de Letras da Univ. de Coimbra), Coimbra, Soc. de Tipografia, 1925.

RIBAS, Tomaz -- *Lisboa, antologia da terra portuguesa*, intr., sel. e notas, com a colaboração de Antonio Valdemar, Lisboa, Bertrand, s.d., v. I.

ROCHA, André Crabbé -- "A presença do real na poesia de Cesário Verde", *in Estrada larga*, antologia do supl. Cultura e arte de *O comércio do Porto*, coment. e org. por Costa Barreto, Porto, Porto ed., s.d., v. 1.

-- "Cesário Verde poeta barroco", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº1, mar/1971.

-- "Relações culturais luso-francesas. Do geral ao particular" (separata), *in Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France, actes du colloque, Paris, 11-16 octobre 1982*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian (*Centre culturel portugais*), 1983.

ROCHA, Clara -- "O boi e a cobra; para uma análise de

'Cristalizações'", *in Prelo*, Lisboa, nº 12, jul-set/1986.

RODRIGUES, Urbano Tavares -- *Estremadura: antologia da terra portuguesa*; intr., sel. e notas, Lisboa, Bertrand, s.d.

ROSENBERG, John D. -- "Varieties of infernal experience", *in The Hudson review*, New York, v. XXIII, nº 3, *autumn*/1970.

RUY, J. Chaix -- *Au Portugal -- deux poètes disparus -- Cesário Verde et Antônio Nobre; un poète d'aujourd'hui -- Eugênio de Castro*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1937.

SACRAMENTO, Mário -- "Lírica e dialética em Cesário Verde", *in O Diário*, Lisboa, 16/fev/1986, Suplemento cultural.

SALGADO Jr, António -- "Introdução ao estudo de Cesário", *in Estrada larga*, antologia do supl. Cultura e arte de *O comércio do Porto*, orient. e org. por Costa Barreto, Porto, Porto ed., s.d. v. 1.

SAMPAIO, Nuno de -- "Tempo e espaço em Cesário Verde", *in O primeiro de janeiro*, Porto, 11/jan/1967, supl. Das artes e das letras.

SANTOS, César dos -- "Cesário Verde: o centenário do grande poeta", *in O primeiro de janeiro*, Porto, 2/fev/1955, supl. Das artes e das letras.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos -- *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*, Lisboa, Presença, Inst. de Ciências Sociais, s.d..

SARMENTO, José -- "A Cesário Verde", *in O arco-íris*, Lisboa, 22/jul/1906.

SCHNERB, Robert -- *História geral das civilizações*, trad. bras., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1958, 17 v.

SCHOPENHAUER, Arthur -- *Sobre la voluntad en la naturaleza, traducción de* Miguel de Unamuno, *prólogo y notas de* Santiago González Noriega, Madrid, Alianza, 3ª ed., 1982.

SEGOLIN, Fernando -- "Poesias de Cesário Verde -- apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para análise, de Margarida Vieira Mendes" (recensão), *in Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nov/1981.

SENA, Jorge de -- "A linguagem de Cesário Verde", *in Estrada larga*, antologia do supl. Cultura e arte de *O comércio do Porto*, orient. e org. por Costa Barreto, Porto, Porto ed., s.d., v. I.

-- "Um inédito de Cesário Verde", *in Mundo literário*, 23/nov/1946.

-- "Sobre a poesia de Cesário Verde", *in Da poesia portuguesa*, Lisboa, Ática, 1958.

-- *A estrutura de `Os Lusíadas' e outros estudos camonianos e da poesia peninsular do século XVI*, Lisboa, Portugália, 1970, col. Problemas, nº 31.

-- "Realism and naturalism in western literatures, with some special references to Portugal and Brazil", *in Studies in modern portuguese literature*, New Orleans, nº 4, 1971.

SERRANO, Miguel -- "Cesário Verde no teatro Vasco Santana na escrita (e encenação) de Luzia Maria Martins", (entrevista com a autora), *in O Diário*, Lisboa, 9/jan/1986, Supl. cultural.

SERRÃO, Joel -- "Sobre o sentido da morte na poesia de Cesário Verde", *in Estrada larga*, antologia do supl. Cultura e arte de *O comércio do Porto*, orient. e org. por Costa Barreto, Porto, Porto ed., s.d., v. 1.

-- "Cesário Verde: para uma edição crítica das suas poesias", *in Vértice*, Coimbra, dez/1955.

-- "O sentido do tempo na poesia de Cesário Verde", *in Temas oitocentistas -- para a história de Portugal; no século passado*, Lisboa, Ática, 1959.

-- *Temas oitocentistas I -- para a história de Portugal no século passado*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

-- *Temas oitocentistas II -- para a história de Portugal no século passado*, Lisboa, Portugália, s.d..

-- "Apelo a propósito de Cesário Verde", *in Diário de notícias*, Lisboa, 23/mar/1986, supl. Cultural.

-- "Vida e morte de Cesário Verde". *in Boletim*

cultural, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, série VI, nº 7, jul/1986.

-- "Tábua bibliográfica de Cesário Verde", *in Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 93, set/1986.

-- *O essencial sobre Cesário Verde*, Lousã, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1986.

SILVEIRA, Francisco Maciel -- "O amor na poesia de Cesário Verde", *in Boletim cultural*, Assembléia distrital de Lisboa, Lisboa, III série, nº 88, 2º tomo, 1982.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da -- "Camões, Cesário e o coro", *in Convergência Lusíada*, Rev. cultural do centro de estudos do Real gabinete português de literatura, Rio de Janeiro, Imprinta, ano I, nº 7, 1976.

SILVEIRA, Pedro da -- "A 'obra completa' de Cesário Verde: correções e anotações propostas amigavelmente a Joel Serrão", *in Vértice*, Coimbra, 1ª parte, mai-jun/1964; 2ª parte, jul-ago/1964.

-- "Sobre a colaboração de Cesário Verde em três revistas de Coimbra", *in Vértice*, Coimbra, jun/1966.

-- "Ainda à roda de Cesário Verde colaborador de revistas", *in Vértice*. Coimbra, mai/1967.

-- *Cesário Verde 1855-1886 -- catálogo da exposição comemorativa do primeiro centenário de sua morte*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1986.

SIMÕES, João Gaspar -- *A geração de 70 -- alguns tópicos para sua história*, Lisboa, Inquérito, 2ª ed., s.d..

-- "Eça de Queirós, mestre de Cesário Verde e precursor da poesia moderna", *in O primeiro de janeiro*, Porto, 14/mar/1945, supl. Das artes e das letras.

-- "Situações da poesia de Cesário Verde", *in Diário de notícias*, Lisboa, 16/fev/1955, supl. Das artes e das letras.

-- "A 'Naturalidade' de Cesário Verde; de Carlos Fradique Mendes a Cesário Verde", *in Literatura, literatura, literatura: de Sá Miranda ao concretismo brasileiro*, Lisboa, Portugália, 1964.

-- "Introdução a Cesário Verde", *in O mistério da poesia: ensaios de interpretação da gênese poética*, Porto, Inova, 2ª ed., 1971.

-- "A vida de Cesário Verde", *in Diário de notícias*, Lisboa, 12/nov/1981.
-- "Joel Serrão -- 'Cesário Verde: interpretação, poesias diversas e cartas'"(resenha); "Nós -- uma leitura de Cesário Verde" (resenha); "O álbum de Cesário Verde" (resenha); *in Crítica V: críticos e ensaístas contemporâneos (1942-1979)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
-- "Cesário Verde cem anos depois", *in Diário de notícias*, Lisboa, 3/ago/1986.

SUTCLIFFE, F.E. -- *La pensée de Paul Valéry*, Paris, Nizet, 1955.

TIMM, John T. H. -- "A study of the grotesque in Cesário Verde's 'Sentimento d'um ocidental'", *in Luso-brazilian review*, Madison, dez/1972.

TORRES, Flausino -- *Portugal -- uma perspectiva de sua história*, Porto, Ed. do Autor, 8ª ed., s.d..

TRAJANO, José -- "O sensualismo de Cesário", *in Jornal de notícias*, Lisboa, 25/mar/1955.

TETRACÓRNIO, antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos, org. por José Augusto França, *Meio século XX de literatura portuguesa* ("Tentativa de um panorama coordenado de literatura portuguesa de 1901 a 1950", por Jorge de Sena; "*Orpheu* ou a poesia como realidade" por Eduardo Lourenço; "Caracterização da *Presença*, ou as definições involuntárias" por David Mourão-Ferreira; "Ambições e simulações do Neo-realismo português" por José Pedro de Andrade; "Mil-novecentos-e-cinqüenta" por José Augusto França), Lisboa, Ed. do Autor, 1955.

VALDEMAR, Antonio -- "Cesário Verde: um poeta nascido poeta", *in Diário de notícias*, Lisboa, 23/fev/1967, coln. Artes e letras.

VALÉRY, Paul -- *Oeuvres I, ed. établie et annotée par* Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957.
-- *Oeuvres II, ed. établie et annotée par* Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960.

VARGAS, Afonso -- "Necrologia dos novos: Cesário

Verde", *in A imprensa*, Lisboa, nº 19, jul/1886.

VERDE, Cesário -- *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86). Organização, apresentação, tábua cronológica e cartas reunidas por Ricardo Daunt*. São Paulo, Landy, 2006.

-- *O livro de Cesário Verde e poesias dispersas*, nota introd. de J. Tomaz Ferreira, Lisboa, Europa-América, s.d..

-- *O livro de Cesário Verde*, Porto, Anagrama, s.d..

-- *O livro de Cesário Verde*, intr. por Maria Ema Tarracha Ferreira, Lousã, Ulisséia, 2ª ed., s.d..

-- *O livro de Cesário Verde* (seguido de algumas poesias dispersas), org. e revisto por Cabral no Nascimento, Lisboa, Minerva, 15ª ed., s.d..

-- "Em petiz", *in Diário ilustrado*, Lisboa, 4/out/1879.

-- *O livro de Cesário Verde*, org. e comp. por Silva Pinto, Lisboa, Estúdios Cor, 1964.

-- *Cesário Verde -- Poesia*, apres. de Martinho Nobre de Melo, Rio de Janeiro, Agir, 1967.

-- *O livro de Cesário Verde*, nota editorial de Antônio Carlos Villaça, Rio de Janeiro, Nova Aguilar-INL, 1976.

-- *Cesário Verde -- sel. de textos, notas, estudos biográficos, história e crítica e exercícios por Maria Aparecida Paschoalin*, São Paulo, Abril educação, 1982.

-- *Poesias de Cesário Verde*, apres. crítica, sel., notas e sugestões para crítica literária de Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Comunicação, 2ª ed., 1982.

-- *Poesia completa e cartas escolhidas*, org. e coment. por Carlos Felipe Moisés, São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1982.

-- *Obra completa de Cesário Verde*, org. pref. e anot. por Joel Serrão. Lisboa, Estudios Horizonte, 4ª ed., 1983.

VILA MOURA, Visconde de -- "O livro de Cesário Verde", *in Vida literária e política*, Porto, Magalhães e Muniz, 1911.

VILLAÇA, Antônio Carlos -- "Poesia jovem de jovem

poeta", *in O livro de Cesário Verde*, nota edit. de Antônio Carlos Villaça, Rio de Janeiro, Nova Aguilar-INL, 1976.

VÍTOR, Jaime -- "Morte de Cesário Verde", *in Correio da Manhã*, Lisboa, 20/jul/1886, coln. Artes e letras.