

ROBERTO DAUD

**O LIVRO DE CESÁRIO VERDE: leituras e comparações**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor. Curso de Pós-graduação em Estudos comparados em Literaturas de Língua Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Aparecida Campos Brando Santilli

SÃO PAULO

1999

## Agradecimentos

À

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Campos Brando Santilli,  
pela orientação e pela generosidade com que sempre me recebeu.

Aos amigos,

Adriano Machado Ribeiro,  
César Mota Teixeira,  
Geraldo Andreaza Fantim,  
José Emílio Major Neto e  
Paula Godoi Arbex,

pelas valiosas contribuições

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

1. Considerações iniciais	1
2. O problema das edições	2
3. A cronologia dos poemas	4
4. Pressupostos metodológicos	
4.1 A imagem poética	6
4.2 O estudo comparado	8
4.3 A questão da historicidade	13
4.4 A diversidade de referências	15
4.5 Poesia e pintura	16

### CAPÍTULO I – As imagens da mulher

1. Os “ecos do realismo” (1873-5)	
1.1 <i>Impossível</i> (1874)	22
1.2 <i>Proh Pudor!</i> (1874)	27
1.3 Dois sonetos de João Penha	30
2 A “grande dama fatal”	
2.1 <i>Esplêndida</i> (1874)	36
2.2 <i>Deslumbramentos</i> (1875)	41
2.3 <i>Humilhações</i> (póstumo)	46
2.4 <i>A lady</i> (1875) de Gomes Leal	51
3. Uma nova mulher	
3.1 <i>Manhãs Brumosas</i> (1877)	56
3.2 <i>De Verão</i> (1887)	64
4. Considerações finais	
4.1 A mulher-anjo	74
4.2 A “grande dama fatal”	80
4.3 Uma nova mulher	83
4.4 Três figuras femininas	84

## **CAPÍTULO II – O lirismo pictórico**

1. Poesia e pintura	
1.1 <i>Cristalizações</i> (1879)	86
1.2 Uma tela de Courbet	98
1.3 <i>De tarde</i> (1887)	102
1.4 O “almoço na relva” de Manet	106
2. A poesia da cidade	
2.1 <i>Num bairro moderno</i> (1877)	109
2.2 <i>O sentimento dum ocidental</i> (1880)	121
2.3 Lisboa: verso e reverso	136
3. Considerações finais	
3.1 “Um pintor nascido poeta”	144
3.2 A poesia da cidade	148
3.3 O negativo da fotografia	151

## **CAPÍTULO III – A modernidade poética**

1. Considerações iniciais	155
2. Reflexões sobre a poesia	
2.1 <i>Contrariedades</i> (1876)	159
2.2 <i>Nós</i> (1884)	166
3. Conclusões finais	
3.1 A crítica ao ultra-romantismo	190
3.2 A mulher e a cidade	194
3.3 O lirismo pictórico	198
3.4 O mundo utópico	202
3.6 Um jovem poeta	207

## **BIBLIOGRAFIA**

# INTRODUÇÃO

## 1. Considerações iniciais

A obra de José Joaquim Cesário Verde (1855–1886) é relativamente pequena: o poeta português, que morreu aos 31 anos de idade, deixou um total de quarenta e dois poemas. Alguns deles foram publicados em jornais e revistas da época, outros, porém, permaneceram inéditos até 1887. Um ano após sua morte surgiu a primeira edição de *O livro de Cesário Verde*, organizada por Silva Pinto, amigo e correspondente do criador de *O sentimento dum ocidental*. No prefácio, Silva Pinto procura ressaltar o significado emocional e afetivo daquela publicação póstuma. Para ele, a edição era uma espécie de homenagem à memória do poeta: “Eu não hesito em vincular o meu nome à promessa dum tributo que a obra de Cesário Verde está reclamando”.

Embora a obra de Cesário Verde tenha sido interrompida pela morte precoce, ela foi suficientemente marcante e singular para repercutir mesmo depois do Modernismo português. Segundo Jacinto do Prado Coelho, a partir do momento em que Cesário Verde “abriu à poesia as portas da vida, e nela entraram os ruídos, os cheiros e a linguagem das ruas”, a expressão lírica conquistou “poderes que estavam latentes e inexplorados”.<sup>2</sup> O crítico português acredita que “quase toda poesia moderna, entre nós, depende dele”.<sup>3</sup>

Para Eduardo Lourenço, Cesário Verde está no “ponto exato em que a modernidade – a nossa – a si mesma se aparece no seu primeiro deslumbramento e inocência”.<sup>4</sup> “Como é possível ser o poeta dessa inocência, o instaurador de um olhar inédito sobre o mundo, no interior do tempo da modernidade que é, por excelência, a da *não-inocência*, o tempo da consciência como instância onde o *eu* e o *mundo*

---

<sup>1</sup> Pinto, Silva. Prefácio. In: *O livro de Cesário Verde*. Edição revista por Cabral do Nascimento. Lisboa: Minerva, 1952, p.22. (grifo do autor)

<sup>2</sup> Coelho, Prado Jacinto do. Cesário Verde escritor. *Problemática da História Literária*. Lisboa, Ática, 1972, p.193. Mais adiante, o autor afirma que “Cesário Verde foi um grande renovador, um poeta destinado a ser progressivamente *descoberto* depois do *Orpheu*, um poeta do nosso tempo” (p.198).

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p.194.

definitivamente se desajustaram e que vive da glosa interminável desse desajustamento?”<sup>5</sup> – pergunta o crítico.

Além de Eduardo Lourenço, David Mourão-Ferreira, Jorge de Sena, Helder Macedo e Luís Amaro de Oliveira, estes dois em trabalhos mais exaustivos, debruçaram-se sobre a problemática da obra de Cesário Verde, examinando a relação distanciada do sujeito poético com o próprio enunciado; o empenho em superar a contradição entre o lirismo e o realismo; a afinidade das imagens poéticas com a pintura; e, sobretudo, a questão da modernidade. Pode-se dizer que, desde sempre, esses aspectos tornaram-se fundamentais para o pesquisador da obra de Cesário Verde, uma voz lírica única e inconfundível na poesia portuguesa oitocentista.

Além desses aspectos, parece bastante significativa uma outra “duplicidade” do criador de *Num bairro moderno*, apontada por Eduardo Lourenço. Apesar de Cesário Verde não ter convivido com o grupo de Antero de Quental e Eça de Queirós, na verdade ele esteve “perfeitamente sintonizado com a filosofia social da Geração 70, de quem é, afinal, o grande poeta”

Expostas essas questões, pretendemos, confrontado oportunamente com poetas e artistas da época, realizar a leitura da obra de Cesário Verde, cuja contribuição e importância para a formação da nossa modernidade torna-se cada vez mais definida e inquestionável.

## 2. O problema das edições

Embora a obra de Cesário Verde seja relativamente breve, seus quarenta e dois poemas oferecem dificuldades de fixação e organização cronológica. Elas começam com a publicação de *O Livro de Cesário Verde* (1887), uma edição de duzentos exemplares, organizada e prefaciada por Silva Pinto<sup>6</sup>, amigo do poeta, que além de

---

<sup>4</sup> Lourenço, Eduardo. Os dois Cesários. *Estudos portugueses* – homenagem a Luciana Stegano Picchio. Lisboa: Difel, 1991, p.996

<sup>5</sup> Idem, ibidem, p.970. Mais adiante, Lourenço esclarece: “É precisamente por ser música de fundo da sensibilidade de toda uma época que maior prodígio constitui a invenção de um *olhar novo* acerca da realidade, a descoberta de uma *inocência* submersa sob um mundo inumano que o trunfo da revolução industrial, com o seu cotejo de injustiças e urgências, impõe à nova sensibilidade dos fins do século XIX” (p.970-1). (grifos do autor)

<sup>6</sup> Joel Serrão faz um pequeno histórico dessa publicação: “Em abril de 1887, numa edição de 200 exemplares, que não foi posta à venda, *O livro de Cesário Verde* publicado por Silva

selecionar os poemas segundo sua preferência, também os alterou e, pretensamente, os “corrigiu”. Resultado, os textos apresentam algumas variantes que dificultam a leitura. Além disso, Silva Pinto dividiu a obra em duas partes: “Crise romanesca” e “Naturais”<sup>7</sup>, o que, para Antônio Salgado, “pôs *O Livro* a serviço de uma tese”. A propósito da configuração inicial da obra, Cabral Martins chega a afirmar que “*O Livro* enquanto unidade é, em última análise, não cesário. As suas duas partes constitutivas, com os seus dois títulos, induzem uma leitura do percurso textual que não é de nenhum modo de manter”.<sup>8</sup>

Embora o trabalho de Silva Pinto tenha seus méritos, a divisão em duas partes é demasiadamente simples e esquemática, não dá conta da complexidade das relações entre os poemas nem elucida, se é que não deforma, a constituição da obra de Cesário Verde. Mesmo que haja alguma pertinência nas intervenções de Silva Pinto, não é possível inferir que Cesário Verde tenha “descoberto” a estética do realismo oitocentista graças a uma brusca ruptura, a uma “crise” com o passado romântico.

Em 1944, quando Luís Amaro de Oliveira publica um trabalho de pesquisa com inéditos de Cesário Verde, ele também questionava as “duas secções” de *O Livro*, “distribuição [que] não parece grandemente rigorosa”.<sup>9</sup> Na última parte do estudo, ele procura estabelecer um “quadro cronológico, tanto quanto possível exato”, considerando que “será um instrumento indispensável ao estudo da evolução artística

---

Pinto é distribuído pelas pessoas que o editor e Jorge Verde melhor entenderam merecer a oferta, ou seja, ‘pelos parentes, pelos amigos e pelos admiradores *provados* do ilustre poeta’. Nele se revelam as seguintes poesias, provavelmente póstumas: *De tarde, De Verão e Provincianas* (inacabada)” (Tábua bibliográfica de Cesário Verde”. *Obra completa de Cesário Verde*, Estudada e anotada por Joel Serrão. 6. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p.20.) (grifo do autor)

<sup>7</sup> O Prefácio de Silva Pinto para a edição de 1887, é emocionado e comovente bem como a Dedicatória a Jorge Verde, irmão do poeta. Na Apresentação de *O Livro de Cesário Verde*, Silva Pinto, procurando expressar o sentimento de perda pela morte do amigo, acaba compondo o retrato de Cesário Verde. No entanto, ele não explica a divisão da obra em duas secções, como também deixa sem esclarecer o seu critério de seleção dos poemas.

<sup>8</sup> Martins, Cabral. *Cesário Verde ou A transformação do mundo*. Lisboa: Comunicação, 1988, p.19. Martins chama atenção para “a evidente desconexão entre os dois títulos, *Crise Romanesca* e *Naturais*” Ele observa também que há uma “mistura de poemas de datas muito diferentes, sem critério visível na seqüência encontrada” (p.20).

<sup>9</sup> Oliveira, Luís Amaro de. *Cesário Verde* (novos subsídios para o estudo da sua personalidade). Lisboa: Nobel, 1944, p.73. Luís Amaro adianta que “uma cronologia bem estabelecida dispensaria os dois agrupamentos, e as datas poderiam ajudar-nos a compreender o processo evolutivo de Cesário” (p.73).

do poeta.”<sup>10</sup> No entanto, somente a partir da *Obra Completa de Cesário Verde* (1963), organizada e anotada por Joel Serrão, fica resolvida grande parte dos problemas gerados pela primeira edição de *O Livro*.

Desde 1955, Serrão vem aperfeiçoando seu trabalho de pesquisa sobre a obra de Cesário Verde. Numa edição mais recente da *Obra Completa* (1992), ele estabelece uma cronologia quase definitiva, com dados extraídos da correspondência do poeta.<sup>11</sup> Bastante criteriosamente, o historiador português amplia a edição de 1887 com composições inéditas e cuidadosas notas sobre as variantes, inclui e organiza as cartas enviadas aos amigos, algumas delas fornecendo ótimos recursos de elucidação do processo de criação do poeta.

### 3. A cronologia dos poemas

Segundo Joel Serrão, *Num bairro moderno* (1877) é uma publicação bastante significativa: com ela, o poeta encontra “a sua voz própria e inconfundível que alcança o seu momento mais alto em *O sentimento dum ocidental*”.<sup>12</sup>

Cabral Martins, por sua vez, de acordo com Serrão, reconhece que, em 1877, começa uma nova fase poética de Cesário Verde e acrescenta outros dados: primeiro, “o ímpeto dos dois primeiros anos parece ter sido cortado pelo escândalo do poema *Esplêndida* (1878)”<sup>13</sup>; segundo, a falta de ressonâncias nos leitores de *O sentimento dum Ocidental* (1880) encerra, de algum modo, “a atividade pública” de Cesário

---

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p.73. O autor deixa claro as limitações do seu trabalho de pesquisa: “Elaboramos assim um quadro com devida reserva, porquanto, sendo certo que algumas dessas composições foram publicadas pelo menos duas vezes e em anos diversos, é bem natural que novas investigações as descubram noutros periódicos da época, tanto mais que não temos a pretensão de ter percorrido todos os jornais e revistas em que Cesário Verde colaborou” (p.74).

<sup>11</sup> Além das edições críticas, preparadas pelo historiador e crítico português, é importante chamar atenção para: Joel Serrão, *Temas Oitocentistas* (Lisboa: Livros Horizonte, 1978, v. I e II). Além de ensaios fundamentais sobre a sociedade portuguesa oitocentista, a obra contém um ensaio importante para o nosso trabalho: “Da Lisboa dos Cabrais à poesia de Cesário Verde: pistas e sondagens”.

<sup>12</sup> Serrão, Joel. Fundamentos e critérios da presente edição. *Obra Completa de Cesário Verde*. 4ª Ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. É preciso esclarecer que, no seu ensaio “O campo e a cidade na poesia de Cesário Verde”, publicado na edição de 1957, Serrão procura estabelecer quatro ciclos poéticos. No entanto, nas edições mais recentes (1993), ele abandona essas divisões e simplesmente apresenta as publicações por ordem cronológica. (V. Serrão, Joel. *Cesário Verde* (interpretação, poesias diversas e cartas). Lisboa: Minerva, 1957, p.13-86.)

Verde: “Depois desse poema, e colocado o seu autor perante o silêncio generalizado, garantia de incompreensão total da crítica, e até dos amigos, Cesário abandona. *Nós*, publicado isoladamente, ilha de comoção, em 1884, adquire, assim, um valor histórico particular. Logo, um particular valor poético.”<sup>14</sup> Cabral Martins conclui então que se pode reconhecer “quatro andamentos” no percurso poético de Cesário Verde: “antes e depois de 78, *O sentimento de um Ocidental*, 80 e *Nós*, 84”<sup>15</sup>

*Num bairro moderno* (1877) é, sem duvida alguma, um momento significativo na obra de Cesário Verde. Essa referência, no entanto, não pode levar a uma demarcação rigorosa que delimite ciclos ou fases. De alguma forma, os marcos evolutivos acabaram perpetuando a divisão imposta por Silva Pinto à edição de 1887, que, posteriormente, foi tão criticada. As mudanças na pequena obra de Cesário Verde são perceptíveis em quase todos os seus momentos, embora algumas composições, mais plenamente realizadas, revelem com bastante expressividade os sinais dessa transformação.

Este trabalho compreende três aspectos, a nosso ver, fundamentais na obra do poeta: a crítica à visão romântica da mulher; o retrato do cotidiano urbano; e a questão da modernidade. Reunidos pelo aspecto temático, alguns poemas “atravessam” as classificações sugeridas pela crítica literária, o que dificulta o agrupamento deles em fases ou ciclos. A propósito, no capítulo que trata da representação do cotidiano urbano, pensamos em situar *De tarde* (publicação póstuma) ao lado de *Num bairro Moderno* (1877) e *Cristalizações* (1878), uma vez que a cena campestre do “almoço na relva” era uma prática da pequena burguesia urbana do século passado. Do mesmo modo, é possível reconhecer afinidades entre *Manhãs brumosas* (1879) e *De Verão* (publicação póstuma), uma vez que os dois poemas apresentam uma figura feminina oposta à “grande dama fatal”, uma clara forma de representação da mulher, assunto pertinente ao primeiro capítulo. E mais, embora cronologicamente distantes, *Contrariedades* (1876) pode ser estudado ao lado de *Nós* (1884), na medida em que

---

<sup>13</sup> Martins, Cabral, op. cit., p.30.

<sup>14</sup> Idem, ibidem, p.30.

<sup>15</sup> Idem, ibidem, p.30.

ambos mostram, mais claramente, as agudas reflexões que Cesário Verde desenvolvia sobre a própria criação lírica.

Com esses pressupostos, buscamos evitar uma leitura orientada exclusivamente por referências cronológicas. Por outro lado, é nossa pretensão rastrear e explicitar uma determinada evolução do discurso poético de Cesário Verde. Se tomarmos como referência *Nós* (1884), a última e mais longa composição de Cesário Verde, fica bastante claro que, em relação ao restante da obra, o sujeito poético está mais próximo da enunciação característica da lírica: o poeta de “olhos fechados” relembra os trágicos acontecimentos vividos por sua família. Nas publicações anteriores a *Nós*, pode-se dizer que existe um distanciamento, uma cisão entre o eu do poeta e o eu do poema; a enunciação poética parece recorrer a uma espécie de *persona*, o que, de certa forma, sugere uma antecipação do processo de criação heteronímica pessoana.<sup>16</sup>

#### 4. Pressupostos metodológicos

##### 4.1 A imagem poética

Para desenvolver esta leitura da obra poética de Cesário Verde, nos apoiamos fundamentalmente na conhecida definição de linguagem poética de Roman Jakobson. Vamos recorrer à análise dos níveis constitutivos do poema e de possíveis correlações entre eles: estrato fônico (ritmo, rima, aliterações, assonâncias), organização morfo-sintática e forma do significado.<sup>17</sup>

A propósito, é oportuno lembrar as reflexões de Alfredo Bosi sobre os limites da “fórmula lingüística” de Jakobson. Inicialmente, tal definição “dá conta das

<sup>16</sup> Para Helder Macedo, “quase todos os poemas de Cesário são monólogos internos de um eu cuja caracterização nem sempre permite – e freqüentemente impede – uma identificação autobiográfica com a pessoa do poeta” Mais adiante ele esclarece que “o uso desta *persona* fictícia estabelece uma tensão semântica entre o poeta e o eu do poema”. Para ele, “as *personae* de Cesário criam uma poesia análoga ao *drama em gente* que Fernando Pessoa construiu na sua obra”. (Macedo, Helder. *Nós. Uma leitura de Cesario Verde*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p.22.)

<sup>17</sup> Estamos nos referindo à conhecida definição de linguagem poética de Jakobson: “A função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”. (Jakobson, Roman. *Linguística e poética. Linguística e Comunicação*. São Paulo. Cultrix, 1970, p.130.) É preciso esclarecer que não pretendemos realizar análises

*reiteraões*: do metro, da rima, das aliteraões, das regularidades morfo-sintáticas, da sinonímia, da paronímia, das correspondências semânticas. Numa palavra, é o triunfo do paradigma, da matriz, a deleitação em um universo curvo que se fecha e se basta no seu círculo de ressonâncias”.<sup>18</sup>

Ele esclarece também que “ao poema, enquanto contínuo simbólico-verbal, não quadra a estrutura simples de espelho de uma natureza *tota simul*. E a recorrência, sonora, mórfica ou sintática, não quer dizer fusão, *synopsis*.”<sup>19</sup> A imagem poética, portanto, é produzida pelo adensamento significativo do discurso.

Esse processo, tenso e contraditório, representa uma vitória do discurso sobre sua própria natureza linear: “o metro regular, os ecos, as rimas, as simetrias dispuseram-se no interior de um fluxo verbal que foi adensando com a pressão acumulada dos signos. E enquanto o poema prosseguia, ia-nos desvendando novos perfis e novas relações de existência. A imagem final, a *imagem produzida*, que se tem do poema, a sua forma formada foi uma conquista do discurso sobre a sua linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de *operações* mediadoras e temporais.”<sup>20</sup>

Bosi faz a distinção entre imagem poética (e respectivas raízes sensoriais), forma e suas simetrias e regularidades) e discurso em contínuo processo de expansão). Se, de um lado, o discurso “contém em si uma tão alta dinâmica que, se deixado a si próprio, poderia abafar, senão abolir a imagem”, por outro, “a imagem repona, resiste e recrudescer, potenciando com as armas da figura. E como se estas armas não bastassem, é o enunciado mesmo que cede o seu estrato mais sensível: o som”.<sup>21</sup>

Dessa maneira, pode-se compreender que “sem a potência expansiva do discurso que

---

exaustivas de cada nível, mas apenas dos aspectos mais pertinentes para processo de interpretação do poema.

<sup>18</sup> Bosi, Alfredo. Imagem, discurso. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977, p.26.

<sup>19</sup> Idem, ibidem, p.27. Numa publicação mais recente, Alfredo Bosi retoma suas críticas ao enfoque da lingüística estrutural afirmando que “a superposição de padrões da língua e procedimentos poéticos foi um ato de um reducionismo lógico que favoreceu uma prática artificiosa e uma crítica literária carente de dimensão hermenêutica”. Mais adiante, ele esclarece que “a motivação é a janela pela qual a palavra respira fundo e se comunica com as energias da imaginação e do sentimento, tornando-se expressiva, ou com a formas do mundo, tornando-se representativa. A palavra é *phatos*. A palavra motivada é *mimesis*” (Bosi, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p.26-27).

<sup>20</sup> Idem; ibidem, p.28.

<sup>21</sup> Idem. Ibidem, p.35.

tudo permeia, a imagem, absoluta, poderia dar a sensação de algo empedrado.”<sup>22</sup> Torna-se claro que é necessário reconhecer a interação entre os diferentes modos constitutivos do poema (imagem, forma e discurso) sem insistir apenas nos paralelismos sonoros e nas reiteraões morfo-sintáticas. É necessário perceber também que os diferentes níveis de constituição do poema ocupam uma função mimética. Embora arquitetado por reiteraões significativas, o poema também é um discurso que recorta, refaz e até mesmo contradiz a realidade histórica. Ler o poema é, portanto, descrevê-lo como uma palavra articulada com o mundo.

É oportuno lembrar aqui as reflexões de Octávio Paz sobre as relações entre poesia e história. O escritor mexicano também aponta para a interação entre a pluralidade de sensações e de significados da “palavra-imagem” e o movimento histórico e temporal do discurso poético. O poema está entre “a história” e “o silêncio”, entre a representação e a negação da sua época. Paz explica ainda que *la experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, solo la palabra la expresa. La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras – excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo.*<sup>23</sup> Dessa maneira, ele esclarece que *más acá de la imagen, yace el mundo del idioma, de las explicaciones y de la historia. Mas allá, se abren las puertas de lo real: significación y no-significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma.*<sup>24</sup>

Essas reflexões são fundamentais para o desenvolvimento de um trabalho voltado para a criação poética. Com elas podemos compreender as diferentes alianças da linguagem lírica com a contraditória realidade social. Ou, como esclarece Bosi: “entre as imagens cerradas no seus limites e a forma em movimento do poema aconteceu passar a flecha do discurso”.<sup>25</sup>

## 4.2 O estudo comparado

---

<sup>22</sup> Idem, ibidem, p.34.

<sup>23</sup> Paz, Octavio. *La imagen. El arco y la lira*. 4.ed. México: Fondo de cultura, 1973, p.111.

<sup>24</sup> Idem, ibidem, p.111.

<sup>25</sup> Bosi, Alfredo, op.cit., p.36.

Neste trabalho pretendemos confrontar a obra de Cesário Verde com a de outros poetas portugueses seus contemporâneos: João Penha e Gomes Leal.. A finalidade da leitura comparada é esclarecer o tratamento específico que certos temas e imagens, recorrentes na cultura oitocentista, recebem na poesia de Cesário Verde. Trata-se de um instrumento de crítica cujo objetivo fundamental é não só revelar Cesário Verde como uma voz lírica singular mas integrá-lo à sua época. Pelas comparações, é possível reconhecer seus poemas como um discurso poético diferenciado e ao mesmo tempo identificado com seu tempo. Com esse mesmo intuito pretendemos aproximar a poesia de Cesário Verde da pintura francesa contemporânea, à luz de uma possível afinidade de procedimento de construção. Neste confronto entre as duas artes, no entanto, não interessa apenas “aquilo que possam ter em comum, mas antes o que as diferencia e faz delas uma coisa à parte”.<sup>26</sup>

Inicialmente, é preciso considerar as possíveis restrições ao estudo comparado entre autores de uma mesma língua. Sabe-se que, do ponto de vista metodológico, a literatura comparada está voltada sobretudo para as relações entre as obras e os escritores de diferentes nacionalidades.

Para Marius-François Guyard, “o comparatista é o historiador das relações literárias. Logo, deve estar a par, tanto quanto possível, das literaturas de diversos países”.<sup>27</sup> Segundo Remak, “a literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e das crenças, tais como as artes, a filosofia, a história, as ciências sociais, a religião etc.”<sup>28</sup> De acordo com Gerhard R. Kaiser, o objeto da literatura comparada “não é, como nas filologias individuais, a literatura alemã, inglesa ou francesa, mas sim estas literaturas na sua relação prática, constituída através de diversos contactos, assim como de diferenças tipológicas”.<sup>29</sup>

Orientados por esses pressupostos, entendemos a literatura comparada como uma disciplina cujo objeto de estudo é a relação entre dois ou mais autores e obras de

---

<sup>26</sup> Praz, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982, p.1

<sup>27</sup> Guyard, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. Trad. Maria Imerentina Rodrigues Ferreira. In: *Literatura comparada: textos fundadores*. Tânia Carvalho e Eduardo Coutinho. Org. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.97.

<sup>28</sup> Remak, Henry H. *Literatura comparada: definição e função*. Trad. Monique Balbuena. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.175.

<sup>29</sup> Kaiser, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa: Gulbenkian, 1980, p.31.

diferentes culturas. Esse confronto pode ser desenvolvido mediante um processo dinâmico e transformador, uma espécie de reavaliação de uma determinada literatura. Assim, para Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henry Pageaux, estudar os elementos estrangeiros “é re-ler a literatura nacional – neste caso, a portuguesa –, justificação primeira e última da disciplina Literatura Geral e Comparada, ou apenas Literatura Comparada”.<sup>30</sup>

Há autores, no entanto, que não defendem a separação rigorosa do estudo comparado entre obras e escritores estrangeiros, e do estudo comparado entre obras de uma mesma língua. Para Remak “não há diferença fundamental entre os métodos de pesquisa em literatura nacional e literatura comparada. Há, contudo, certos temas encontrados na pesquisa em literatura comparada que vão além dos estudos da literatura nacional”.<sup>31</sup> Embora afirme que há “complicações” na separação entre os dois procedimentos comparatistas, Remak reconhece que essas dificuldades não são “nem frequentes nem sérias o bastante para invalidar a distinção entre a literatura estudada dentro das fronteiras nacionais e além delas”.<sup>32</sup> Não esclarece, porém, porque a distinção do estudo comparado de obras de um mesmo âmbito lingüístico ou não.

Paul Van Tieghem, por sua vez, ao discutir as influências entre escritores de uma mesma literatura, concorda que elas “podem ser importantes e merecer um estudo detalhado”.<sup>33</sup> No entanto, mais adiante, ele parece retroceder nas suas afirmações, ao considerar que “entre os escritores de uma mesma raça e da mesma língua, a imitação não é fecunda. Ou ela se reduz a uma influência geral, a um despertar de disposições latentes devido ao estudo e à admiração de um precursor tomado como modelo; ou

---

<sup>30</sup> Machado, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henry. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.20. Nessa perspectiva, Machado e Pageaux apresentam várias sugestões para um estudo mais preciso e mais dinâmico do elemento estrangeiro na constituição da literatura portuguesa: a experiência das viagens, as imagens das outras culturas, as influências e a recepção das literaturas estrangeiras.

<sup>31</sup> Remak, Henry H., op. cit., p.181.

<sup>32</sup> Idem, ibidem, p.182. Para Remak, “um estudo de literatura comparada não tem que ser comparativo a cada página ou a cada capítulo, mas o propósito, a ênfase e a execução globais devem ser comparativos” (p.185).

<sup>33</sup> Van Tieghem, Paul *Crítica literária, história literária, literatura comparada*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.93.

então é servil e exclui toda a originalidade interessante Mesmo neste último caso, ela não pode ser muito precisa”.<sup>34</sup>

As fronteiras que delimitam o estudo da literatura comparada dentro e fora do âmbito nacional parecem constituir uma “área de litígio” de difícil solução. No entanto, as considerações de René Wellek abrem novos caminhos para uma definição mais clara do problema. Na sua conhecida *Teoria da Literatura*, produzida com a colaboração de Austin Warren, no capítulo Literatura geral, Literatura comparada e Literatura nacional, ele reconhece inicialmente que essas três diferentes expressões se cruzam e se confundem: “o grande argumento a favor da literatura comparada ou geral, ou apenas literatura, é a evidente falsidade da idéia de uma literatura nacional contida em si própria.”<sup>35</sup> Além disso, há “uma estreita unidade” entre as literaturas da cultura ocidental.<sup>36</sup> Finalmente ele vai afirmar que é importante o confronto constante entre as duas perspectivas: uma, voltada para as características nacionais, e outra, para os aspectos comuns a todas as literaturas: “Só quando tivermos atingido conclusões sobre esses problemas seremos capazes de escrever histórias das literaturas nacionais que não se limitem a ter a natureza de obras geográficas ou lingüísticas e de analisar a maneira exata por que cada literatura nacional ingressa na tradição européia.”<sup>37</sup>

Posteriormente, numa conferência proferida em 1959, ele retoma as mesmas idéias afirmando que o mais importante “é o conceito de estudos literários como uma disciplina unificada não tolhida por restrições lingüísticas”.<sup>38</sup> E acrescenta que “todos podem investigar qualquer questão, mesmo que se restrinja a uma única obra ou língua”.<sup>39</sup>

Wellek critica a escola francesa (Paul Van Tieghem, Marius-François Guyard) que considera o objeto de estudo da literatura comparada “a história das relações internacionais” entre as literaturas. O crítico americano amplia o conceito admitindo

---

<sup>34</sup> Idem, ibidem, p.93.

<sup>35</sup> Wellek, René e Austin Warren. *Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional. Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, s/d, p.62. Os autores também afirmam que “as comparações entre as literaturas, quando alheadas de se preocuparem com as literaturas nacionais totais, tendem a se restringir aos problemas externos referentes a fontes, influências, reputações, famas. Semelhantes estudos não permitem analisar e julgar uma obra de arte individual, ou sequer examinar o complicado conjunto da sua gênese” (p.60).

<sup>36</sup> Idem, ibidem, p.62.

<sup>37</sup> Idem, ibidem, p.66.

<sup>38</sup> Idem, ibidem, p.115.

que o estudo comparado não pressupõe necessariamente que as obras devam pertencer a nacionalidades diferentes. Em artigo mais recente (1970), afirma que “o método de comparação não é específico da literatura comparada; é ubíquo, está presente em qualquer estudo literário e em qualquer ciência, seja social, seja natural. Nem tampouco o estudo literário, mesmo na prática dos mais ortodoxos comparatistas, utiliza apenas o método comparativo”.<sup>40</sup>

Dessa maneira, Wellek levanta a possibilidade de o estudo comparado ser desenvolvido no âmbito de uma única literatura e até mesmo dentro da obra de um mesmo autor,<sup>41</sup> se bem que, como ele mesmo esclarece, tendo sempre em vista “uma perspectiva internacional”, que significa “uma consciência da unidade de toda criação e experiência literárias”.<sup>42</sup> Conclusão: “a literatura comparada pode florescer, e o fará, somente ao se desvencilhar de limitações artificiais e se transformar simplesmente em estudo da literatura”.<sup>43</sup>

A propósito, para Claudio Guillén, a literatura comparada consiste *en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional*.<sup>44</sup> Ele diferencia “internacionalidade” de “supranacionalidade”. Esta, mais voltada para os fenômenos, condições sócio-históricas e elementos teóricos da literatura que ultrapassam o âmbito nacional, aquela parece se concentrar sobretudo na análise dos contatos entre as diferentes literaturas (intertextualidade, multilingüismo e traduções). O estudo comparado não depende necessariamente de obras literárias de diferentes culturas, mas *es fundamental la contribución palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases y categorías que no son meramente nacionales*.<sup>45</sup> Como Wellek, Guillén também considera que estudar determinada obra implica, desde o início, defrontar-se com condições sócio-históricas comuns a diferentes sociedades e,

---

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p.115.

<sup>40</sup> Wellek, René. O nome e a natureza da literatura comparada. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.130.

<sup>41</sup> Sandra Nitri, relatando as críticas de Wellek a Remak, esclarece que essa questão constitui uma das diferenças importantes entre a escola comparatista francesa e americana: “os americanos admitiam o estudo comparativo de obra e autores no interior de uma literatura nacional, ao passo que os franceses só o realizavam entre fenômenos literários no campo de duas literaturas distintas” (*Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997, p.29).

<sup>42</sup> Idem, *ibidem*, p.132.

<sup>43</sup> Idem, *ibidem*, p.133.

<sup>44</sup> Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso* (introducción a la literatura comparada). Barcelona. Crítica, 1985, p.11.

<sup>45</sup> Idem, *ibidem*, p.11.

sobretudo, com questões de forma, temas e gêneros que ultrapassam os limites da literatura de origem. O mais importante *es la consciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o si prefiere, entre lo particular y lo general.*<sup>46</sup> Na verdade, para Guillén, *lo que infunde vida y carater propios a la Literatura Comparada es un conjunto de problemas – con los que solamente ella puede y quiere encararse.*<sup>47</sup>

Portanto, é possível e relevante o estudo comparado entre Cesário Verde e outros poetas portugueses de sua época. É necessário ainda deixar claro que a comparação é motivada sobretudo pelo interesse em reconhecer a especificidade do discurso poético de Cesário Verde mais do que pela pretensão em reconstituir o seu momento literário, embora esses dois aspectos da leitura estejam profundamente relacionados.

Vamos evitar sim o historicismo fatural e enfatizar o processo pelo qual a realidade histórica marca e constitui o discurso poético. O confronto dos poemas de Cesário Verde com outras produções poéticas do seu tempo obedecerá a pertinência à contemporaneidade textual. Vamos buscar uma espécie de polifonia de vozes líricas que nos leve a descrever com mais clareza o próprio processo de criação poética de Cesário Verde. Por outro lado, atentos à “perspectiva internacional” de Wellek ou à “supranacionalidade” de Guillén, pretendemos alcançar uma dimensão de leitura apoiada em premissas comuns a outras literaturas.

Vamos abordar as formas, os temas e os gêneros poéticos que pertencem a diferentes âmbitos nacionais e que foram, de alguma forma, reelaborados na obra de Cesário Verde: a métrica parnasiana, a figura da “mulher fatal”, a poesia pastoral, a estética do grotesco, a mistura de estilos e outras manifestações literárias que ultrapassam as fronteiras da língua portuguesa.

### 4.3 A questão da historicidade

Na mencionada conferência de 1959, Wellek procura, de certa forma, afastar-se da visão historicista dos comparatistas franceses, portanto, do estudo causalista das influências. O estudo da literatura deve enfrentar o problema da “literariedade” do texto, definida como uma “estrutura estratificada de signos que é totalmente distinta

---

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*, p.16.

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*, p.32.

dos processos mentais do autor no momento da criação e, portanto, das influências que se podem ter formado em sua mente no momento da criação”<sup>48</sup>

Além disso, é interessante também observar que, se Wellek procura evitar o historicismo dos comparatistas franceses, também tenta ir além de uma visão “formalista” do texto literário e não se restringir “ao estudo do som, do verso e dos recursos composicionais, nem aos elementos de dicção e sintaxe”.<sup>49</sup> Acrescenta ainda que “tampouco gostaria de equiparar a literatura à língua”.<sup>50</sup>

Wellek procura definir um âmbito de leitura que evita, de um lado, o historicismo causalista e, de outro, o formalismo descritivista.<sup>51</sup> No entanto, convém levar em consideração que o processo de leitura se modifica historicamente e que, em cada geração de leitores, são valorizadas novas configurações do poema. O estudo comparado entre as obras de uma época e de uma mesma língua evidenciaria a particularidade de cada uma delas. Ou seja, possibilitaria a percepção da individualidade da forma poética no contexto histórico-literário em que foi produzida. Dessa maneira, entendemos a questão da historicidade do poema mediante uma linguagem formalmente elaborada, quase autônoma, projetada para superar seus limites históricos, mas que acaba revelando, pela sua negação ou pelo seu avesso, o próprio tempo em que foi gerada. Vamos conviver com essa dupla feição do discurso poético: uma palavra que, pela própria especificidade poética, revela seu vínculo mais profundo com a realidade histórica. Pode-se afirmar que esse processo foi descrito mais clara e objetivamente por Antonio Candido em *Literatura*

---

<sup>48</sup> Wellek, René. A crise da literatura comparada. In: Op. cit., p.118.

<sup>49</sup> Idem, ibidem, p.118.

<sup>50</sup> Idem, ibidem, p.118.

<sup>51</sup> É interessante lembrar que, no seu famoso ensaio “Lingüística e Poética”, Jakobson esclarece que “a poeticidade não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, uma total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes” (op. cit., p.161). Podemos perceber que essa noção de poeticidade valoriza a autonomia da palavra poética. Também no ensaio *A novíssima poesia Russa* (1921), Jakobson afirma que a poeticidade diz respeito à combinação interna dos componentes do discurso que assegura sua particularidade em relação aos outros: “A poesia é a linguagem na sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (*A novíssima poesia russa*. Praga: 1921, p.11. Apud Schnaiderman, Boris. Prefácio. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, 4. ed., p.IX-X)

e *Sociedade*: “o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna (da obra), de maneira a constituir uma estrutura peculiar”.<sup>52</sup>

Essas considerações abrem os caminhos para um estudo comparado voltado menos para uma abordagem historicista e mais para a historicidade do poema. Na leitura comparada procuramos nos afastar das questões da influência de uma obra sobre a outra ou em reconstituir o momento literário em que a obra foi criada. Vamos dirigir nossa atenção para certos aspectos da história literária e da própria cultura como “componente da estruturação da obra”. A leitura comparada está orientada para a forma particular em que o discurso alcança sua poeticidade. Vamos evitar “conceitos mecanicistas, fatalistas, herdados do século XIX, em benefício da verdadeira crítica”, que, segundo Wellek, “significa uma preocupação com valores e qualidades, com uma compreensão de textos que incorpora a sua historicidade”.<sup>53</sup>

#### 4.4 A diversidade de referências

Formulado nesses termos, o estudo da obra de Cesário Verde poderia provocar objeções pelo número elevado de referências comparatistas, uma vez que a literatura comparada se define pelo cotejamento metódico entre dois autores. Dessa maneira, a comparação de Cesário Verde com outros poetas – João Penha e Gomes Leal – bem como com alguns pintores de sua época – Courbet e Manet – aparentemente poderia distanciar-se senão contrariar mesmo os objetivos fundamentais da literatura comparada.

Antes de mais nada, é preciso considerar que, embora relativamente pequena, a obra de Cesário Verde estabelece um diálogo diversificado com seu tempo e com a tradição poética. Os poemas revelam certas correspondências, como os indisfarçáveis reflexos baudelairianos tantas vezes mencionados e discutidos pelos estudiosos da sua obra. Outras correspondências dizem respeito a um diálogo oculto e, algumas vezes, explícito, com Antero de Quental, cuja poesia marcadamente filosófica se contrapõe a de Cesário Verde, mais sensorial e prosaica. É possível ainda desvelar

---

<sup>52</sup> Candido, Antonio. *Crítica e Sociologia. Literatura e Sociedade* (estudos de teoria e história literária). 3. ed. São Paulo: Nacional, 1973, p.5.

<sup>53</sup> Wellek, René. O nome e a natureza da literatura comparada. In: Op. cit., p.143.

em algumas de suas composições a tentativa de incorporar nelas a linguagem plástica do romance naturalista. Certos poemas parecem retomar criticamente a poesia pastoral. Em atenção à própria natureza polifônica e, por isso mesmo, representativa da lírica oitocentista, pensamos que seria mais produtivo e elucidador buscar uma diversidade maior de referências para desenvolver uma leitura comparada.

Por outro lado, se a perspectiva de leitura for direcionada para as questões da poética, recorrer a mais de uma referência não implica necessariamente dispersar ou suprimir critérios. Não pensamos em insistir na semelhança de cosmovisão de Cesário Verde com a de outros poetas ou nas possíveis influências literárias sobre sua obra. Estamos interessados em descobrir uma possível correspondência de formas, temas e gêneros entre os autores estudados. O poema parodístico, o quadro pastoral, o verso alexandrino, a mistura de estilos são, entre outras, algumas possibilidades de leitura. Entre a diversidade de autores e a unidade da perspectiva, lembramos que, segundo Guillén, *la tarea del comparatista es de orden dialéctico. Por ello dije que lo que la caracteriza es la conciencia incesante de un problema. Pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos. Por una parte, no todo es individualidad en esa isla encantada que es la obra literária. Y aun es más obvio, por otra parte, que aquello que pueda surgir ante nosotros como dimensión o componente universal de la história literária, o de ese maremágnum siempre cambiabile y renaciente que llamamos la literatura, no es premisa acabada, de fácil admisión, sino más bien una hipótesis de trabajo, monesterosa de comprobación, de analisis, y de un acervo de saberes muy superior al que hoy posemos.*<sup>54</sup>

#### 4:5-Poesia e pintura

Diversos estudiosos da obra de Cesário Verde se referem às qualidades plásticas ou pictóricas da sua linguagem poética. David Mourão-Ferreira descreve o criador de *Num bairro moderno* como “um pintor nascido poeta”, para quem “as emoções poéticas só atingem plena expressão quando previamente aquecidas pela visão

pictórica”.<sup>55</sup> Cesário Verde é “um colorista e um seletivo”: nos seus versos “a cor não qualifica, antes se destaca e se impõe como valor substantivo”.

Jacinto do Prado Coelho aproxima Cesário Verde dos impressionistas franceses,<sup>56</sup> enquanto Eduardo Lourenço descobre em *O sentimento de um ocidental* semelhanças com os quadros de Goya. Outras imagens do mesmo poema parecem inspiradas nas telas de Kandinsky e de Chagall, afirma Lourenço.<sup>57</sup> Assim, a poesia de Cesário Verde tem sido comparada não apenas com a pintura do século passado mas também com a contemporânea.

Apontadas essas semelhanças pela crítica literária, seria produtivo examinar as possíveis analogias de alguns poemas com a pintura da época.

Em primeiro lugar, com o desenvolvimento dos estudos semióticos, foi intensificada, sobretudo nos últimos anos, a busca de relações entre poesia e pintura. Anteriormente, o famoso tópico horaciano *ut pictura poesis* foi muitas vezes discutido ao longo da história da poesia e da arte, sobretudo no Renascimento. Para Segismundo Spina, a antiga polémica deixa de ter sentido na medida em que o poeta latino somente quis dizer que “o julgamento de uma obra pictórica e de um obra poética é uma questão de perspectiva: quadros há que pelo jogo das tintas e pela força do colorido devem ser contemplados de perto ou de longe, no escuro ou à luz do dia, alguns devem ser vistos superficialmente e talvez uma só vez; outros, à luz meridiana e muitas vezes. Poemas há que, pela perfeição, podem ser examinados de todos os ângulos pelo olho arguto dos críticos, e quanto mais lêem mais agradam. Não há portanto mistério na passagem horaciana e não obstante o poeta latino não desconhecesse a tradição aristotélica da analogia entre as duas artes”.<sup>58</sup>

Com esclarecimentos parecidos, Mário Praz parte do fato de que “a expressão *ut pictura poesis*, da *Ars poetica* de Horácio, foi interpretada como um preceito, embora

---

<sup>54</sup> Guillén, Claudio, Op. Cit., p.28.

<sup>55</sup> Mourão-Ferreira, David. Notas sobre Cesário Verde: I. Cesário e a tradição poética; II. Um pintor nascido poeta, III. Da cidade para o campo; IV. Cesário Verde e Baudelaire. In: *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães, 1976, p.100.

<sup>56</sup> “Contemporâneo de um Degas, de um Renoir, Cesário alargou o âmbito do poético à representação pictórica” (Coelho, Jacinto do Prado. Um clássico da modernidade: Cesário Verde. In: *Problemática da história literária*. 2. ed. Lisboa: Ática, 1961, p.184). Num outro artigo, Prado Coelho torna a mencionar esse aspecto da poesia de Cesário Verde: “A associação da poesia às artes do desenho e da pintura é outra afinidade com o autor de *Constantin Guys*” (p.190).

<sup>57</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p.976.

o poeta intentasse apenas dizer que, como certas pinturas, alguns certos poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame minucioso crítico”.<sup>59</sup>

No âmbito dos estudos comparados, o trabalho pioneiro de Étienne Souriau, *A correspondência das artes*, aponta inicialmente algumas semelhanças metodológicas entre a literatura comparada e a estética comparada, reconhecendo que a primeira está apoiada “na diversidade lingüística” e que “as diferentes artes são como línguas diferentes”.<sup>60</sup> Ele acaba descobrindo assim uma “curiosa analogia” entre as duas disciplinas.

As afirmações de Souriau são bastante discutíveis, na medida em que identificam, sem se aprofundar, a pluralidade das línguas com os diversos meios de expressão artística. No entanto, seu estudo apresenta inúmeras sugestões de possíveis “correspondências” entre as artes e, neste caso em especial, entre a poesia e a pintura. Mário Praz critica o estudioso francês, considerando a “roleta das setes artes” idealizada por Souriau um “esquema simples” e descaracterizador da especificidade de cada arte. “Na atmosfera rarefeita da *ars una, species mille*, comparação nenhuma faz sentido e as cores do arco-íris são aniquiladas num cinzento uniforme.”<sup>61</sup>

Em *Literatura e artes visuais*, Praz procura uma compreensão “mais satisfatória do paralelo entre as diversas artes”, a partir da idéia de uma “caligrafia” entendida como “a cifra, o signo natural do artista”.<sup>62</sup> Para ele, “os temas importam pouco; é a maneira como são tratados que merece consideração”.<sup>63</sup> Mais adiante esclarece que, “em termos de caligrafia, pode-se falar de um *ductus*, ou mão, ou estilo de escrever,

---

<sup>58</sup> Spina, Segismundo. *Introdução à estética clássica*. São Paulo: FTD, 1967, p.43.

<sup>59</sup> Praz, Mario, op. cit., p.3.

<sup>60</sup> Souriau, Étienne. *A correspondência das artes* (elementos de estética comparada). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983, p.24.

<sup>61</sup> Praz, Mario, op. cit., p.25.

<sup>62</sup> “Cada época tem a sua caligrafia ou caligrafias peculiares, que, se se pudesse interpretar, iria revelar-lhe o caráter, ou mesmo a aparência física, assim como, a partir do fragmento do fóssil, os paleontólogos podem reconstruir o animal inteiro” (Praz, Mário, op. cit., p.24.): Mais adiante, Praz retoma esse conceito: “a observação que acabo de fazer a respeito da caligrafia pode, contudo, oferecer-nos um ponto de partida para um tratamento mais satisfatório do paralelo entre as diversas artes. Souriau mostrou-nos que uma composição musical pode ser traduzida numa forma gráfica que é, por assim dizer, sua cifra, o signo natural do artista. E o que é a caligrafia senão a expressão concentrada da personalidade de um indivíduo?” (p.25)

<sup>63</sup> Idem, ibidem, p.17.

não só na caligrafia mas em toda forma de criação artística.”<sup>64</sup> O tempo, “o passar dos anos”, acaba sendo o fator de “filtragem” do “tipo de *ductus* ou caligrafia próprio de cada época específica”.<sup>65</sup> Mais tarde, discutindo as idéias de Wellek e Warren no conhecido *Teoria da Literatura*, Praz concorda com os autores, reconhecendo que o meio de expressão de cada arte “não é meramente um obstáculo técnico que tem que ser transposto pelo artista para exprimir a sua personalidade, mas também um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual”.<sup>66</sup> Praz concorda também que cada arte tem uma linguagem específica e cada objeto artístico deve ser valorizado na sua individualidade e autonomia.<sup>67</sup> No entanto, apesar das restrições levantadas por Wellek e Warren, o crítico italiano não se sente desencorajado a descobrir no estudo comparado entre a poesia e a pintura a “caligrafia” comum das diferentes épocas, do Renascimento à Modernidade.<sup>68</sup>

Em seu estudo, Praz se apóia na “morfologia dos contos” de Wladimir Propp. Mesmo “sem considerar os meios em que as obras são realizadas”, ele pergunta inicialmente se não haveria “as mesmas tendências estruturais, ou tendências

---

<sup>64</sup> Idem. *ibidem*, p.26.

<sup>65</sup> Idem, *ibidem*, p.38-39.

<sup>66</sup> Wellek, René e Warren, Austin. *Literatura e outras artes*. In: Op. cit., p.162. Os autores esclarecem que “o artista não concebe em termos mentais gerais, mas sim em função do elemento material concreto; e o concreto meio porque se exprime tem a sua própria história, amiúde muito diferente da de qualquer outro meio de expressão” (p.162).

<sup>67</sup> Claus Clüver esclarece as restrições de Wellek e Warren ao estudo comparado entre as diferentes artes: “Os anos subseqüentes à Segunda Guerra Mundial tiveram uma safra rica de publicações extremamente influentes no estudos literários, entre elas a largamente traduzida *Teoria da Literatura*, de René Wellek e Austin Warren, que viria a cunhar os conceitos e práticas de toda uma geração de estudiosos nos EUA e no exterior. Derivando as suas posições do que hoje conhecemos por Formalismo Russo, Escola de Praga e *New Criticism* norte-americano, o livro pregava o estudo da literatura como literatura, ou seja, o emprego de abordagens “intrínsecas” tanto na crítica quanto na história literária. O estudo das relações entre literatura e biografia, psicologia, sociedade, história política e econômica foi declarado “extrínseco” às preocupações genuínas de um estudioso de literatura. Iguamente extrínseco e, logo, de valor questionável para o *Literaturwissenschaftler* era, segundo Wellek, o estudo das relações entre a literatura e as diversas artes” (Clüver, Claus. *Estudos interartes*. In: *Literatura e sociedade* (revista de teoria da literatura e literatura comparada). São Paulo: USP, 1997, n.2, p.17-55).

<sup>68</sup> “Para concluir, pode-se sustentar que há uma parecença geral entre todas as obras de arte de uma mesma época, que imitações posteriores confirmam denunciando elementos heterogêneos, que há uma unidade latente ou manifesta nas produções do mesmo artista, qualquer que seja o campo onde experimenta a mão; e que as tradições exercem influência diferenciadora não só entre uma arte e outra arte, mas também dentro da mesma arte, pelo que nada existe nas alegações de Wellek e Warren, como tampouco nas objeções de Lessing formuladas sobre o Laokoon, capaz de desencorajar-nos da busca de um vínculo comum entre as diversas artes” (Praz, Mario, op. cit., p.54-55).

similares” nas artes de uma mesma época.<sup>69</sup> Dessa maneira, procurando “uma base firme para os paralelos entre as artes”,<sup>70</sup> parte da premissa de que “os diferentes meios de expressão corresponderiam, então, à variedade de caracteres nos contos de fadas: a proposição de que os caracteres variam, enquanto as funções permanecem as mesmas, encontraria sua contrapartida em outra proposição: os meios variam, a estrutura permanece a mesma”.<sup>71</sup> Com esse pressuposto, Praz procura uma “similaridade de estrutura numa variedade de meios de expressão”.<sup>72</sup> O objetivo fundamental das comparações entre literatura e pintura é descobrir, nas diferentes épocas, uma forma de expressão comum às duas artes.<sup>73</sup> O capítulo VI de seu trabalho em torno da “estrutura telescópica, microcópica e fotoscópica” das artes e literatura do século XIX, é uma referência fundamental para a leitura dos poemas de Cesário Verde.

David Arrigucci Jr., de forma mais sutil e aguda, também analisa a relação entre poesia e pintura. No poema *Maçã*, de Manuel Bandeira, o crítico descobre afinidades com a pintura de Cézanne. O processo de visualização da imagem no poema decorre da própria configuração da linguagem poética, ou seja, “por efeito de determinados procedimentos miúdos de sua construção e, provavelmente, ainda por sugestão metafórica do todo”.<sup>74</sup> Antes de mais nada é necessário considerar que o espaço pictórico do poema é “feito de palavras”<sup>75</sup>, é um arranjo do texto, ou seja, a espacialidade da imagem visual se constrói mediante a temporalidade própria da poesia. No “poema pictórico” de Bandeira, a realidade representada surge não apenas “como um objeto de imitação da natureza, exemplarmente representada, mas também

---

<sup>69</sup> Idem, *ibidem*, p.57.

<sup>70</sup> Idem, *ibidem*, p.58.

<sup>71</sup> Idem, *ibidem*, p.57.

<sup>72</sup> Idem, *ibidem*, p.57.

<sup>73</sup> Alguns trabalhos mais recentes apontam para um outro componente da complexa relação entre as artes: o modo de recepção. No estudo comparatista, o crítico deve estar atento aos hábitos de leitura ou de recepção, sobretudo se for o caso de públicos “distantes de nós no tempo, no espaço ou pela cultura”. Desta maneira, “deveremos tentar reconstruir os códigos e as convenções que governaram as práticas interpretativas daquele público” (Clüver, Claus, op. cit., p.40-41). Clüver ainda esclarece que “modos de recepção ou “leitura” de textos verbais, visuais e musicais dependem muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo, dependem de hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas, bem como das condições e contextos de recepção dos textos” (p.41).

<sup>74</sup> Arrigucci Jr., Davi. Ensaio sobre *Maçã* (Do sublime oculto). In: *Humildade, Paixão e Morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p.31.

<sup>75</sup> Idem *ibidem*, p.31.

como um objeto pictoricamente construído, como uma harmonia paralela à natureza”.<sup>76</sup>

Num trabalho mais recente, Arrigucci faz outro esclarecimento a propósito do tópico horaciano *ut pictura poesis*, que pode ser repensado como “questão pertinente à compreensão crítica de como está feito o poema”<sup>77</sup>, uma vez que “a poesia, arte do tempo, como é sabido, trabalhando com signos que não são em princípio signos naturais como os da pintura (que tampouco o são, dependendo de códigos convencionais), pode, no entanto, por meio da analogia, assemelhar-se muito a esta arte, imitando seus procedimentos e efeitos”.<sup>78</sup> O estudo de Arrigucci esclarece a “afinidade analógica”<sup>79</sup> entre poesia e pintura mais perceptível nos seus modos de construção e menos, como pretende Mário Praz, numa “tendência estrutural” comum a um mesmo momento artístico.<sup>80</sup>

Neste trabalho pretendemos examinar as possíveis “afinidades analógicas” dos poemas de Cesário Verde com algumas telas da pintura francesa de sua época. Na verdade trata-se de correspondências já consideradas por diversos estudiosos da obra do poeta. Vamos tentar avançar nesse caminho, procurando descobrir semelhanças e/ou diferenças no tratamento de temas comuns ao poeta e aos pintores. Em outras palavras, em que medida a aproximação com as artes plásticas é pertinente e reveladora do processo de criação de Cesário Verde? É oportuno lembrar que “a poesia nascida de um modo peculiar de dar forma à palavra traz consigo um impulso para a expressividade visual, legível em configurações elementares e geométricas, gravadas na estrutura material dos signos”.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> Idem. *ibidem*, p. 44.

<sup>77</sup> Idem. A beleza humilde e áspera. In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p.47

<sup>78</sup> Idem, *ibidem*, p.47.

<sup>79</sup> Idem. Ensaio sobre *Maçã* (Do sublime oculto). In: *Humildade; Paixão e Morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p.31.

<sup>80</sup> René Wellek e Austin Warren também consideram que “a mais discreta forma de abordarmos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre uma análise dos próprios objetos de artes e, assim, das suas relações estruturais” (Wellek, René e Warren, Austin, op. cit., p.163).

<sup>81</sup> Idem, *ibidem*, p.31.

## CAPÍTULO I

### As imagens da mulher

#### Os “ecos do realismo” (1873 -75)

##### 1.1. *Impossível* (1874)

##### Uma união clandestina

Na sua maioria, os poemas de estréia de Cesário Verde podem ser considerados uma crítica irreverente e bem-humorada ao sentimentalismo ultra-romântico da época. Essas primeiras produções, levadas por uma certa iconoclastia, pretendiam mostrar que a literatura sentimental não passava de uma retórica vazia e alienante, sem raízes na interioridade do eu lírico. Nessa fase, considerada mais juvenil, (ele contava apenas dezenove anos), Cesário Verde está tentando trilhar a via do realismo moderno que a Geração de 70 havia aberto em Portugal.<sup>2</sup>

*Impossível* faz parte de uma série de quatro poemas publicados sob o título geral *Ecos do realismo*, no *Diário da Tarde*, entre 20 e 23 de janeiro de 1874.<sup>3</sup> Em doze quadras, com rimas alternadas, desenvolve-se o discurso de um jovem enamorado

---

<sup>1</sup> De acordo com a “tábua biobibliográfica” elaborada por Joel Serrão, “a 12 de novembro de 1874, no folhetim do *Diário de Notícias* revelam-se ao público as primeiras poesias de Cesário, a saber: *A Força*, *Num tripúdio de corte rigoroso*, *O áridas Messalinas*. A 3 de dezembro, no *Diário da Tarde*, do Porto, Silva Pinto dá a público as poesias *Eu e ela* e *Lúbrica*, incluídas num folhetim intitulado *Um poeta novo*” (Serrão, Joel. (Org., anot. e pref.) Tábua biobibliográfica. In: *Obra Completa de Cesário Verde*. Lisboa: Livros Horizonte, 6.ed., 1992, p.13). Todos os poemas dessa fase inicial conferem um tratamento sarcástico e irônico à temática do amor romântico. Prosseguindo nesse propósito crítico, Cesário Verde publica ainda *Ecos do realismo* em 1874 e “as seguintes poesias soltas: *Heroismos* (7 de fevereiro), *Cantos da tristeza* (14 de fevereiro) e *Cinismos* (12 de março)” (Op. cit., p.14). Ainda com a mesma intenção, são publicados, nesse mesmo ano, sob o título geral de *Fantasias do Impossível*, os poemas *Caprichos*, *Esplêndida* e *Arrojos*.

<sup>2</sup> “Cesário não tenta fugir do Romantismo: enfrenta-o com naturalidade, adota os seus temas e motivos mais convencionais, para raspar com certa ironia a camada de afetação, hipocrisia e teatralidade que os recobre” (Moisés, Carlos Felipe. Cesário Verde, o poeta do instante que passa. In: *O Estado de São Paulo* de 06/09/86)

<sup>3</sup> Segundo Joel Serrão, em 1874 “são dadas à estampa, no portuense *Diário da Tarde*, sob o título geral de *Ecos do Realismo*. *Impossível* (20 de janeiro), *Lágrimas* (21 de janeiro), *Proh Pudor!* (22 de janeiro), *Manias* (23 de janeiro); e depois as seguintes poesias soltas:

que tenta convencer a amada das vantagens de não oficializar o casamento, insistindo sempre na conveniência de manter o romance longe das “fórmulas legais”. Ele procura seduzi-la, argumentando que a situação de ilegalidade iria tornar mais prazerosos os momentos a dois.

### *Impossível*

Nós podemos viver alegremente.  
Sem que venham, com fórmulas legais,  
Unir as nossas mãos, eternamente,  
As mãos sacerdotais.

Eu posso ver os ombros teus desnudos,  
Palpá-los, contemplar-lhe a brancura.  
E até beijar teus olhos tão ramudos.  
Cor de azeitona escura.

Eu posso, se quiser, cheio de manha,  
Sondar, quando vestida, p’ra dar fé.  
A tua camisinha de bretanha  
Ornada de *crochet*.

Posso sentir-te em fogo, escandecida,  
De faces cor-de-rosa e vermelhão,  
Junto a mim, com langor, entredormida,  
Nas noites de verão.

Eu posso, com valor que nada teme,  
Contigo preparar lautos festins,  
E ajudar-te a fazer o leite-creme,  
E os mélicos pudins.

Eu tudo posso dar-te, tudo, tudo,  
Dar-te a vida, o calor, dar-te *cognac*,  
Hinos de amor, vestidos de veludo,  
E botas de duraque.

E até posso com ar de rei, que o sou!  
Dar-te cautelas brancas, minha rola,  
Da grande loteria que passou,  
Da boa, da espanhola.

Já vês, pois, que podemos viver juntos,  
Nos mesmos aposentos confortáveis,  
Comer dos mesmos bolos e presuntos,  
E rir dos miseráveis.

---

*Heroísmos* (7 de fevereiro), *Cantos de tristeza* (14 de fevereiro), *Cinismos* (12 de março)”  
(Serrão, Joel, op. cit., p.13).

Nós podemos, nós dois, por nossa sina,  
Quando o sol é mais rúbido e escarlate,  
Beber na mesma chávena da China,  
O nosso chocolate.

E podemos até, noites amadas!  
Dormir juntos dum modo galhofeiro,  
Com as nossa cabeças repousadas,  
No mesmo travesseiro.

Posso ser teu amigo até à morte.  
Sumamente amigo! Mas por lei,  
Ligar a minha sorte à tua sorte,  
Eu nunca poderei!

Eu posso amar-te como o Dante amou,  
Seguir-te sempre como a luz ao raio,  
Mas ir, contigo, à igreja, isso não vou.  
Lá nessa é que eu não caio!<sup>4</sup>

Pode-se dizer que o poema desenvolve uma versão pequeno-burguesa do *aurea mediocritas*: o jovem enamorado acena com os encantos de uma tranquilidade doméstica e as delícias de uma intensa vida amorosa.<sup>5</sup> De forma sedutora, ele procura descrever as situações de intimidade que juntos poderiam viver: assim, num primeiro instante, beijaria “os ombros desnudos” e “os olhos ramudos” da amada e, depois, iria se deliciar vendo-a vestir “uma camisinha de bretanha, ornada de *crochet*”. Numa outra oportunidade, ele a envolveria nos braços “com langor, entredormida / Nas noites de verão” e, logo em seguida, juntos iriam preparar “o leite-creme / E os mélicos pudins”. Os momentos vislumbrados são promessas, quase irresistíveis, de uma convivência amorosa solidamente apoiada na fartura e no aconchego do lar não-oficializado.. Assim, quando ele afirma que vai “dar a vida, o calor, dar cognac / Hinos de amor, vestidos de veludo / E botas de duraque”, fica indisfarçada a paródia do discurso pequeno-burguês, que identifica a experiência afetiva com o conforto doméstico, confundindo a relação conjugal com a posse dos bens materiais.

---

<sup>4</sup> Verde, Cesário. *Obra Completa*. (Est. e org. Joel Serrão) 6. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p. 53-54.

<sup>5</sup> Helder Macedo descobre no poema um outro desenvolvimento temático: “O ninho boêmio onde os amantes conduzem a sua burguesíssima vida clandestina é um espaço idílico de ‘bolos e presuntos’, um *locus amoenus*, cuja própria ilegalidade serve também para jocosamente neutralizar qualquer outra responsabilidade social” (Macedo, Helder *Nós*. Uma leitura de Cesário Verde. 3. ed. Lisboa: D. Quixote, p.72).

## A estética antiburguesa

Com estrofes iniciadas pelo verbo poder, ora o sujeito é o eu lírico (“Eu tudo posso dar-te, tudo, tudo”), ora a primeira pessoa do plural (“Nós podemos viver alegremente”). A oposição entre as formas afirmativas (“eu posso”) e as negativas (“eu nunca poderei”) forma um paralelismo, que é um recurso de argumentação: o jovem amante quer seduzir com as promessas de uma feliz convivência amorosa e, depois, impor uma única limitação: “Mas por lei / Ligar a minha sorte à tua sorte, / Eu nunca poderei”. A negativa está relacionada com o título: embora possa oferecer quase tudo, continua sendo “impossível” oficializar o casamento. Se assim é, a mulher fica submetida às decisões masculinas, uma vez que o homem parece seguro de que a companheira vai aceitar suas condições de não confirmar legalmente a vida amorosa.. No pequeno mundo a dois, também se compartilha a esperança de uma riqueza inesperada que poderia vir pelo feliz sorteio das “cauteladas de loteria, da boa, da espanhola”. Contemplado pela sorte, o casal garantiria uma boa posição social, o conforto e a estabilidade doméstica – “comer dos mesmos bolos e presuntos / E rir dos miseráveis” –, embora ele se recuse a se casar pelas “fórmulas legais”. A crítica aos valores pequeno-burgueses torna-se mordaz. É negada à mulher a estabilidade da relação conjugal em troca de um conforto e de uma tranquilidade afiançados tão-somente pelo poder econômico do homem.<sup>6</sup> Nas quadras seguintes, os momentos de mais intimidade são aqueles em que os amantes usufruem das peças e do mobiliário da casa pequeno-burguesa: “beber na mesma chávena da China o nosso chocolate” e “dormir com as cabeças repousadas no mesmo travesseiro”.

Nas duas últimas estrofes, o discurso amoroso alcança uma expressão mais elevada: o fiel amante assegura ser “um amigo até a morte” Ele promete acompanhá-la sempre como uma “luz que segue ao raio”, lembrando a união espiritual de Dante e Beatriz. No entanto, esse momento sublime vai destoar da galhofa do casamento.

---

<sup>6</sup> Janet Carter analisa essa situação da mulher: “Outro aspecto que se estabelece pela mesma frase pronominal (“Nós podemos”) e que se concretiza ao longo do poema é o facto de a mulher não ter uma projeção independente do ‘eu’ e de não tratar física ou psicologicamente fora da relação diádica; como personagem do poema ela existe somente em função do ‘eu’. Esta é uma situação que se mantém, quer ao nível dos retoques físicos, quer domésticos” (Carter, Janet E. *Cadências tristes* (O Universo humano na obra poética de Cesário Verde). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989. p.72-3).

religioso, uma espécie de armadilha, que, prudentemente, ele procura evitar: “Mas ir, contigo, à igreja, isso não vou, / Lá nessa é que eu não caio!”. A brusca passagem do estilo elevado para o baixo, o contraste entre as frases sentimentais e o gesto de deboche são sinais evidentes de que o poema pretende desmascarar o sentimentalismo que envolve o casamento pequeno-burguês, e mostrar, pelo jogo de interesses envolvidos, que, na verdade, sua base fundamental é a posse dos bens materiais.

Segundo Dolf Oehler, na França dos meados do século XIX, a arte e a literatura desenvolviam uma intensa crítica à mentalidade burguesa. “A cisão que perpassava a sociedade não a dividia, digamos, entre burgueses e proletários, opressores e oprimidos, mas entre *les bourgeois* e *les artistes*.<sup>7</sup> Essa “estética antiburguesa” chega a Portugal por Baudelaire, Heine, Flaubert, carregada de crítica ao ultra-romantismo. Ao lado de João Penha e Gomes Leal, poetas portugueses da época, Cesário Verde também escreve, de 1873 a 1875, vários poemas que ironizam a visão sentimental da mulher, do amor e do casamento. Pode-se dizer que, na criação de *Impossível*, estão presentes os “ecos do realismo” oitocentista, eivado de crítica aos valores da sociedade burguesa e à literatura ultra-romântica.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Para os escritores e artistas da época, o burguês era “antes de tudo, um ser estética, intelectual e moralmente repulsivo, um bárbaro da civilização moderna, antípoda tanto do aristocrata como do próprio artista, que passou a identificar-se cada vez mais com a aristocracia, após as decepções da revolução e do império napoleônico” (Oehler, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997).

<sup>8</sup> Cesário Verde desenvolve uma crítica direcionada à retórica da segunda geração de românticos em Portugal, ou seja, ao ultra-romantismo. João Gaspar Simões afirma que, na literatura portuguesa, o ultra-romantismo deriva sobretudo do prestígio que a poesia de Antônio Feliciano Castilho encontrou entre os jovens do final da década de trinta, os quais, por outro lado, não buscaram como modelo a obra de Almeida Garrett. De acordo como Simões “foi assim que o *Amor e Melancolia* ou a *Novíssima Heloísa* (1828) se converteu numa espécie de obra-padrão dos líricos que elegeram Castilho seu mestre. (Simões, João Gaspar *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*. Lisboa: Arcádia, 1964, p.185). Segundo Alberto Ferreira, os poetas que “imediatamente sucederam a Garrett e Herculano não se mostraram capazes de sustentar a exaltação dramática dos anos heróicos da revolução burguesa”. (Ferreira, Alberto. *A segunda geração romântica e a vitória do sentimentalismo*. In: *Perspectiva do romantismo português*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1979, p.106). Depois de Herculano e Garrett, “o romantismo torna-se vago, agonico, misantrópico, e adoce sem remédio: é a hora crepuscular no nosso lirismo, é o retorno à ruralidade ancestral, é a saúde passadista e degostada”. (p.107). Para Alberto Ferreira o ultra-romantismo “caracteriza-se pelo significativo apelo ao passado e pela forte incidência do lirismo contemplativo”, recorrendo também “à violência das apóstrofes, à exageração do sentimento e à exaltação das paixões”.-(p.90). De acordo com Ferreira, “a este segundo romantismo se deu o atributo de *ultra*”. (p.138). No entanto, Jacinto do Prado Coelho ressalva que “tendo a palavra *ultra-romantismo* um matiz claramente pejorativo, não parece justo aplicá-la por igual a toda a produção daqueles autores (que surgiram depois de 1838). Prado Coelho procura

## 1.2 *Proh Pudor!* (1874)

### Outra cena conjugal

Entre os poemas publicados em janeiro de 1874, sob o título geral *Ecos do Realismo*, merece destaque o soneto *Proh Pudor!*. Em decassílabos, simetricamente acentuados, desenvolve-se o discurso de um homem indignado com as “manias” e “fantasias” da esposa. Nas últimas estrofes, o discurso poético em tom mais emocionado, como se as queixas conjugais se tornassem mais nervosas e exaltadas.

#### *Proh Pudor!*

Todas as noites ela me cingia  
Nos braços, com brandura gasalhosa;  
Todas as noites eu adormecia,  
Sentindo-a desleixada e langorosa.

Todas as noites uma fantasia  
Lhe emanava da fronte imaginosa;  
Todas as noites tinha uma mania  
Aquela concepção vertiginosa.

Agora, há um mês, modernamente,  
Ela tinha um furor dos mais soturnos,  
Furor original, impertinente....

Todas as noites ela, oh! sordidez!  
Descalçava-me as botas, os coturnos,  
E fazia-me cócegas nos pés...<sup>9</sup>

Os dois quartetos, estruturados pelo paralelismo anafórico (“todas as noites”), parecem inicialmente expressar o prazer renovado de cada encontro noturno do casal. No entanto, a repetição deixa ainda perceber uma espécie de cansaço do homem. Assim, ao dizer que a mulher lhe “cingia nos seus braços”, envolvendo-o com “uma

---

também considerar que certos “aspectos *ultra-românticos* (ingredientes terríficos, folhetinescos, convencionais, e oratória de melodrama, convencional também) encontram-se nas obras dos grandes românticos, Garrett e Herculano, como se nos deparamos nos poemas de Castilho à maneira romântica. Segundo ele, a poesia do ultra-romantismo “apresenta, mais ou menos acentuados ou mecanizados, os caracteres que a História literária atribui ao romantismo: pessimismo, insatisfação, melancolia, ânsia do absoluto, religiosidade cristã, pendor confessional, idealismo amoroso, elevada temperatura dos afetos, sentimentalismo burguês” (Coelho, Jacinto do Prado Ultra-Romantismo in: *Dicionário das literaturas brasileira, portuguesa e galega*. 3.ed., Porto: Figueirinhas, 4º vol, 1982, pp.1124-25.)

<sup>9</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.56.

brandura gasalhosa”, ele dá a impressão de fazer uma queixa, como se a esposa, dominada por uma espécie de desejo possessivo, tivesse invertido os tradicionais papéis da relação conjugal. Nesse sentido, os adjetivos, “desleixada” e “langorosa” insinuam que a mulher passa a exibir os modos, característicos do homem, sentido-se extenuada e quase desfalecida, após ter possuído fisicamente o amante.<sup>10</sup>

Na segunda estrofe, o paralelismo anafórico agora vai realçar o enfado do marido pela insaciável “fronte imaginosa” da mulher. A repetição de “todas as noites” revela uma espécie de cansaço, como se ele fosse a vítima de um processo psicológico incontrolável, de uma “concepção vertiginosa” da companheira. Por outro lado, além das rimas “imaginosa/vertiginosa” e “fantasia/mania”, as expressões sinônimas “fantasia/fronte imaginosa/mania/concepção vertiginosa” não apenas conferem um aspecto cômico ao comportamento da mulher como acabam revelando que, nesse caso, fugindo do habitual, é a esposa quem procura romper os limites de uma relação tradicional.

Por fim, o entediado marido confessa que “há quase um mês, modernamente” a companheira vem apresentando “um furor dos mais intensos”. Deduz-se que as solicitações da esposa tornaram-se ainda mais ardorosas. Trata-se, portanto, de uma mulher que não consegue se adaptar aos papéis do casamento convencional. Por outro lado, as expressões do marido, combinadas com a solenidade do discurso, configuram claramente seus modos pudorosos e moralistas. A exclamação latina *Proh Pudor!* é um recurso de expressão que enfatiza seu constrangimento frente os desejos sempre insatisfeitos da companheira.

### Uma mulher insatisfeita

Para o marido, as “fantasias” e as “manias” femininas parecem sinais de uma conduta feminina superficial e da moda, como se a esposa tivesse vontade de ser “moderna”,

---

<sup>10</sup> Janet Carter também desenvolve uma leitura semelhante: “A idéia de que ela é que o quer possuir a ele, e não vice-versa, reforça-se pelo verbo cingir na frase “todas as noites ela me cingia / Nos braços”, ao passo que ele, depois de recebe as carícias que lhe foram dadas com “brandura gasalhosa”, “adormecia”, enquanto ela ficava ao seu lado “desleixada e langorosa”, numa imagem evocativa do *post-coitum*” (Carter, Janet E. Op. cit., p. 122)

tal qual as heroínas de operetas e romances de folhetim. O advérbio escolhido para explicar os desejos da mulher acaba confirmando a posição conservadora do marido: “agora, há quase um mês, modernamente, / ela tinha um furor dos mais soturnos”. A referência à libido da companheira não esconde uma conotação pejorativa, como se, para o homem burguês, os desejos femininos fossem modismos, inspirados pelas últimas novidades dos figurinos.<sup>11</sup>

No último terceto, a exclamação “oh! sordidez!”, relacionada com o título em latim, reforça o constrangimento masculino. No entanto, os pesados calçados que ele veste acabam por revelar sua falta de requinte e de sensibilidade: “Descalça-me as botas, os coturnos”. Ao despir o marido, a mulher quer despojá-lo do seu aparato masculino e torná-lo mais vulnerável. E depois de despi-lo, ela o submete a outra situação erótica, a última das suas “manias”: “E fazia-me cócegas aos pés”. Entregue a uma voluptuosa brincadeira erótica, não estaria, naquele momento, a mulher querendo transformar o grave e circunspecto casal em duas crianças?<sup>12</sup>

Ao mesmo tempo que a surpresa do último verso provoca riso, ela desfere uma crítica bem-humorada ao matrimônio tradicional: na cena conjugal, a esposa tenta renovar os papéis instituídos pelo casamento burguês. O homem, por sua vez, visivelmente desconfortável, sente-se afrontado com o comportamento mais descontraído e emancipado da mulher.<sup>13</sup> *Proh Pudor!* mostra uma mulher, ainda não incorporada ao sistema de produção que, de alguma forma, procura igualar-se ao

---

<sup>11</sup> Dolf Oehler mostra que Baudelaire chama a atenção para uma gravura de Tassaert, em que um jovem casal se diverte: ela, vestindo roupas de homem, e ele, de mulher. Oehler esclarece que “a frivolidade de Tassaert é, para Baudelaire, muito mais do que uma alusão humorística, é um ponto de apoio para que se imagine uma revolução das relações entre os sexos, talvez mesmo a promessa de tal revolução” (Oehler, Dolf. Op. cit., p.256). Pelos poemas e gravuras humorísticas da época, é possível encontrar os primeiros sinais de uma forma mais descontraída das relações tradicionais entre o homem e a mulher.

<sup>12</sup> Para H. Macedo, “em *Proh Pudor* o amante é grotescamente infantilizado” (Op. cit., p.74).

<sup>13</sup> Helder Macedo, analisando o período que vai de 73 à primeira metade de 74, correspondente aos “poemas de juventude” de Cesário Verde, afirma que “estes exercícios satíricos adolescentes pouco seriam do que um reflexo típico da ambigüidade oitocentista perante o amor venal se, no seu conjunto, não apontassem para a caracterização desse erotismo como um jogo de poder susceptível de levar à reversão dos estereótipos convencionalmente associados ao homem e à mulher” (Macedo, Helder Op. cit., p.73)

homem. O humor e a irreverência do poema estão a serviço de um retrato crítico da cultura burguesa oitocentista, em cuja sociedade a mulher se revela vazia e insatisfeita.<sup>14</sup>

### 1.3. Dois sonetos de João Penha

#### Um humor irreverente

Em relação à produção de Cesário Verde no período de 1873-5, Helder Macedo lembra que “convém não perder de vista o caráter essencialmente jocoso destes poemets”.<sup>15</sup> De fato, nessa fase, o humor é marca fundamental de sua obra. Só posteriormente a irreverência e o sarcasmo dos primeiros poemas parecem transformar-se em ironia mais sutil e profunda.

Vários estudiosos têm ressaltado a influência decisiva de João Penha (1838-1919) sobre essa fase inicial de Cesário Verde.<sup>16</sup> O traço estilístico fundamental de grande parte dos poemas das *Rimas* (1882) daquele poeta é o contraste de imagens, a busca da surpresa por um final inesperadamente jocoso e trocista, a inversão do tom elevado num desfecho prosaico e quase vulgar. “Seguindo as pegadas de João Penha”, Cesário Verde desenvolve esse mesmo jogo contrastante, levando o leitor ao riso e denunciando a retórica vazia do sentimentalismo romântico.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> “Na época do sentimentalismo romântico e da alienação literária, eles (Fourier, Daumier e Balzac) trouxeram à discussão o amante civilizado sem a maquilagem sentimental, como homens que se dedicam de corpo e alma ao dinheiro, que usam as mulheres para chegar ao dinheiro e o dinheiro para conquistar as mulheres, como eternos traidores e traídos, *cocufiants* e *cocufiês*, como tirano familiar raivoso, *despote en habit noir*, ou como imbecil metido em camisolão branco e gorro de dormir” (Oehler, Dolf Op. cit., p. 251)

<sup>15</sup> Macedo, Helder Op. cit., p.74

<sup>16</sup> Podemos citar, entre outros, Jacinto do Prado Coelho, João Pinto de Figueiredo, João Gaspar Simões e Cleonice Berardinelli. Prado Coelho faz as seguintes considerações: “Cesário Verde começou pela poesia epigramática. Foi provavelmente graças à lição de João Penha que retomou a arte de Tolentino, a arte do desenho incisivo e irônico. Depois de 1868, data em que a *Folha* de João Penha iniciou a sua carreira, os poetas portugueses (observaria Gonçalves Crespo dez anos depois) evidenciaram “um notável progresso na factura, no labor e na perfeição nítida dos versos”. Cesário foi envolvido por essa nova atmosfera. À *Folha* estava moribunda, mas a sua lição frutificava. Seguindo as pegadas de João Penha, Cesário formou o seu estilo na escola da gazetilha, do epigrama cínico, do humorismo, da fantasia parodística, do rigor sintático. (Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde escritor. In: *A problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1972, p.194).

<sup>17</sup> “De 20 a 23 de janeiro de 1874, Cesário Verde publicou também no *Jornal da Tarde* do Porto as poesias *Impossível*, *Lágrimas*, *Proh Pudor!* e *Manias*, todas elas subordinadas ao título *Ecos do realismo* e que se pode notar, por vezes, a influência de João Penha. O autor de *Violão Noturno*, diga-se de passagem, era para ele um mestre menos perigoso que os

A fim de sublinhar o humor irreverente dos dois poetas, pensou-se num estudo comparado entre eles. Para tanto, foram selecionados dois sonetos de João Penha. Embora a primeira edição das *Rimas* seja de 1882, parte dela, no entanto, foi anteriormente publicada em *A Folha*, periódico literário dirigido pelo próprio João Penha entre dezembro de 1868 e abril de 1873.<sup>18</sup>

A primeira parte das *Rimas*, intitulada *Vinho e Fel*, contém trinta e quatro sonetos.<sup>19</sup> Entre eles, o IV desenvolve uma crítica à imagem romântica da mulher. Trata-se de um poema com rigorosa simetria dos versos, o que favorece um ritmo cadenciado e regular e lembra os modelos quinhentistas, graças ao equilíbrio da forma, combinado com uma linguagem clara e precisa.

A quadra inicial descreve o “pasma e a surpresa” do poeta ao avistar pela primeira vez uma encantadora jovem. A estrofe, estruturada em torno do verbo ver (“Te vi a vez primeira”), procura descrever o seu olhar atônito e deslumbrado. E certas expressões, semanticamente próximas, parecem carregar de emoção o instante em que o apaixonado se sentia “venturoso”, “ébrio de prazer”, “estático de pasmo e de surpresa”

#### *Soneto IV*

Mal pode fantasiar-te a mente acesa  
Tão gentil com quando, venturoso,  
Te vi a vez primeira, ébrio de gozo,  
Estático de pasmo e de surpresa.

Que prodígio de esplêndida beleza!  
Que lábios, que sorrir, que olhar piedoso!  
Que opulento cabelo... um mar undoso  
Onde esconderas a gentil nudeza!

---

românticos revolucionários do Martinho” (Figueiredo, João Pinto. *A vida de Cesário Verde*. Lisboa: Presença, 1986, p.67).

<sup>18</sup> “Em nome da plena liberdade da arte, o poeta abriu o jornal às duas principais correntes da época: “os metrificadores do ai” e “os sacerdotes da idéia vaga”. A primeira corresponde ao romantismo e a segunda, aos seguidores da escola de Coimbra, liderada por Antero de Quental. “Penha, com a sua musa boemia, cínica, epicurista, dum humor acre e o seu culto ao vernáculo e da nitidez formal, com ressaibos árcades, exerceu notável influência noutros poetas” (Coelho, Jacinto do Prado. *A Folha*. In: *Dicionário das Literaturas brasileira, portuguesa e galega*. Porto: Figuerinhas, 1982, p.347-8)

<sup>19</sup> É preciso considerar que *Rimas* de João Penha é constituído por quatro partes: 1ª) *Vinho e Fel*, 2ª) *Violão noturno*, 3ª) *Onofre* e 4ª) *Lira de Pangloss*. Com exceção de *Onofre*, pode-se encontrar, em todas as outras partes, poemas com o mesmo jogo contrastivo de imagens, que acaba sendo, estilisticamente, o traço fundamental dessa obra poética de João Penha.

Assentada n'um banco de verdura,  
Junto à margem do murmuro Mondego  
De um Correggio venceras a pintura.

Ai! Perdi, desde então, a paz e o sossego:  
Se estavas tão graciosa em tal postura,  
E comias um paio de Lamego!<sup>20</sup>

Na segunda quadra, para ressaltar outra vez o êxtase inicial do poeta, a enunciação lírica recorre a expressões paralelísticas, mediante as quais também acaba sendo esboçado o perfil da amada: “Que prodígio de esplêndida beleza! / Que lábios, que sorrir, que olhar piedoso! / Que opulento cabelo...” Assim, em prosseguimento a essa *descriptio puellae*, nos dois últimos versos da segunda estrofe, a comparação do “opulento cabelo” com “um mar undoso” deixa transparecer uma conotação erótica que se explicita na “gentil nudeza”. No entanto, a estrofe não recorre a nenhuma imagem marcante e original, dando a impressão de paródia, de uma retomada irônica de expressões já desgastadas e vazias sem um significado verdadeiramente enraizado na interioridade do eu poético.

Já o primeiro terceto faz referências à tradição poética e artística, trazendo à memória a famosa passagem de Inês de Castro, em *Os Lusíadas*, seja pela dicção camonianiana do soneto, seja pela evocação da bela jovem junto ao emblemático rio Mondego: “Assentada n'um banco de verdura, / Junto à margem do murmuro Mondego”. No último verso, a menção à pintura de Correggio faz lembrar a expressão plácida das ninfas do pintor bolonhês.<sup>21</sup> Dessa maneira, as alusões do soneto de João Penha à estética renascentista não significariam tomar por modelo o ideal de proporção e clareza da cultura quinhentista?

No segundo terceto, além da interjeição inicial, a sinonímia expressa enfaticamente a turbulência emocional do jovem apaixonado – “Ai! Perdi, desde então, a paz e o sossego” –, que procura se explicar pela visão da graciosa jovem comendo “um paio de Lamego” às margens do Mondego (dois últimos versos).

A surpresa do final ridiculariza a imagem da mulher etérea e angelical e fatalmente

---

<sup>20</sup> Penha, João. *Rimas* (Edição *ne varietur*). Braga: Cruz e Cia., 1906, p.13-4.

<sup>21</sup> Pensou-se no famoso nu feminino da tela *Júpiter e Antíope*, de Correggio (1490-1534), embora o poema também permita pensar na figuração da *Virgem de São Jorge*. Em todo caso, a referência faz lembrar que um dos traços marcantes da obra do pintor bolonhês é a proximidade harmoniosa entre as imagens religiosas e as profanas, entre o elemento espiritual e o erótico.

leva o leitor ao riso. Porém, o último verso também acaba conferindo um novo significado ao soneto. A partir do inesperado desfecho, as imagens parecem se tornar um jogo vazio e meramente retórico: o poema é uma crítica à visão idealizante da mulher, a uma linguagem já desgastada, a um lirismo sem raízes na interioridade humana.<sup>22</sup> É oportuno lembrar que Cesário Verde também recorre à surpresa do verso final, para efetuar uma revisão crítica do sentimentalismo ultra-romântico. É o que ele faz em *Impossível* e *Proh Pudor!* bem como em *Lágrimas* (1874), *Cantos de Tristeza* (1874), *Caprichos* (1874) e *Arrojos* (1874). Como João Penha, ele procura ridicularizar as relações amorosas que a poesia sentimental cultivou.<sup>23</sup> O humor dos dois poetas é uma tentativa de questionar a literatura ultra-romântica e trilhar a via aberta pelo realismo moderno.

#### A “moderna escola”

No soneto XIV das *Rimas*, João Penha volta a criticar o discurso amoroso excessivamente sentimental. O poema começa com uma advertência – “Não me provoques mais” – e uma ameaça – “Esta brandura / Encobre de um jaguar a fúria horrenda”. Trata-se do discurso de um homem enciumado, que aconselha à amada que leia uma das tragédias shakespearianas, insinuando um desfecho semelhante para eles: “Vai ler do Mouro a pavorosa lenda”. Enquanto as imagens do “jaguar” e do “Mouro” carregam velada ameaça, as expressões “fúria horrenda” e “vingança escura” remetem mais diretamente à idéia de violência e de morte.

---

<sup>22</sup> A. J. Saraiva e O. Lopes, comentando a fase inicial da obra de Cesário Verde, fazem as seguintes considerações: “Acrescentos, feitos em edições recentes, revelaram que o poeta procurou reagir desde novo (1873, pelo menos) contra a insinceridade piegas, segundo o processo de João Penha: a autonegação de uma poesia sentimental por um desfecho de farsa. O seu principal mérito consiste em ter encontrado o tom natural, vencendo tal alternativa ultra-romântica entre o piegas e o grotesco” (Saraiva, Antônio José, Lopes, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 5.ed. Porto: Porto, s.d., p.962).

<sup>23</sup> Para C. Berardinelli, “este tom de zombaria, de humor caustico e quase sempre inesperado encontra-se também nos versos de João Penha e Gomes Leal, e é retomado por Cesário, às vezes com graça incomparável. É o caso do longo poema *Impossível*, com doze quartetos, ao longo dos quais o poeta faz promessas de amor e carinho” (Berardinelli, Cleonice. Cesário entre Fradique e Sá-Carneiro. In: *Boletim do Sesesp*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1988, v.2,p.92-120).

## Soneto XIV

Não me provoques mais. Esta brandura  
Encobre de um jaguar a fúria horrenda:  
Vai ler do Mouro a pavorosa lenda,  
O mesto quadro da vingança escura.

Tu és como essas míseras impuras  
Que o vício expõe no lupanar à venda!  
Nem mais te quero ver na triste senda,  
Que te leva aos abismos da loucura.

Perdi-te. Mas a flor que no ocidente  
Viu moribundo o sol, ergue a corola,  
Aos orvalhos da aurora resurgente:

Sigo os preceitos da moderna escola:  
– Não há dor que resista a um vinho ardente.  
Nem ao fácil amor de uma espanhola.<sup>24</sup>

No segundo quarteto, dando vazão a essa “fúria horrenda”, o amante procura desqualificar a mulher, comparando-a com “essas míseras impuras / que o vício expõe no lupanar à venda”. A comparação não dissimula o moralismo pequeno-burguês, ao mesmo tempo que parece cair no lugar comum das expressões melodramáticas e vazias. O poema se desenvolve como uma paródia ao discurso amoroso de viés sentimentalista e ultra-romântico.<sup>25</sup>

No último terceto, acreditando ter perdido definitivamente a amada (“Perdi-te”), o pobre traído, todavia, consegue sentir-se ainda integrado às forças da vida: “Mas a flor que no ocidente / Viu moribundo o sol, ergue a corola, / Aos orvalhos da aurora resurgente”. Depois de expressar-se de forma tão melodramática, ele explica o segredo do seu renascimento: a obediência à “moderna escola” que preceitua, como remédio para os males afetivos, “um vinho ardente” e “o amor fácil de uma espanhola”. A solução prática e cínica provoca riso, mas acaba mostrando também que as metáforas extremamente sentimentais do primeiro terceto não passavam de uma retórica vazia que não suporta o peso da realidade prosaica e vulgar do dia-a-dia. Por outro lado, a expressão “moderna escola” faz lembrar as queixas do indignado

---

<sup>24</sup> Penha, João, op. cit., p.33-34.

<sup>25</sup> “Quand on utilise un mot ainsi marqué par les contextes précédents dans la fonction analogue, on parle de stylisation; si la fonction est inversée, il s’agit de parodie”. Ducrot, Oswald e Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.

marido em *Proh Pudor!*. Cesário Verde, assim como João Penha, utiliza o conceito com certa ironia. No entanto, é preciso observar que, na verdade, os dois procuram traduzir o uso que a pequena burguesia faz do termo. A “moderna escola” de João Penha ensina, de forma cínica, os meios práticos e fáceis de superar o sofrimento amoroso. No soneto de Cesário Verde, o indignado marido acredita que as fantasias libidinosas da esposa sejam apenas um reflexo da modernidade da época. É nesse sentido que ambos criticam o discurso da pequena burguesia que transforma o conceito em falta de compromisso, em negação dos sentimentos mais conseqüentes.

### A lição de João Penha

Agora, tornam-se mais perceptíveis algumas diferenças entre o humor de João Penha e o de Cesário Verde. O primeiro, mediante a paródia irreverente e sarcástica, procura expor ao ridículo a retórica do romantismo sentimental. Cesário Verde, na tentativa de “seguir as pegadas” do poeta das *Rimas*, acaba realizando uma representação acabada do mundo pequeno-burguês, sobretudo das relações conjugais. Essa atenção à vida diária e miúda vai se tornar, mais tarde, uma das características marcantes dos seus melhores poemas. Apesar das diferenças, há um indiscutível “parentesco” entre o humor dos dois poetas; ambos recorrem à paródia do discurso romântico, à surpresa do verso final, ao contraste entre o estilo elevado e o baixo, ao choque entre o idealismo etéreo e o realismo prosaico e vulgar, razões pelas quais podemos afirmar que, na fase inicial de sua obra, Cesário Verde segue “a lição de João Penha”, se bem que retratando o cotidiano pequeno-burguês de forma mais aguda e precisa que o mestre.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Comentando a produção poética inicial de Cesário Verde, J. G. Simões também percebe uma semelhança com o humor de João Penha: “Cesário Verde tinha lido, por certo, João Penha. Pelo menos os dois sonetos que inseria no seu folhetim eram rimados ao gosto do mestre da Folha, e tão bem caldeados nas suas imagens que estas se esforçavam por ser ao mesmo tempo banais e contundentes. Estávamos em frente de uma profissão de fé amorosa sem sentimentalidade alguma, perfeitamente no estilo daquela que o autor das *Rimas* pusera nos seus sonetos de *Vinho e fel* publicados anos antes na revista coimbrã que então fundara. Temos, pois, Cesário Verde fazendo o seu baptismo com a água benta do mestre João Penha” (Simões, João Gaspar. Os poetas pré-simbolistas. In: *História da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959, p.16),

## 2. A “grande dama fatal” (1874-1876)

### 2.1 *Esplêndida* (1874)

#### A beleza medusante

Com a publicação de *Esplêndida* em março de 1874, Cesário Verde registra o aparecimento da “dama fatal” na sua obra. Embora os traços fundamentais dessa figura feminina apareçam em publicações anteriores a 74, como *Ó áridas Messalinas* e *Lúbrica*, foi só a partir de *Esplêndida* que a imagem da *belle dame sans merci* se delineou mais claramente na obra de Cesário Verde. Esse retrato de mulher volta a aparecer mais aprimorado em *Deslumbramentos* (1875) e em *Humilhações* (provavelmente, 1876) conferindo aos três poemas uma coesão na qual alguns críticos procuram incluir *Frígida* (1875)<sup>27</sup> A nosso ver, apesar de o poema apresentar alguns traços da *femme fatale*, com final jocoso e trocista, ele parece mais próximo do período em que o poeta cultivava o humor “segundo a lição de João Penha”. Além disso, falta ao poema *Frígida* o cenário da cidade, fundamental na caracterização dessa figura feminina na obra de Cesário Verde.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Cabral Martins critica Helder Macedo por incluir *Frígida* na série da dama fatal: “Helder Macedo relaciona tematicamente *Esplêndida* com *Deslumbramentos*, *Frígida* e *Humilhações*. Parece-nos no entanto que esta série não é consistente. Incompleta, também, porque se intentasse conter as mais importantes ocorrências do tipo de mulher nesses quatro poemas representado teria que incluir, pelo menos *Arrojos* e *Responso*. Não é consistente, porque a qualidade de poemas dramáticos- que é dominante nessa série- está ausente em *Frígida*” (Martins, Cabral. *Cesário Verde ou a transformação do mundo*. Lisboa Comunicação, 1988, p.45).

<sup>28</sup> A “dama fatal” ou *La belle dame sans merci* é um retrato feminino bastante cultivado na literatura e nas artes; é a representação da “mulher distante, fria, afrontosamente maquilada, pronta sempre para esmagar o seu companheiro” (Peyre, Henry. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983, p.67). Mario Praz esclarece que a *femme fatale* da metade do século passado é uma metamorfose da “homem fatal” byroniano do início do século. Para ele, não se trata apenas de uma convenção ou moda literária, mas de uma imagem que até certo ponto reflete alguns aspectos da vida cotidiana. É preciso considerar que, antes da série da “dama fatal” de Cesário Verde (1874-1876), Gautier havia criado *Une nuit de Cleopâtre* (1845), “onde, contra o fundo exótico, detalhadamente descrito como em um inventário, perfila-se a figura de *la belle dame sans merci*, da mulher fatal” (Praz, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996, p.190). Depois de Gautier, Flaubert vai publicar *Salambô* (1862) e Mallarmé, *Hérodíade* (1864). A imagem da mulher fascinante e destrutiva, um misto de beleza e morte, se prolonga nas artes e na literatura até *Salomé* (1892), de Oscar Wilde. Lev-se em conta ainda as

Quando da publicação de *Esplêndida* em 1874, no *Diário de Notícias*, houve um pequeno “escândalo literário”. Teófilo Braga reagiu criticamente e Ramalho Ortigão publicou um artigo pretensamente demolidor do poema, considerando que *Esplêndida* atesta a “rápida e extraordinária vulgarização dos processos literários” de Baudelaire em Portugal. Para ele, Cesário Verde é mais uma “vítima do realismo baudelairiano”.<sup>29</sup> No artigo “A musa moderna – Conselhos a um jovem poeta”, Ortigão procura mostrar ao mundo moderno, prático e cotidiano a inadequação e o desacordo daquela imagem de mulher. Na verdade é uma interpretação que se apóia apenas no significado literal, ignorando a dimensão simbólica do poema e, sobretudo, não leva em conta a sutil ironia com que é desenhada a figura da “dama fatal”.

### *Esplêndida*

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

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

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

---

figurações irônicas da “mulher fatal” baudelairiana, que vão repercutir significativamente na poesia portuguesa oitocentista.

<sup>29</sup> “Um facto curioso: a rápida e extraordinária vulgarização que acharam nos poetas portugueses os processos literários e os ideais artísticos de Charles Baudelaire! Averigua-se que o realismo baudelairiano está fazendo mais numerosas e lamentáveis vítimas do que o velho romantismo de Byron, de Lamartine, de Musset” (Ortigão, Ramalho. *As Farpas*. Lisboa: Clássica, s.d., v.X, p.213). No entanto, o escritor português descreve Baudelaire de maneira biográfica e superficial, acabando por retratar o poeta francês de forma estereotipada, com fortes pinceladas românticas: “Baudelaire, imitador do estilo humorístico americano de Edgar Poe, é um mundano, um dândi, um corrupto. Tem os defeitos e as virtudes inerentes à sua violenta personalidade. Conhece todas as elegâncias, todos os vícios, todos os desejos, todos os apetites, todas as perversões nervosas, todas as úlceras, todas as febres, todas as podridões modernas. Sabe os segredos do *chic*, os preceitos da moda, os efeitos da prostituição e do alcoolismo e os últimos requintes da sensualidade e da devassidão (Ortigão, Ramalho, op. cit., p.213-4).

É clara como os pós à marechal,  
E as mãos, que o Jock Clube embalsamou.  
Entre peles de tigres as regala;  
De tigres que por ela apunhalou,  
Um amante, em Bengala.

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

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

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

E daria, contente e voluntário,  
A minha independência e o meu porvir,  
Para ser, eu poeta solitário,  
Para ser, ó princesa sem sorrir,  
Teu pobre trintanário.

E aos almoços magníficos do Mata  
Preferiria ir, fardado, aí,  
Ostentando galões de velha prata,  
E de costas voltadas para ti,  
Formosa aristocrata!<sup>30</sup>

Como revela o próprio título, *Esplêndida* descreve a passagem triunfal de uma esfíngica e fascinante mulher pelas ruas de Lisboa: “Ei-la! Como vai bela! Os esplendores / Do lúbrico Versailles do Rei-sol”. As aliterações, desde o início, pretendem reforçar o brilho magnetizante da esplendorosa dama. O ritmo dos decassílabos parece infundir movimento ao “tropol de cavalos”, que, imperiosamente, conduz a aristocrática mulher deitada “com langor no azul celeste / Do seu ‘landau’ forrado de cetim”, bem como pelos verbos de movimento: “Como vai bela!”, “A carruagem / Vai agora subindo devagar”, “Os lacaios vão... na almofada”, “E os seus negros corcéis...” / “... sobem a rua do Alecrim”.

A rapidez da fidalga parece intensificar seu fascínio e o mistério que a cerca. A partir da sexta estrofe, no entanto, o ritmo do poema torna-se mais lento, dando a

impressão que os decassílabos agora acompanham os passos de um homem “corcovado”, “como um doido, em convulsões”, com o ar “febril, de colarinho amarrotado”, cujo estado de prostração e miséria contrasta, quase simetricamente, com a fulgurante aparição da dama. Nos últimos quintetos assistimos à fantasia de um homem que deseja renunciar à sua “independência” e ao seu “porvir” para poder acompanhar, como um laçao de carruagem, o ritmo acelerado da “esplêndida” mulher.

O discurso recorre a diversas comparações, que subtilmente vão delinear o retrato da bela dama. Pela primeira comparação, a mulher está identificada com uma luz irradiante: “É como o refulgir dum arrebol / Em sedas multicores”. As outras, porém, sugerem gradativamente a idéia de morte. Assim, a conotação inicial de beleza e vida não se repete na segunda comparação: “É clara como os pós à marechala”. Aos poucos, a lividez do rosto maquilado, “as mãos que o Jock Club embalsamou”, a exótica e sinistra proveniência das “peles de tigre” são traços que conferem um aspecto voluptuoso e corrompido à senhora. Ela exhibe uma elegância que beira a morbidez e a vulgaridade.<sup>31</sup> Todavia, a roupa exótica e de mau gosto, os modos gélidos e aristocráticos tornam-na uma figura fatídica que “Atrai como a voragem”. Sua veloz e, ao mesmo tempo, fúnebre carruagem acaba de compor o seu retrato: “E os seus negros corcéis... / Velozes como a peste”. Mas é sobretudo o rosto maquilado e lívido, a expressão enigmática que revela a beleza medusante da mulher. É possível afirmar que, embora inicialmente associada à idéia de vida e de luz, a figura da formosa mulher, pouco a pouco, vai se revelando uma força erótica, identificada com a morte, que atrai e destrói seus anônimos seguidores.

---

<sup>30</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.71.

<sup>31</sup> Ramalho Ortigão não percebe o simbolismo das roupas e os adornos da mulher. Desenvolve seus comentários tomando por referência a moda da época, que ele conhece muito bem: “Aqui repreende-se em primeiro lugar a comparação com os *pós a marechala*, os quais podem ser pardos, louros, encarnados ou castanhos; em segundo lugar a escolha do bálsamo *Jock*, que temos por suspeito; e por último o mau gosto do amante que em vez de lhe dar um *manchon* de marta zibelina ou raposa azul, lhe deu uma pele de tigre, que não serve senão para capachos, obrigando a ativa bela a *regalar* as mãos na mesma coisa em que a gente embrulha os pés” (Ortigão, Ramalho, op. cit., p.217). No entanto, exatamente pela inadequação à moda e ao bom gosto, há em Cesário Verde uma leitura crítica dessa figura feminina, cultivada pela poesia da época. Além disso, as “peles de tigre” fazem parte do exotismo característico da *femme fatale*, inclusive porque estão associadas a uma história de paixão e violência cujo cenário é uma região selvagem do território asiático. Todos esses aspectos parecem tornar a dama fatal de Cesário Verde uma personagem folhetinesca que ele reedita com intenções críticas.

A maneira como o *voyeur* se veste, ou deseja se vestir, são sinais do seu atormentado desejo. Embora se sinta fortemente atraído, chegando a sofrer convulsões, ao ver passar a arrogante dama, ele se mantém à distância, com o “colarinho amarrotado, sinistro e mal trajado”. Ao mesmo tempo, esse febril admirador sonha ocupar o lugar dos lacaios que vão na carruagem vestidos de “... capas de borracha esbranquiçada... [e] ... chapéus com roseta...”. A exótica vestimenta feminina contrasta com o material industrial e incharacterístico dos trajes da criadagem, conferindo aos serviçais um aspecto asséptico e inofensivo. Ao desejar o lugar desses homens, o *voyeur* garante, para o próprio prazer, a certeza de ser inferiorizado pela aristocrática senhora. Pode-se dizer que ele descobre na auto-humilhação e exposição pública o seu próprio erotismo.<sup>32</sup>

#### A ironia do poema

Esplêndida parece ser uma revisão crítica da figura da *femme fatale* cultivada pela literatura da época. De certa forma, Ramalho Ortigão tinha razão em considerar que o “tipo da mulher fatal” era uma importação estrangeira que pouco ou nada dizia respeito às prosaicas ruas da capital portuguesa. De fato, em seu artigo ele afirma que o exotismo dos trajes, o perfume vulgar e a pesada maquilagem são de um gosto duvidoso, razão pela qual a “esplêndida” senhora estava defasada com a moda e o estilo de vida contemporâneos. Além disso, o exagerado e patético comportamento do *voyeur* chega perto do burlesco. Todavia, faltou ao escritor português dar-se conta de que, exatamente porque são anacrônicas e caricaturais, as duas figuras acabam atestando as intenções irônicas de Cesário Verde.

Esplêndida apresenta várias alusões ao mundo aristocrático do *Ancien Régime*. Inicialmente é preciso considerar que a bela dama é comparada às grandes cortesãs do reinado dos Luíses na França: “As incensadas / Dubarry, Montespan e Maintenon

---

<sup>32</sup> Referindo-se à “negatividade da aparência física” do *voyeur*, Alfredo Margarido conclui que “a carga masoquista manifesta-se por esta via de maneira absoluta, não na relação com a estrutura física do poeta, mas levando em linha de conta a lógica perversa do discurso poético. O poeta deseja desejar a humilhação, não pretendendo obter uma resposta afectiva” (Margarido, Alfredo. O erotismo urbano de Cesário Verde. In *Boletim do Sepesp*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988, v.2, p.144).

/ Se a vissem ficariam ofuscadas”. Depois, deve-se observar que o brilho da corte parisiense está refletido no próprio título “Os esplendores / Do lúbrico Versailles do Rei-Sol”). Pelas referências históricas, o poema pode ser uma alusão ao opressivo Ancien Régime. Mas há também alguns nomes típicos da prosaica e cotidiana vida lisboeta, como na última estrofe, a menção a um conhecido restaurante da rua do Carmo, freqüentado por escritores e intelectuais da época, do qual a impassível musa era habituê. Então *Esplêndida* também não é uma representação irônica do meio literário lisboeta que reeditava de forma estereotipada a figura da “dama fatal”, graças à influência do romance e do teatro francês?<sup>33</sup>

*Esplêndida*, esse “cintilante”<sup>34</sup> poema de Cesário Verde, concentra vários significados: não é apenas uma alegoria à decadência política do Ancien Régime bem como não se esgota na paródia de um discurso amoroso que, indiretamente, acaba reproduzindo as relações perversas entre senhor e vassalo. A criação de *Esplêndida* parece muito motivada pelo empenho em renovar a poesia portuguesa contemporânea. E nesse sentido, ele pode ser lido como uma mordaz retrato da mulher fatal, como a irônica versão de uma imagem sem ressonâncias no mundo moderno e na vida cotidiana. Decifrada por suas intenções críticas, essa polêmica composição revela, em última análise, “a farpa, a precisão e a consciência lúcida de Cesário Verde”.<sup>35</sup>

## 2.2. *Deslumbramentos* (1875)

### O mistério desvendado

---

<sup>33</sup> Pedro da Silveira esclarece que se trata do restaurante de um “cozinheiro famoso que se chamava João da Mata e que era freqüentado por Guerra Junqueiro, Guilherme de Azevedo, Henrique das Neves e outros”. (Silveira, Pedro. A “obra completa” de Cesário Verde. In: *Vértice*. Coimbra: v.XXIV, n.248-249, maio-junho 1964, p.276-92 e n.250-1, julho-agosto 1964, p.456-69). Mais do que referênci a um restaurante da moda, essas informações permitem pensar que se trata de uma alusão ao meio literário lisboeta.

<sup>34</sup> “*Esplêndida* é um poema que vibra e cintila pelo tom, pelo ritmo e pelas imagens, reflexo do brilho magnífico de sua protagonista. A nosso ver, a apresentação desta figura feminina, juntamente com aquela de *Humilhações*, marca o auge da destreza de Cesário em relação ao retrato feminino” (Carter, Janet, op. cit., p.149).

*Deslumbramentos* (1875) é uma nova versão da *belle dame sans merci*. Tudo indica que, em razão das críticas a *Esplêndida*, o poeta procura refazer sua irônica versão da “grande dama fatal”. Ele tenta deixar mais claro que aquela “feminilidade prepotente e cruel” é um comportamento defasado e contraditório com as relações humanas da contemporaneidade.

### *Deslumbramentos*

*Milady*, é perigoso contemplá-la,  
Quando passa aromática e normal.  
Com seu tipo tão nobre e tão de sala.  
Com seus gestos de neve e de metal.

Sem que nisso a desgoste ou desenfade,  
Quantas vezes, seguindo-lhe as passadas,  
Eu vejo-a, com real solenidade,  
Ir impondo *toilettes* complicadas!...

Em si tudo me atrai como um tesoiro:  
O seu ar pensativo e senhoril,  
A sua voz que tem um timbre de oiro  
E o seu nevado e lúcido perfil!

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

Eu ontem encontrei-a, quando vinha,  
Britânica, e fazendo-me assombrar;  
Grande dama fatal, sempre sozinha,  
E com firmeza e música no andar!

O seu olhar possui, num jogo ardente,  
Um arcanjo e um demônio a iluminá-lo;  
Como um florete, fere agudamente,  
E afaga como o pêlo dum regalo!

Pois bem. Conserve o gelo por esposo,  
E mostre, se eu beijar-lhe as brancas mãos,  
O modo diplomático e orgulhoso  
Que Ana de Áustria mostrava aos cortesãos.

---

<sup>35</sup> Campos, Augusto. Antipoesia no simbolismo. In: *Verso. Reverso. Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.214.

E enfim prossiga altiva como a Fama,  
Sem sorrisos, dramática. cortante;  
Que eu procuro fundir na minha chama  
Seu ermo coração, como um brilhante.

Mas cuidado, *milady*, não se afoite,  
Que hão-de acabar os bárbaros reais;  
E os povos humilhados, pela noite,  
Para a vingança aguçam os punhais.

Em um dia, ó flor do Luxo, nas estradas,  
Sob o cetim do Azul e as andorinhas,  
Eu hei-de ver errar, alucinadas,  
E arrastando farrapos - as rainhas!<sup>36</sup>

A aristocrática mulher surge com uma gélida expressão, parecendo envolta numa aura de enigma e de perigo: “*Milady*, é perigoso contemplá-la”. No entanto, “quando passa aromática e normal”, parece expressar também serenidade e autoconfiança.<sup>37</sup> “Sempre sozinha”, ela circula pelas ruas, seguida à distância por seu admirador. “Quantas vezes, seguindo-lhe as passadas, / Eu vejo-a, com real solenidade, / Ir impondo *toilettes* complicadas!...”). Os decassílabos sugerem o ritmo das “passadas” da imperturbável senhora. Como em *Esplêndida*, o trânsito permanente e veloz da mulher pela cidade intensifica o fascinante ar de mistério.

Pelas comparações vão se delineando, pouco a pouco, os traços da *milady*. Na terceira estrofe, a fascinante dama, tal qual a anterior, parece exibir jóias e pedras preciosas: “em si tudo me atrai como um tesoiro”. Os elementos simbólicos da comparação transmitem a impressão de que o magnetismo da senhora está associado à riqueza e à posição social, como se o poder da atração aumentasse

---

<sup>36</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.93.

<sup>37</sup> Para Helder Macedo, nesse poema “o uso da palavra *normal* tem um óbvio propósito de choque. A perigosa senhora perfumada, cujos gestos *de metal e de neve* são uma combinação de qualidades frigidamente desumanas, é reconhecidamente excepcional, em tipo e classe, como um produto das convenções mundanas, *com seu tipo tão nobre e tão de sala*. E, no entanto, este ser artificial é descrito como *normal*. A implicação é que a *milady*, como produto típico da cidade, representa a norma que é a cidade. O uso surpreendente do epíteto *normal* sugere assim uma atitude crítica em relação à estrutura social numa época em que a ordem urbana e industrial estava a suplantar a ordem rural e em que o artificial começava a dominar o natural. Do ponto de vista do ideal arcádico tradicional, a norma da sociedade humana estava a ser invertida e a cidade era o mundo às avessas” (Macedo, Helder, op. cit., p.82). A relação que Macedo estabelece entre o adjetivo *normal* e “norma social” parece bastante reveladora e não contradiz o significado que sugerimos. Pensamos que o adjetivo *normal* tem tanto se refere ao semblante da mulher como com a sua urbanidade. Segundo Cabral Martins, o adjetivo não tem “sentido precisável”. Por outro lado, ele descobre uma afinidade fonética na “estranha justaposição dos dois adjetivos

proporcionalmente ao seu distanciamento social. A imagem é reforçada pela expressão metafórica que confere “um timbre de oiro” à voz dela.

Na quarta estrofe, as comparações, também entrecruzadas, descrevem a beleza esfíngica da *milady*: “Como a Moda supérflua e feminina, / E tão alta e serena como a Morte!”. No entanto, a aliteração aproxima “Moda” e “Morte”, insinuando que a gélida altivez não passa de uma feminilidade destituída de vida interior, como se o semblante frio e sem emoções pudesse ser confundido com um ar de serenidade.<sup>38</sup>

Na quinta estrofe, aparecem outras comparações – “o seu olhar... / Como um florete, fere agudamente, / E afaga como o pêlo dum regalo!” –, aspectos antagônicos que tornam a dama fatal uma figura enigmática e fascinante: “O seu olhar possui, num jogo ardente, / Um arcanjo e um demônio a iluminá-lo”. Assim, combinadas com as antíteses, as comparações parecem realçar o forte magnetismo da “grande dama fatal”. Todavia, essas imagens podem ser um irônico retrato da aristocrática senhora, mostrando também o *mise-en-scène* de salão, a postura encenada, a teatralidade dos gestos. Pelas comparações pode-se perceber que *la belle dame sans merci* é uma figura ambígua: nela, a frieza se confunde com a serenidade, o fascínio é mantido pelo distanciamento, o magnetismo, sustentado pelo gesto estudado, e o mistério, criado por olhares teatrais. Assim, essa mulher representa a sua cena, quando passa “sempre sozinha”, numa postura afetada, com o seu modo “orgulhoso e diplomático”, prosseguindo sempre “sem sorrisos, dramática, cortante”.

### O final melodramático

Depois do “deslumbramento” inicial, o fiel seguidor passa a advertir a *milady*. Mais consciente e inteirado da impossibilidade de alcançar a fria e distante mulher, o eterno apaixonado muda o tom e decide sair do estado de aturdimento. Para perceber

---

*aromática e normal*: ambas as palavras têm a mesma vogal tônica e entre ambas há um efeito de anagramatização” (Martins, Cabral, op. cit., p.59-60).

<sup>38</sup> É interessante observar a constante proximidade entre a “dama fatal” e a morte nas palavras de Mario Praz: “O fascínio da bela mulher defunta, espécie das grandes cortesãs, das rainhas luxuriosas, das famosas pecadoras, sugerirá aos românticos, provavelmente sob a influência da lenda vampírica, a figura da Mulher fatal que encarna, de tanto em

melhor essa transformação, é preciso observar a comparação que abre a oitava estrofe – “E enfim prossiga ativa como a Fama”, recurso, aliás, que aparece em outros momentos do discurso. Além disso, a *milady* aparece identificada com uma das famosas rainhas da antiga aristocracia: “E mostre (...) / O modo diplomático e orgulhoso / Que Ana de Áustria mostrava aos cortesãos”. Essas mesmas expressões revelam um fiel admirador, desde o início, com uma visão crítica da *milady*, como se, todo o tempo, soubesse que a aristocrática mulher simboliza um poder político prestes a desaparecer.

Nas duas últimas estrofes, o discurso amoroso assume um tom mais ameaçador. Agora, o *voyeur*, revoltado com a indiferença da mulher, descobre que sua degradante sujeição à impiedosa e fatídica dama assemelha-se à situação dos “povos humilhados”. A alusão à insurreição popular parece dizer que a “vassalagem amorosa” alimenta, se bem de forma latente, um forte ressentimento. (“Mas cuidado, *milady* não se afoite, / Que hão de acabar os bárbaros reais, / E os povos humilhados, pela noite, / Para a vingança aguçam os punhais”). Torna-se clara a transformação da cega paixão pela *belle dame sans merci*: num primeiro instante, os “deslumbramentos”, depois, as advertências e, por fim, as ameaças de vingança.<sup>39</sup> Num final melodramático, portanto irônico, o ressentido admirador sonha ver a formosa dama transformada numa rainha destronada, arrastando farrapos pelas estradas.

*Deslumbramentos* reedita criticamente uma figura feminina que a literatura oitocentista cultivou fartamente.<sup>40</sup> São romances e operetas que prolongam,

---

tanto, em todos os tempos e em todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias” (Praz, Mário, op. cit., p.196).

<sup>39</sup> Janet Carter interpreta de forma semelhante essa passagem: “De repente a *milady* perde a sua significância pessoal em relação ao *eu* e, por ser símbolo de uma classe privilegiada, em função das suas qualidades pessoais, torna-se representante simbólica dos abusos tradicionalmente associados com a alta sociedade no que diz respeito ao povo e à sua humilhação. Em contraste com o *eu*, que parece aceitar a sua humilhação pessoal relativamente à altivez da *britânica*, o povo há de tomar uma atitude hostil e vingativa; e, numa transformação metafórica e estrutural que reflecte simbolicamente a mudança da atitude e da perspectiva do *eu*, o *florete* da *flor do luxo*, transforma-se na *adaga* que o povo levantará para abolir a classe que ela representa” (Carter, Janet, op. cit., p.140).

<sup>40</sup> Segundo Mário Praz, “na primeira parte do romantismo até cerca da metade do século XIX, há muitas mulheres fatais na literatura, mas não existe o tipo da mulher fatal do mesmo modo que existe o tipo do herói byroniano. Para que se crie um tipo, que é, em resumo, um *clichê*, é necessário que uma dada figura tenha escavado nas almas um sulco profundo; um tipo é como um ponto nevrálgico” (Praz, Mário, op. cit., p.181).

inconsciente e contraditoriamente, as relações perversas entre senhor e vassalo do *Ancièn Règime*. Os comentários negativos de Teófilo Braga à publicação de *Esplêndida mutatis mutandis* podem ser aplicados a *Deslumbramentos*. Na ocasião, o escritor português afirmava que “um poeta amante e moderno devia ser trabalhador, forte e digno e não se rebaixar assim”. Ora, na verdade, ao reconstruir ironicamente a figura da dama fatal nos dois poemas, Cesário Verde critica as imagens cultivadas pelo sentimentalismo ultra-romântico, sem nenhum cabimento numa sociedade que procura valorizar as relações de igualdade. Portanto, em *Esplêndida e Deslumbramentos* Cesário Verde revela sua aguda consciência poética, mediante a qual consegue refazer, com ironia sutil e precisa, uma das imagens emblemáticas da época.

### 2.3. *Humilhações* (1887)

#### Uma figura urbana

*Humilhações* somente foi publicado na edição póstuma de 1887. O poema é dedicado “de todo coração – a Silva Pinto”, razão por que não se pode precisar o período de sua criação: se durante os anos que Cesário Verde frequentou o Curso Superior de Letras (1873-1874) junto com o amigo, ou se em fase posterior a esse relacionamento. Apesar de ter permanecido inédito, *Humilhações* apresenta um jogo de imagens tão elaborado quanto *Esplêndida e Deslumbramentos*. Delineia-se nele a figura da dama fatal com as mesmas características das anteriores: aristocrática, fleumática e, sobretudo, fascinante – “Lembra um magnetizador”; o perfil da *belle dame sans merci* aparece sobre o pano de fundo do mundo urbano, agora mais claramente perceptível.

Em *Humilhações* reaparece o traço marcante da “grande dama fatal”, que, como nos poemas anteriores, está sempre em trânsito, (“Saltou soberba o estribo do coupé”), caminhando incansável num ritmo marcial (“Como ela marcha!”). Depois, sobe, “direita, a larga escadaria” e entra “no camarote” de um dos “principais teatros”. Essa constante circulação da indecifrável mulher acaba transmitindo o ritmo intenso

das grandes cidades. Aos poucos, o cenário urbano vai sendo desenhado: começando pelos “principais teatros”, estendendo-se pelo movimento das carruagens, a presença da guarda municipal mas, sobretudo, pela agitação nas portas do teatro e nas ruas próximas. Em *Humilhações* fica mais evidente a movimentação urbana. São cenas dinâmicas e contrastantes: enquanto um público elegante se aglomera no teatro para assistir à representação “dum drama de Feuillet”, do lado de fora, a guarda municipal “espanca o povo”.<sup>41</sup>

A “dama fatal”, figura elegante e cosmopolita, revela grande habilidade em se manter, ao mesmo tempo, próxima e distante. Nos lugares públicos (na rua, no teatro,) os enamorados da aristocrática senhora, para tê-la mais perto, carregam sempre um oportuno binóculo (“Ó minha pobre bolsa, amortalhou-se a idéia / De vê-la aproximar, sentado na platéia / De tê-la num binóculo mordaz!”). Esse voyeurismo é estimulado pelas situações em que a hipnotizante dama e seus admiradores se encontram no mesmo espaço social. O prazer de olhar e de provocar olhares, simbolicamente representado pelo “binóculo mordaz” do *voyeur*, caracterizava um dos comportamentos da burguesia urbana do século passado.

### *Humilhações*

*De todo o coração – a Silva Pinto*

Esta aborrece quem é pobre. Eu, quase Job,  
Aceito os seus desdêns, seus ódios idolatro-os;  
E espero-a nos salões dos principais teatros,  
Todas as noites, ignorado e só.

Lá cansa-me o ranger da seda, a orquestra, o gás;  
As damas, ao chegar, gemem nos espartilhos,  
E enquanto vão passando as cortesãs e os brilhos,  
Eu analiso as peças no cartaz.

Na apresentação dum drama de Feuillet,  
Eu aguardava, junto à porta, na penumbra,  
Quando a mulher nervosa e vã que me deslumbra.  
Saltou soberba o estribo do *coupé*.

---

<sup>41</sup> Segundo Helder Macedo, “o novelista e dramaturgo Octave Feuillet (1821-1890) devia o seu enorme sucesso, no dizer maldoso de Flaubert, ao facto de retratar as classes altas como as classes baixas as imaginavam e como as classes baixas gostariam de ser. A referência ao ‘*drama de Feuillet*’ é irônica; o público que descreve no poema, incluindo a perola do Tom’ é composto de ‘personagens’ de Feuillet” (Macedo, Helder, op. cit., p.102).

Como ela marcha! Lembra um magnetizador.  
Roçavam no veludo as guarnições das rendas;  
E, muito embora tu, burguês, me não entendas,  
Fiquei batendo os dentes de terror.

Sim! porque eu não podia abandoná-la em paz!  
Ó minha pobre bolsa, amortalhou-se a idéia  
De vê-la aproximar, sentado na platéia,  
De tê-la num binóculo mordaz!

Eu ocultava o fraque usado nos botões;  
Cada contratador dizia em voz rouquenha:  
– Quem compra algum bilhete ou vende alguma senha?  
E ouviam-se cá fora as ovações.

Que desvanecimento! A pérola do Tom!  
As outras ao pé dela imitam de bonecas;  
Têm menos melodia as harpas e as rebecas,  
Nos grandes espetáculos do Som.

Ao mesmo tempo; eu não deixava de a abranger;  
Via-a subir, direita, a larga escadaria  
E entrar no camarote. Antes estimaria  
Que o chão se abrisse para me abater.

Saí: mas ao sair senti-me atropelar.  
Era um municipal sobre um cavalo. A guarda  
Espanca o povo. Irei-me; e eu, que detesto a farda,  
Cresci com raiva contra o militar.

De súbito, fanhosa, infecta, rota, má,  
Pôs-me na minha frente uma velhinha suja,  
E disse-me, piscando os olhos de coruja:  
– Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?...<sup>42</sup>

O poema é composto de dez quadras em três alexandrinos arrematados por um decassílabo cada uma. A propósito, vale a pena retomar o comentário de David Mourão-Ferreira: “Simplesmente a circunstância de, em *Humilhações*, a seqüência de 3 alexandrinos + 1 decassílabo e de, pelo contrário, em *O sentimento de um Ocidental*, ser de 1 decassílabo + 3 alexandrinos já por completo modifica não só o ritmo e a respiração de cada estrofe, como também o ritmo e a respiração do seu encadeamento no conjunto dos respectivos poemas: em *Humilhações*, o efeito de *chute* do decassílabo final assinala, sublinha e intensifica a constante inflexão depressiva do texto”<sup>43</sup>. De fato, as estrofes são geometricamente projetadas para finalizar num verso mais curto. A nosso ver, no entanto, o último verso mais se

<sup>42</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.114.

<sup>43</sup> Mourão-Ferreira, David, op. cit., p.77.

parece a um gesto nervoso e rápido, como expressão de um estado de ansiedade do protagonista, um “pobre rapaz”, quase sufocado na platéia do teatro, esperando avistar a mulher que o deslumbra.

## O público e o privado

*Humilhações* inicia de forma dramática: “Esta aborrece quem é pobre”.<sup>44</sup> Se a primeira impressão é de uma mulher em situação de enunciação, imediatamente, no entanto, fica claro que se trata de um gesto teatral apenas. Os recursos de encenação do discurso acabam por transformá-lo num monólogo surdo e nervoso (“Eu, quase Job, / Aceito os seus desdêns, seus ódios idolatro-os”). A dramaticidade inicial, reforçada pelo símbolo bíblico da provação, sugere uma leitura como se o poema fosse a *mise-en-scène* do pobre rapaz, representando o seu anônimo drama de amor. Assim, enquanto a peça de Feuillet é representada, o pobre rapaz encena o seu anônimo drama: num primeiro lance, ele surge “na penumbra”, “junto à porta” de um teatro. Ali, “todas as noites, ignorado e só”, o admirador espera ver passar a formosa mulher. Ao vê-la, ansioso, bate “os dentes de terror”. Quando se lembra dos poucos recursos da sua “pobre bolsa”, teme não poder “vê-la aproximar na platéia”, não conseguir “tê-la num binóculo mordaz”. Ao comprar o bilhete, procura disfarçar sua a pobreza ocultando “o fraque usado nos botões”. Já na platéia, concentra o olhar no camarote da enigmática senhora. Para o *voyeur*, todas as outras não passam de uma imitação grosseira da grande dama. E, ao vê-la “subir direita a larga escadaria e entrar no camarote”, sente-se tão nervoso que “antes estimaria que o chão se abrisse”. Incapaz de controlar o tumulto emocional em que está mergulhado, sai do teatro. “Ao sair”, quase é atropelado pelos cavalos da guarda municipal que “espanca o povo”. “De súbito” se depara com “uma velhinha suja”, “fanhosa, infecta, rota [e] má” que

---

<sup>44</sup> Para Janet Carter, o verbo aborrecer nos deixa perceber “uma atitude de desprezo” da mulher pelos pobres: “à primeira vista, parece que a oposição se estabelece em relação à pobreza, sendo Job, em parte, um símbolo bíblico desta condição” (op. cit., p. 154).. Para Alfredo Margarido, no entanto, trata-se dos “fantasmas sociais” da mulher, que “a leva[m] a repelir os pretendentes ou os apaixonados pobres”. Há uma conotação de ameaça nos “pobres”, ou então, de conflito social iminente (op. cit., p.154).

lhe pede cigarros.<sup>45</sup>

A cena principal de *Humilhações* é um monólogo sem palco e sem público, que expressa as angústias e as inquietações de um pobre rapaz de gestos tímidos e nervosos, olhar cheio de ansiedade, no meio da platéia, à procura do camarote da soberba dama. Além desse entreato amoroso, dois grandes dramas são encenados: dentro do teatro, o de Feuillet e, nas ruas da cidade, o da revolta popular. No meio deles, o “pobre rapaz” desejando o papel das personagens folhetinescas de Feuillet, reedita anonimamente o melodrama da noite. Por outro lado, embora avesso à força militar (“... e eu, que detesto a farda, / Cresci com raiva contra o militar.”), ele não participa das revoltas populares nas ruas da cidade. Inconsciente talvez da sua própria situação de excluído, o “pobre rapaz” se sente fatalmente atraído pela classe que os militares mantêm no poder, simbolicamente representada pela aristocrática mulher. Essas contradições acabam por igualá-lo à “velhinha suja” que lhe pede cigarros. Apesar de pretender identificar-se com a elegante platéia e com as personagens do espetáculo ultra-romântico, é na mendiga que, ironicamente, ele vai se ver espelhado (“De súbito, fanhosa, infecta, rota, má, / Pôs-se na minha frente uma velhinha suja”). A longa seqüência de adjetivos acaba revelando a irritação por se deparar com sua verdadeira imagem: como a pedinte, ele, também indigente e roto, encontra prazer nas sobras de uma classe que o marginaliza (“Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?”)

Em *Humilhações*, a cidade é o grande palco. A diversidade de situações é própria do dinamismo urbano e das diferenças sociais que convivem no mesmo espaço. O

---

<sup>45</sup> Helder Macedo recorre a elementos biográficos para explicar que não se trata de um “auto-retrato”, uma vez que “Cesário nunca foi pobre”. O eu poético é “funcional” e “a base psicológica inerente à caracterização das personagens dos poemas é parte integrante de uma representação estética de intenção objetiva” (op. cit., p.102).

Cabral Martins também recorre a elementos biográficos para desenvolver sua interpretação do poema: “Podemos então elaborar uma teoria da humilhação que Cesário põe em cena. Para isso, teremos que lançar mão, como o faz Helder Macedo, da biografia do poeta ele próprio, ou nos termos que propusemos, de certos traços míticos que lhe estão indestrinçavelmente associados, e que têm de jogar em todas as interpretações da sua obra. Esses traços míticos são: ser comerciante, depender da autoridade de um pai comerciante (op. cit., p.62). Outros estudiosos, como Luis Amaro e João Pinto de Figueiredo, também procuram descobrir em *Humilhações* dados da vida do poeta, particularmente seu namoro com a atriz Tomásia Veloso. No entanto, Alfredo Margarido afirma que “a situação de humilhado” representada no poema “não autoriza a mínima extrapolação no que diz respeito à sexualidade do poeta da vida comercial e normal lisboeta”, embora “não faltará quem queira aí entrever uma relação, mesmo que tênue, com a biografia de Cesário” (op. cit., p.154-155).

“pobre rapaz” é a figura que centraliza todas as cenas, dentro e fora do teatro: nele se concentram as contradições de uma sociedade que se emociona com as personagens de Feuillet para não assistir ao drama real nas ruas próximas. Se o público se comove com a peça romântica, o “pobre rapaz”, que não enxerga nada além do camarote da aristocrática mulher, nem ao menos assiste aos atores. Seu voyeurismo implica a redução da realidade ao foco do seu “binóculo mordaz”. Nesse delírio, ele se transforma em palco e platéia do seu anônimo entreato de amor.

*La belle dame sans merci*, como figura da cultura urbana, elegantemente equilibra-se nas imperceptíveis, mas rigorosas, fronteiras entre o público e o privado, definidos pela burguesia oitocentista. É essa tênue fronteira que permite à bela mulher oferecer-se aos olhares e furtar-se ao contato com seus admiradores. Embora devassada pelos binóculos indiscretos, ela preserva seu mistério, mantendo-se sempre distante. Dessa maneira, a fascinante dama acaba roubando o espetáculo, quando cativa os olhares da platéia com suas magníficas aparições. “Sempre sozinha”, tão próxima e tão distante, a dama fatal caracteriza-se, fundamentalmente, pela duplicidade: é uma imagem oferecida à visão e negada ao conhecimento. Ao seu redor, os *voyeurs* devassam-na, no entanto não a alcançam. Nesse sentido, embora uma personalidade da sociedade oitocentista, a “dama fatal” traz de volta à cena os rituais de aparição da antiga aristocracia. Somente às custas da figuração distanciada e enigmática “de um poder já decidido e oferecido apenas ao olhar admirador”<sup>46</sup> é que o *Ancien Régime* conseguia manter o seu domínio sobre as classes que lutavam por uma nova ordem social. (“Era um municipal sobre um cavalo. A guarda espanca o povo”)

#### 2.4. *A Lady* (1875) de Gomes Leal

##### *Ladies e miladies*

O soneto *A Lady*, de Gomes Leal (1848-1921), que aparece em *Claridades do Sul*, (1875) lembra a “grande dama fatal” de Cesário Verde: como a *milady* de

---

<sup>46</sup> Ribeiro, Renato Janine. Os amantes contra o poder. In: *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p.440.

*Deslumbramentos*, ela é inglesa; como a fidalga de *Esplêndida*, é aristocrática e altiva; e como a dama de *Humilhações*, distante e fleumática.<sup>47</sup> Assim, *la belle dame sans merci* de Gomes Leal tem um perfil parecido ao do delineado nos poemas de Cesário Verde sem desprezar, no entanto, alguns aspectos diferenciadores. Mediante comparação das diversas *femmes fatales*, talvez seja possível compreender, mais clara e amplamente, o significado dessa figura feminina na poesia portuguesa em meados do século passado.

### A Lady

Aquela que me tem, agora, presa  
Minha alma, meus sentidos, meus cuidados...  
E me faz sonhar sonhos desmanchados,  
É uma altiva e olímpica inglesa.

Nunca tipo ideal de mais pureza,  
Vi nos góticos quadros mais prezados...  
Seus doces olhos castos e velados  
Têm um ar, infinito, de tristeza.

Tem uns gestos de deusa que caminha,  
Fronte grega, e um grande ar de Rainha,  
E uma mãos, como as *ladies* de Van Dyck...

Segue-a sempre um lacaios, e tristemente.  
É por ela que eu morro, lentamente  
E ponho no bigode *coméstique*.<sup>48</sup>

No primeiro quarteto, os qualificativos conferem à *lady* uma posição socialmente mais alta que seu admirador, tanto pela cidadania britânica como pelo comportamento fleumático e distante: “é uma altiva e olímpica inglesa”. Diante dela, o *voyeur* sente-se totalmente dominado, chega a alimentar expectativas, mesmo sabendo que serão frustradas: “E me faz sonhar sonhos desmanchados”. O pleonasma enfatiza a intensidade de um desejo que se alimenta da própria

---

<sup>47</sup> O título faz lembrar que Cesário Verde inicia *Deslumbramentos* pelo vocativo *milady*. A forma de tratamento é quase igual à do soneto *A Lady* de Gomes Leal. Dessa maneira, torna-se claro que a identificação da mulher inglesa com a figura da dama fatal é comum aos dois poetas. A partir disto, fica mais evidente que a imagem da *femme fatale*, recorrente no imaginário poético do século XIX, está carregada de uma conotação ideológica que tem a ver com as relações econômicas e culturais entre Portugal e a Inglaterra.

irrealização, e a rima “presa / inglesa” associa o domínio da mulher à sua origem inglesa, como se a nacionalidade da *lady* acentuasse seu fascínio e poder.<sup>49</sup>

O poeta procura conciliar as exigências do rigor métrico com uma linguagem simples e direta. Parece que implicitamente há uma referência aos preceitos renascentistas de clareza e equilíbrio. No entanto, é preciso considerar que a figura da *femme fatale* destoa do neoplatonismo, no qual a amada, perpetuamente ausente e inacessível, conduz o homem à elevação espiritual. Embora o soneto de Gomes Leal lembre o modelo quinhentista, a imagem feminina cultivada remonta mais claramente à vassalagem amorosa do trovadorismo provençal, à emblemática figura de *la belle dame sans merci*. De certa forma, o autor de *A Fome de Camões* (1880) aponta para a defasagem entre os dois ideais amorosos. Pode-se dizer que a figuração da *belle dame sans merci* num soneto de feição quinhentista deve ser interpretada como um gesto irônico em relação àquela mulher sempre distante e inalcançável que leva o amante a uma espécie de aprisionamento amoroso.

### As referências artísticas

Além das referências à tradição poética, o soneto de Gomes Leal também faz alusões às figuras femininas celebrizadas pelas artes plásticas. No segundo quarteto há uma menção à pintura medieval: “Nunca tipo ideal de mais pureza, / Vi nos góticos quadros mais prezados...”. Embora pareça inadequado empregar um termo próprio da arquitetura religiosa no âmbito da pintura, provavelmente o poeta está se referindo ao semblante de uma Madona anterior ao Renascimento, lembrando Giotto e Fra Angelico, uma vez que ela é descrita com “Seus olhos castos e velados” e “um ar,

---

<sup>48</sup> Extraído de: Leal, Gomes, *Claridades do Sul*. 2.ed. revista e aumentada. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1901, p.277. *A Lady* faz parte da quinta parte da obra, intitulada *Humorismos*.

<sup>49</sup> É interessante observar a semelhança do sintagma que estrutura a primeira estrofe de *Manhãs Brumosas* (“Aquele... lembra-me... uma pastora audaz da religiosa Irlanda”) com o quarteto inicial de *A Lady* (“Aquele..é uma altiva e olímpica inglesa”). Além disto, ambos se referem a uma mulher das ilhas britânicas: a primeira, irlandesa, e a segunda, inglesa. Convém lembrar ainda da *milady* de *Deslumbramentos*. De certa forma, essas semelhanças sugerem que Cesário Verde e Gomes Leal foram, provavelmente, leitores atentos da produção poética de cada um. É preciso considerar que, em 1875, ano da

infinito, de tristeza”. De certa forma, são transferidos para a *lady* a sobriedade e o recato das Madonas do medievo italiano, o que, dessa maneira, acentua sua expressão de melancolia e mistério. No soneto de Gomes Leal, a figura da dama fatal é humanizada por uma interioridade marcada pela tristeza, diferenciando, nesse aspecto, da *femme fatale* nos poemas de Cesário Verde, sempre com um olhar frio e penetrante, que “Como um florete, fere agudamente”.

No primeiro terceto, ao se referir aos “gestos de deusa” e à “fronte grega”, o admirador da formosa mulher recorre novamente às imagens, que, anunciadas desde o quarto verso pelo qualificativo “olímpica”, fazem alusão à estatuária grega, chamando a atenção para as linhas proporcionais do rosto feminino. Mais adiante, ainda no mesmo terceto, o poeta compara a senhora que o fascina com as “*ladies* de Van Dyck”, uma forma de realçar a delicada beleza da dama, notadamente se a lembrança evoca o *Retrato de Margarida de Lorena*: mãos alvas e frágeis, levemente pousadas sobre o veludo azul-marinho do vestido, saem dos punhos de renda reproduzidos minuciosamente.<sup>50</sup> A enunciação lírica recorre, pois, às diferentes imagens da tradição artística para retratar a dama fatal: a expressão casta e recatada das madonas medievais, o porte e o perfil gregos, as mãos delicadas das senhoras barrocas de Van Dyck. O universo da pintura, particularmente, oferece fragmentos que servem para compor a figura da fascinante mulher. O retrato vai sendo desenhado pela sobreposição de olhos, mãos e perfil de diferentes estilos, mas em virtude da sutil ironia do poema, o resultado não é exatamente uma figura densa e verdadeira.

Para composição do retrato da dama fatal, Gomes Leal recorre a diversos modelos artísticos, ao passo que Cesário Verde se vale mais da história social pelas referências que ele faz às grandes cortesãs da dinastia francesa dos Luíses (“as incensadas Dubarry, Montespan e Maintenon) bem como às famosas rainhas da antiga aristocracia (“E mostre (...) / O modo orgulhoso e diplomático que Ana de Áustria

---

primeira edição de *Claridades do sul*, de Gomes Leal, os jornais já haviam publicado *Esplêndida* (1874) e *Deslumbramentos* (1875) de Cesário Verde.

<sup>50</sup> Parece que é feita alusão a mais de uma obra do pintor flamengo (“as *ladies* de Van Dyck”). Gomes Leal poderia estar se referindo também ao retrato de *Paola Adorno, Marquesa Brignole-Sale*, em que uma das mãos da aristocrática senhora chama a atenção pela delicadeza dos dedos que se fecham sobre um rosa vermelha. O fato é que o autor de

mostrava aos cortesãos”). De um modo ou de outro, no entanto, ambos fazem uma leitura crítica da “grande dama fatal”. Cesário Verde, mais voltado para a revisão de um comportamento amoroso, em última análise reproduz as relações de vassalagem do *Ancièn Régime*; Gomes Leal, por sua vez, recolhendo fragmentos de retratos e esculturas, parece mostrar uma figura feminina anacrônica e artificial.

### A maquilagem do bigode

No último terceto do soneto – “Segue-a sempre um laçao, e tristemente / É por ela que eu morro, lentamente...” – aparece um criado a serviço da formosa dama. A rima emparelhada sugere a identificação do poeta com o laçao, como se fossem a mesma pessoa. Assim como em *Esplêndida*, de Cesário Verde, o *voyeur* deseja ser um “pobre trintanário” para acompanhar fardado, ainda que de costas, a formosa fidalga, em *A Lady*, de Gomes Leal, o triste admirador parece comprazer-se na rendição incondicional à britânica senhora, uma espécie de sujeição voluptuosa aos seus encantos.<sup>51</sup> Na verdade, ambos têm a pretensão de ironicamente refazer a figura da *femme fatale*, cuja figura emblemática, mediante uma leitura crítica que eles oferecem, perpetua as relações de poder oriundas da aristocracia decadente. O verso final, em contraste com os anteriores, torna-se, por isso, bastante revelador: “É por ela que eu morro, lentamente / E ponho no bigode *cosmétique*”. A frivolidade do último gesto modifica o tom grave e melancólico do discurso amoroso. O poema finaliza com uma voz de riso, conferindo à situação idílica um aspecto cômico, que transforma a mulher fatal na protagonista de uma cena fútil e vazia. O gesto mundano de maquilar o bigode é a metáfora central que ilumina o soneto de Gomes Leal: a face cosmética do poeta é uma forma de desmascaramento da *femme fatale*, uma imagem forjada e artificialmente

---

*Claridades do Sul* revela considerável erudição artística, freqüentemente incorporada como recurso à sua linguagem lírica.

<sup>51</sup>Analisando a recorrência da figura da mulher fatal na poesia portuguesa do século passado, A. J. Saraiva e O. Lopes apontam uma semelhança de tratamento amoroso nas obras de Cesário Verde e Gomes Leal: “No lirismo amoroso, Cesário Verde teve também de vencer o misto hiperbólico de ódio-adoração à mulher aristocratizada e distante, estigma de um sentimento de inferioridade pequeno-burguesa que tanto se detecta em poetas como Guilherme Azevedo e Gomes Leal, nas suas imitações baudelairianas” (*História da Literatura portuguesa*. 5.ed. Porto: Porto Editora, s./d., p.962).

construída.

A mulher fatal de Gomes Leal e de Cesário Verde é “uma olímpica e altiva inglesa”. Ambos, conscientemente ou não, desferem com essa figura feminina uma crítica contra o aparato econômico da aristocracia britânica. As *ladies* e *miladies* fleumáticas são uma representação metafórica do domínio econômico da Inglaterra sobre Portugal, submisso e humilhado. Percebe-se que tanto Gomes Leal quanto Cesário Verde comungavam das idéias democráticas divulgadas pelos componentes do grupo de Antero de Quental e Eça de Queirós. São posições que revelam a participação de ambos no processo de crítica e de renovação social empreendido pela Geração de 70, que, de certa forma, envolveu toda a geração de escritores e intelectuais portugueses da segunda metade do século passado.

### 3. Uma nova mulher

#### 3.1. Manhãs Brumosas (versos de um inglês) (1877)

##### A redondilha oculta

O jogo de imagens de *Manhãs Brumosas* parece resultar de uma lenta elaboração textual, mediante a qual o poeta foi aprimorando um retrato feminino cada vez mais complexo e denso. São cinco sextetos, o primeiro e o último dos quais quase integralmente os mesmos. A repetição da estrofe, bem como certas expressões do discurso amoroso fazem lembrar as cantigas medievais, como se a última estrofe fosse a “volta” ao “mote” estabelecido pelo sexteto inicial.

#### *Manhãs Brumosas*

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

Que línguas fala? Ao ouvir-lhe as inflexões inglesas,  
– Na névoa azul, a caça, as pescas, os rebanhos! –  
Sigo-lhe os altos pés por estas asperezas;  
E o meu desejo nada em época de banhos,  
E, ave de arribação, ele enche de surpresas  
Seus olhos de perdiz, redondos e castanhos.

As irlandesas têm soberbos desmazelos!  
Ela descobre assim, com lentidões ufanas,  
Alta, escorrida, abstracta, os grossos tornozelos;  
E como aquelas são marítimas, serranas,  
Sugere-me o naufrágio, as músicas, os gelos  
E as redes, a manteiga, os queijos, as choupanas.

Parece um *rural boy*! Sem brincos nas orelhas,  
Traz um vestido claro a comprimir-lhe os flancos,  
Botões a tiracolo e aplicações vermelhas;  
E à roda, num país de prados e barrancos,  
Se as minhas mágoas vão, mansíssimas ovelhas,  
Correm os seus desdéns, como vitelos brancos.

E aquela, cujo amor me causa alguma pena.  
Põe o chapéu ao lado, abre o cabelo à banda.  
E com a forte voz cantada com que ordena,  
lembra-me, de manhã, quando nas praias anda,  
Por entre o campo e o mar, católica, morena,  
Uma pastora audaz da religiosa Irlanda.<sup>52</sup>

Quase todos os alexandrinos de Manhãs Brumosas vão permitir a cesura na sexta sílaba aguda.<sup>53</sup> Na ordem da preferência de Cesário Verde, o alexandrino vem logo depois do verso mais cultivado por ele, o decassílabo.<sup>54</sup> No entanto, encontram-se na sua obra poemas em redondilha que “constituem exceção ao reiterado uso dos dois metros referidos”.<sup>55</sup> É o caso do seu último poema (Provincianas, 1887) que, embora

---

<sup>52</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.137-138.

<sup>53</sup> Sobre o alexandrino na poesia portuguesa oitocentista, David Mourão Ferreira esclarece: “De importação e aclimação relativamente recentes, o alexandrino, embora tivesse sido experimentado’ de modo esporádico e avulso por autores nossos de finais de século XVIII, apenas encontrará em Castilho o seu primeiro cultor sistemático. Por sua vez, Antero de Quental, na *Odes Modernas* (1865) limitar-se-á a utilizar o alexandrino em apenas quatro breves composições. Anos depois, com o aparecimento quer de *A Alma Nova*, de Guilherme Azevedo, quer de *A Morte de D. João*, de Guerra Junqueiro (e as *Claridades do Sul*, de Gomes Leal, aparecerão no ano seguinte) se assiste, sob a égide conjunta de Victor Hugo e de Baudelaire, à verdadeira implantação do alexandrino na poesia portuguesa oitocentista” (Mourão-Ferreira, David. Sobre o decassílabo e o alexandrino na poesia de Cesário Verde. In: *Colóquio/Letras*, n.93, set. 1986, p. 74-81).

<sup>54</sup> David Mourão Ferreira ainda esclarece no artigo citado que o poeta não adotou prontamente o alexandrino: “Por outras palavras: não foi como autor de versos alexandrinos que Cesário Verde primeiramente se revelou”. A preferência do poeta pelo decassílabo é bastante clara: “o número de versos decassílabos quer em *O Livro*, quer fora dele é praticamente o dobro do número de versos alexandrinos, respectivamente 1.158 e 612 no corpo de *O Livro* e 336 e 142 à margem deste corpo”(opus cit..p.76).

<sup>55</sup> Idem, *ibidem*, p 95.

inacabado, foi escrito em redondilha. Nele, “a mulher e a natureza coincidem poeticamente”,<sup>56</sup> razão pela qual, talvez, o verso mais curto e mais popular revele uma tendência que, possivelmente, permanece latente em toda sua obra.

Em relação ao alexandrino, deve-se ainda levar em consideração que, “dentro do ponto de vista silábico, talvez, todo verso português de mais de dez sílabas seja sempre composto de dois ou mais versos elementares”,<sup>57</sup> “quanto ao alexandrino francês, devido à forte cesura na sexta sílaba, que o divide em dois hemistíquios, pode dar na nossa língua, em que é hospede recente, o ar de dois membros justapostos”<sup>58</sup> Essa duplicidade estrutural abre a possibilidade dos versos de *Manhãs Brumosas* serem divididos em duas partes, que se tornam parecidas com a “redondilha”.<sup>59</sup> É oportuno lembrar que, no século passado, o alexandrino foi cultivado pelo parnasianismo francês que, no seu ideário anti-romântico, adota o verso mais longo, motivado tanto pelos intuitos descritivistas, pela busca de exatidão formal, como ainda pelo culto à tradição clássica. Todavia, o alexandrino parnasiano e erudito de Cesário Verde parece ter uma “redondilha” oculta, que, juntamente com o paralelismo estrófico faz lembrar as raízes da poesia pastoril.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Martins, Cabral, op. cit., p.76. De uma forma discutível, Martins aproxima a figura da irlandesa de *Manhãs Brumosas* das varinas de *O sentimento dum ocidental* e da verdureira de *Num bairro moderno*: “são dois poemas explicitamente datados de 1877, ano em que Cesário Verde não publicou” Mais adiante, ele ainda esclarece que a figura feminina de *Manhãs Brumosas* “é uma síntese entre o mar e a serra a sugerir ‘naufrágio’”, o que, junto “à forte voz cantada que ordena” a relaciona claramente com as mães “varonis” do *Sentimento dum Ocidental* de que a “gigante” surreal e vegetal é o símbolo” (Martins, Cabral, op. cit., p.76).

<sup>57</sup> Candido, Antonio *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCHUSP, s.d., p.57.

<sup>58</sup> Idem, ibidem, p.58.

<sup>59</sup> Não seria excessivo afirmar que os versos de *Manhãs Brumosas* contem, de uma forma ainda oculta, as redondilhas de *Provincianas*, última composição poética de Cesário Verde. Helder Macedo aproxima as quintilhas de *Provincianas* da écogla *Bastos*, de Sá de Miranda. Para ele, “o que imediatamente ressalta é que a linguagem poética de ambos os poetas é a mesma, os tópicos arcádicos, os mesmos” (Macedo, Helder. *O romântico e o feroz*. Lisboa: Edit. & etc, 1988, p.50-51). Ao adotar a redondilha em *Provincianas*, Cesário Verde, de forma clara, confirma uma tendência, latente nos alexandrinos de *Manhãs Brumosas*, para o metro mais popular.

<sup>60</sup> Jacinto do Prado Coelho, ao analisar “o verso e a frase de *O sentimento de um Ocidental*”, observa que “na estância constituída por um decassílabo e três alexandrinos, a lei geralmente adotada é a coincidência entre fim de verso e fim de frase”(Coelho, Jacinto do Prado. *Verso e frase de O sentimento dum Ocidental*. In: *A letra e o Leitor*. Lisboa: Moraes, 1977, p.145). No entanto, em *Manhãs Brumosas*, a frase se estende além do verso de doze sílabas, permitindo que o discurso poético alcance uma complexa elaboração simbólica.

## A autoria inglesa

Ao lado dessa duplicidade do verso, *Manhãs Brumosas* ainda revela um intrincado processo de enunciação. É que a primitiva publicação do poema na revista *Renascença* trazia um subtítulo: *Manhãs Brumosas. Versos de um inglês*. Na realidade, o verdadeiro enunciador lírico fez nascer uma fictícia autoria que não coincide com sua identidade histórico-cultural, uma *persona*, criada por Cesário Verde. O poema pode ser lido pela perspectiva dessa *persona*. O discurso lírico passa pelos mesmos procedimentos da invenção fabular, uma vez que a “verossimilhança” desse universo lírico depende da autoria inglesa original. Por isso, o subtítulo da primitiva publicação torna-se um elemento simbólico fundamental do significado poético de *Manhãs Brumosas*.

A edição de *O livro* (1887), organizada por Silva Pinto, não traz esse subtítulo, que vai permanecer de certa forma “esquecido” nas edições posteriores. Mas, certamente, a partir dele, o poema se redimensiona, passando a oferecer um novo ângulo de leitura. O desconhecimento do subtítulo da primitiva publicação pode favorecer uma interpretação parcial e incompleta de *Manhãs Brumosas*. As figuras femininas e a paisagem rural irlandesa, sob a ótica do “poeta inglês”, passam a adquirir um outro significado. No entanto, em virtude da realidade lingüística do poema, fica difícil aceitar a ficção criada pelo subtítulo. A “verossimilhança” do discurso lírico-ficcional não se configura inteiramente. Uma vez “quebrada” essa ilusão, pode-se dizer que o “poeta inglês” é uma *persona* criada com intenções críticas. Na verdade, “os versos dum inglês” devem ser lidos pela voz irônica do seu verdadeiro autor.

## Duas mulheres

Na cena rural de *Manhãs Brumosas*, destaca-se, desde o início, a figura de uma “pastora audaz da religiosa Irlanda”, lembrando as pastorelas da lírica trovadoresca.

<sup>61</sup> Esse gênero poético apresentava, reconhecidamente, uma situação fundamental:

---

<sup>61</sup> Em relação a *Manhãs Brumosas* Janet Carter também observa que o verso “Aquele cujo amor me causa alguma pena” sugere “a coita deleitável do amor da poesia medieval”. E

“o encontro de um cavaleiro com uma pastora, embora este encontro seja apenas referido”.<sup>62</sup> De fato, as pastorelas se diferenciam da poesia bucólica greco-latina: na verdade, elas são “uma invenção aristocrática” de motivação amorosa e distantes do elogio da vida campestre da poesia clássica<sup>63</sup>. Em *Manhãs Brumosas*, o encontro entre a pastora e o cavaleiro existe apenas nos sonhos do “poeta inglês”. A figura da pastora é uma projeção do seu desejo. Desde o início há uma sutil comparação entre duas mulheres: a real, que caminha ao lado do britânico poeta, e a sonhada, que nasce da sua imaginação. O sintagma que estrutura a primeira estrofe – e, portanto, a última – sugere comprovadamente essa perspectiva: “Aquele... lembra-me... uma pastora audaz da religiosa Irlanda”.

Entre as duas figuras femininas, a real e a sonhada, existe uma discrepância histórico-social: a companheira de jornada campestre assemelha-se mais a uma mulher desenvolvida e culta, bastante diferente da medieval “pastora morena”. Seu perfil deve ser traçado, levando em conta os modos desembaraçados (“Põe o chapéu de lado, abre o cabelo à banda”), o nível cultural (“Que línguas fala?”), a feminilidade despojada (“Parece um *rural boy*! Sem brincos nas orelhas”) e a naturalidade dos gestos (“ela descobre assim os grossos tornozelos”). Além disso, há o tom imperioso da voz (“É com a forte voz cantada com que ordena”) e a postura de comando, obrigando o companheiro a seguir-lhe “os altos pés por estas asperezas”. Esses traços compõem o retrato de uma mulher inquieta e desinibida, uma figura feminina típica da cultura urbana que “o século XIX começou a valorizar, sem reservas, fora da atividade doméstica, no sistema de produção”.<sup>64</sup>

---

acrescenta que “o cunho medieval” do poema se apóia também em outros elementos: “trata-se, aparentemente, de uma rapariga do campo que, de manhã, anda pela praia, mas que simultaneamente se assemelha a uma pastora, numa combinação de elementos temáticos que nos fazem lembrar, respectivamente, a alba, a barcarola e a pastorela do quadro trovadoresco português” (Carter, Janet E. *Cadências Tristes* (o universo humano na obra de Cesário Verde). Lisboa: Casa da Moeda, 1989, p.146).

<sup>62</sup> Gonçalves, Elsa, Ramos, Maria Ana. *A Lírica Galego-Portuguesa*. Lisboa: Comunicação, 1986, p.26.

<sup>63</sup> A diferença de classe entre os figurantes das pastorelas é um dado fundamental para a compreensão desse gênero poético. Na verdade, nas pastorelas são colocadas “em diametral oposição duas classes sociais diversas: a do cavaleiro e a da pastora” (Spina, Segismundo. *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1956, p.76).

<sup>64</sup> Os comentários de Walter Benjamin sobre a condição da mulher, no século passado, são bastante elucidadores: “O século XIX começou a valorizar, sem reservas, a mulher fora das atividades domésticas, no processo de produção. Fez isso preponderantemente de um modo bem primitivo: empregou-a em fábricas. Com o correr do tempo, traços masculinos tinham de acabar aparecendo nela, já que o trabalho de fábrica a condicionava, então, sobretudo, fazendo

Os adjetivos são reveladores das impressões que a companheira de jornada causa no “poeta inglês”. A moça irlandesa lhe parece extravagante e exagerada, como se não apresentasse a discrição e a reserva próprias à mulher. “As irlandesas têm soberbos desmazelos / Ela descobre assim com lentidões ufanas / Alta, escorrida, abstrata, os grossos tornozelos”. No entanto, pelo traço semântico comum a “soberba” e a “ufanas”, a irlandesa exhibe uma espécie de contentamento, um propositado desmazelo, um certo orgulho de si mesma. Pouco afeita às formalidades, ela parece orgulhosa da sua própria liberdade, ostentando uma imagem feminina diferente da tradicional. Portanto, apesar de ter sido retratada no campo, ela pertence à cultura urbana. É, embora lembre ao “poeta inglês” uma pastora medieval, na verdade, ela está identificada com o mundo moderno.

O verbo “lembrar”, núcleo do sintagma que estrutura a primeira e a última estrofe de *Manhãs Brumosas*, não significa necessariamente um processo de rememoração, mais parece expressar o desejo do “poeta inglês” em transformar sua companheira de excursão numa figura campestre e rústica. Talvez, por se sentir desafiado por seus modos desenvoltos, ele passasse a desejá-la como uma pastora bucólica e morena, como se quisesse reverter aos quadros de uma ordem feudal e de uma cultura agrária a moça culta e emancipada que o acompanha nos passeios matinais.

### O idílio pastoril

A imaginária pastora é descrita como uma jovem simples e audaz (“Por entre o campo e o mar, bucólica, morena, / Uma pastora audaz da religiosa Irlanda”). Identificada com o meio rural e de pele morena, que sugere trabalho ao sol, ela aparenta uma certa rusticidade. Sua temeridade – “pastora audaz” – parece referir-se à difícil tarefa de conduzir os rebanhos “por entre o campo e o mar”. No entanto, embora bastante diferente da moderna excursionista, a camponesa apresenta traços de semelhança com ela: as duas são irlandesas, ambas são figuras matutinas e

---

com que ela ficasse mais feia. Formas mais refinadas de produção, mesmo de luta política enquanto tal, poderiam favorecer traços masculinos em uma forma mais nobre” (Benjamin, Walter. *A Paris do segundo império em Baudelaire*. In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Atica, 1985, p.116).

igualmente caminham, com audácia e determinação, pelas praias e pelos campos. Em *Manhãs Brumosas*, o desejo amoroso e os elementos da natureza estão simbolicamente associados. Antes de mais nada, é preciso levar em conta que a paisagem que se descortina diante do “poeta inglês” apresenta diferentes aspectos: os campos produtivos estão lado a lado com um mundo primitivo, ainda não transformado pelo trabalho (a mata, as aves selvagens). Há também as brumas da manhã, que criam um cenário propício ao sonho, no qual, imaginariamente, as duas figuras femininas parecem se confundir. Além disso, o “poeta inglês” encontra na natureza primitiva uma forma de expressão de seus impulsos eróticos. (“E o meu desejo nada em épocas de banhos, / E, ave de arribação, ele enche de surpresas / Seus olhos de perdiz, redondos e castanhos.”). As metáforas “ave de arribação” referindo-se aos anseios dele, e “olhos de perdiz”, à surpresa dela, revelam que ambos estão perturbados pelo desejo, pouco à vontade portanto, mantendo-se, de certa forma, distantes um do outro.

Na quarta estrofe, o paralelismo sintático ressalta o sofrimento amoroso do “poeta inglês” (“Se as minhas mágoas vão, mansíssimas ovelhas, / Correm os seus desdêns, como vitelos brancos.”). Os símbolos poéticos reforçam o quadro de um idílio pastoril, lembrando a “coita amorosa” da lírica trovadoresca, também sugerida pelo substantivo “pena”, freqüente nas cantigas medievais. (“E aquela, cujo amor me causa alguma pena”).<sup>65</sup>

*Manhãs Brumosas* retoma criticamente o interlúdio pastoril. O desejo de conquistar a desenvolta irlandesa leva o britânico poeta a identificá-la com uma pastora medieval. Ao projetá-la na figura da “pastora audaz”, ele quer, na verdade, resgatar uma antiga ordem feudal, segundo a qual, como os cavaleiros das pastorelas, ele pudesse alcançar domínio sobre a amada. Portanto, a cena pastoril significa a posse simbólica da inquieta moça irlandesa. Em última instância, a pastora acaba sendo uma figura que expressa o desejo do “poeta inglês” pela inconquistável mulher que caminha a seu lado.

---

<sup>65</sup> Além de o poeta definir suas mágoas como “mansíssimas ovelhas” e os desdêns da amada, como “vitelos brancos”, a cena pastoril ainda é reforçada pelas expressões que fazem lembrar a famosa pastorela *Pelo souto do Crexente*. No verso “Traz um vestido claro a comprimir-lhe os flancos” parece ecoar “uma pastor vi / apertando-se na saia”. O uso dos verbos de movimento faz pensar na cantiga camoniana *Descalça vai para a fonte*.

No entanto, o idílio pastoril de *Manhãs Brumosas* também pode ser a representação do domínio da sociedade inglesa sobre uma Irlanda ainda não violentada pela produção industrial. Se a desinibida irlandesa lembra ao “poeta inglês” a figura medieval de uma pastora morena, é porque, contraditoriamente, o projeto de modernidade do seu país depende da preservação de uma ordem feudal na “religiosa Irlanda”. Dessa forma, o sonho bucólico, nostalgicamente resgatado pelo apaixonado poeta, pode ser interpretado como uma representação da Inglaterra industrial, interessada na preservação de uma ordem feudal nos países sob seu domínio econômico.<sup>66</sup>

Pode-se agora entender porque a última estrofe não retoma um atributo da pastora: “bucólica” é substituído por “católica”: “Por entre o campo e o mar, católica, morena, / Uma pastora audaz da religiosa Irlanda.” O novo qualificativo amplia o significado da expressão “religiosa Irlanda”: a “pastora católica” representa uma sociedade que não foi alterada pelo reformismo religioso e pela revolução industrial da Inglaterra. É evidente, então, que o bucolismo e o catolicismo da pastora também definem a cultura portuguesa confrontada com uma Inglaterra anglicana e industrial. A preservação de uma ordem agrário-feudal apresenta-se como a condição imposta para o desenvolvimento do capitalismo industrial inglês. *Manhãs Brumosas* é, pois, uma revisão do lirismo bucólico, o que permite uma leitura como a retomada crítica de “uma idealização que serve para encobrir e evitar as duras contradições de uma época”.<sup>67</sup>

## Uma nova mulher

---

<sup>66</sup> Em 1879, ano da publicação de *Manhãs Brumosas*, houve várias revoltas camponesas na Irlanda. “Nestes anos, a produção agrícola sem precedentes havia levado a uma queda dramática dos preços”, que eram determinados pelo poder econômico da Inglaterra. Segundo Hobsbawn, “a nota pessimística da literatura e da filosófica dos anos 1880 não pode ser cabalmente entendida sem considerar essa sensação generalizada de mal-estar econômico e, por conseguinte, social” (Hobsbawn, E. J. *A Era dos Impérios - 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988).

<sup>67</sup> Williams, Raymond *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.68. Williams observa que a poesia bucólica não se apoia apenas na idéia “de um passado feliz”, mas também “numa inocência rural” em oposição à “mundanidade urbana”. A retórica do

A moça irlandesa que caminha ao lado do “poeta inglês”, anuncia a “nova mulher”<sup>68</sup> que, nas próximas décadas, sairá do espaço restrito da atividade doméstica, dirigindo-se decididamente para o sistema de produção. A desenvoltura de seus modos, sua despojada feminilidade, a autoconfiança e o orgulho de si mesma descrevem-na como uma mulher urbana e emancipada.<sup>69</sup> Em *Manhãs Brumosas*, a sociedade moderna não está identificada no “poeta inglês”, nostalgicamente voltado para o passado, mas na moça irlandesa que segue à sua frente, na excursão campestre (“Sigo-lhe os altos pés por estas asperezas”).

Graças ao complexo jogo de imagens, é possível dizer que o poema apresenta uma concepção de modernidade, que não se traduz pelo projeto de industrialização da Inglaterra. Está associada, simbolicamente, à figura dessa mulher que, com seus modos livres, desafia o poder masculino assumindo atitudes de comando (“com a forte voz cantada com que ordena”) e, ao mesmo tempo, sentindo orgulho de si mesma. (“As Irlandesas têm soberbos desmazelos!”, “Ela descobre assim, com lentidões ufanàs, os grossos tornozelos”). Nesse sentido, o poema de Cesário Verde, criado sob o impacto da revolução industrial, alcança um significado amplo e incisivo: *Manhãs Brumosas* resgata uma concepção mais profunda de modernidade, que se traduz, fundamentalmente, pela afirmação de uma vontade individual de conquista das próprias emancipação e autonomia.

### 3.2. *De Verão* (1887)

#### Um jogo de vozes

*De Verão* prolonga as linhas metafóricas iniciadas em *Manhãs Brumosas*. Os poemas se assemelham quanto à situação idílica e, sobretudo, quanto à figuração da mulher, anunciadora de uma nova realidade. Alguns estudiosos, no entanto, preferem

---

bucolismo muitas vezes é uma forma de encobrir, ou disfarçar, a realidade dura e contraditória da-vida rural.

<sup>68</sup> A expressão foi aproveitada do capítulo A nova mulher, da obra citada de Eric. J. Hobsbawm.

<sup>69</sup> Janet E. Carter levanta uma outra perspectiva: “aquela que lembra ao ‘eu’ uma ‘pastora’ em *Manhãs Brumosas* não é necessariamente uma personagem autêntica, nem sequer

aproximá-lo de outros poemas de Cesário Verde. Nesse caso, é preciso considerar que *De Verão* foi publicado pela primeira vez na edição de 1887, organizada por Silva Pinto.

Joel Serrão informa que, além dessa referência, não se conhecem outras datas “quer de redação, quer de eventual publicação”<sup>70</sup>. Esclarece ainda que, na edição de Silva Pinto, o poema aparece em 17º lugar, portanto, entre *Frígida* (1875) e *O Sentimento de um Ocidental* (1880). Recentemente, na quarta edição da *Obra Completa* (1983), *De Verão* foi incluído no último dos quatro ciclos poéticos de Cesário Verde (1881-1886) estabelecidos por Serrão.<sup>71</sup> Em nota de rodapé, o historiador esclarece: “Desconhecemos quâisquer indícios que, de alguma forma, permitam situar cronologicamente este poema. Afigura-se-nos, todavia, que, pela linguagem poética, e pelas vivências que ele exprime, *De Verão* não deve ser desligado de *Nós*”.<sup>72</sup> A nosso ver, *De Verão* está mais próximo de *Manhãs Brumosas* não apenas pelo parecido diálogo com a tradição literária, pelo cenário rural, idilicamente revisitado, mas, sobretudo, porque a jovem figurada em *De Verão* apresenta traços de semelhança com a irlandesa, de *Manhãs Brumosas*.

O poema de Cesário Verde está composto em dezessete quintetos, todos iniciados por um alexandrino, seguido por quatro decassílabos. Essa combinação de metros é idêntica à de *Cristalizações*<sup>73</sup> e parece atender “ao seu gosto do exato, a um certo geometrismo de engenheiro da forma”.<sup>74</sup> De certa forma, na segunda estrofe, há uma referência a essa construção simétrica e cuidadosa: “Sei só desenho de compasso e esquadro”. Como toda a sua geração, Cesário Verde adotou o alexandrino, aproximando-se “dos versos perfeitos e impassíveis”<sup>75</sup> do parnasianismo francês. A combinação com o decassílabo parece ser uma tentativa de fugir ao esquema solene,

---

autenticament rural, mas podia ser simplesmente uma máscara da senhora altiva e fria da alta sociedade” (Carter, Janet, op. cit., p.144)

<sup>70</sup> Serrão, Joel. Nota. In: *Obra Completa de Cesário Verde*. Edição crítica, 4 ed. 1983, p.25.

<sup>71</sup> Trata-se de uma divisão em quatro ciclos poéticos que, posteriormente, foi suprimida da sexta edição da *Obra Completa de Cesário Verde* (1992), organizada pelo historiador português. No entanto, nessa última edição, *De Verão* ainda aparece ao lado de *Nós*.

<sup>72</sup> Serrão, Joel, op. cit., p.143.

<sup>73</sup> A combinação de metros de *De Verão* parece ser uma variante do mesmo esquema estrófico de *O Sentimento de um Ocidental* (1880), no qual o poeta “preferiu a estância constituída por um decassílabo e três alexandrinos” (Coelho, Jacinto do Prado. Verso e frase de *O sentimento dum ocidental*. In: op. cit., p.143).

<sup>74</sup> Idem, ibidem, p.143.

<sup>75</sup> Wilson, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1985, p.13.

monótono e repetitivo. Além disso, pode-se acrescentar que, em *De Verão*, a forma e o significado poético se associam, como se o ritmo de leitura se renovasse no verso inicial dos quintetos e parecesse acompanhar, em cada nova estrofe, as mudanças de cena ou de ângulo de visão.

## *De Verão*

### I

No campo; eu acho nele a musa que me anima:  
A claridade, a robustez, a ação.  
Esta manhã, saí com minha prima,  
Em que eu noto a mais sincera estima  
E a mais completa e séria educação.

### II

Criança encantadora! Eu mal esboço o quadro  
Da lírica excursão, de intimidade.  
Não pinto a velha ermida com seu adro;  
Sei só desenho de compasso e esquadro,  
Respiro indústria, paz e salubridade.

### III

Andam cantando aos bois; vamos cortando as leiras;  
E tu dizias: “Fumas? E as fagulhas?  
Apaga o teu cachimbo junto às eiras;  
Colhe-me uns brincos rubros nas ginjeiras!  
Quanto me alegra a calma das debulhas!”

### IV

E perguntavas sobre os últimos inventos  
Agrícolas. Que aldeias tão lavadas!  
Bons ares! Boa luz! Bons alimentos!  
Olha: Os saloios vivos, corpulentos,  
Como nos fazem grandes barretadas!

### V

Voltemos. Na ribeira abundam as ramagens  
Dos olivais escuros. Onde irás?  
Regressam os rebanhos das pastagens;  
Ondeam milhos, nuvens e miragens,  
E, silencioso, eu fico para trás.

VI

Numa colina azul brilha um lugar caiado.  
Belo! E arrimada ao cabo da sombrinha.  
Com teu chapéu de palha, desabado,  
Tu continuas na azinhaga; ao lado  
Verdeja, vicejante, a nossa vinha.

VII

Nisto, parando, como algum que se analisa,  
Sem desprender do chão teus olhos castos.  
Tu começastes, harmônica, indecisa,  
A arregaçar a chita, alegre e lisa  
Da tua cauda um pouquinho a rastos.

VIII

Espreitam-te, por cima, as frestas dos celeiros;  
O sol abrasa as terras já ceifadas.  
E alvejam-te, na sombra dos pinheiros,  
Sobre os teus pés decentes, verdadeiros,  
As saias curtas, frescas, engomadas.

IX

E, como quem saltasse, extravagantemente,  
Um rego de água sem se enxovalhar,  
Tu, a austera, a gentil, a inteligente,  
Depois de bem composta, deste à frente  
Uma pernada cômica, vulgar!

X

Exótica! E cheguei-me ao pé de ti. Que vejo!  
No atalho enxuto, e branco das espigas  
Caídas das carradas no salmejo,  
Esguio e a negrejar em um cortejo,  
Destaca-se um carreiro de formigas.

XI

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

XII

E eu desatei a rir como qualquer macaco!  
“Tu não as esmagares contra o solo!”  
E ria-me, eu ocioso, inútil, fraco,  
Eu de jasmim na casa do casaco  
E de óculo deitado a tiracolo!

XIII

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

XIV

Que compaixão! Julgava até que matarias  
Esses insetos importunos. Basta.  
Merecem-te espantosas simpatias?  
Eu felicito suas senhorias,  
Que honraste com um pulo de ginasta!”

XV

E enfim calei-me. Os teus cabelos muito loiros  
Luziam, com doçura, honestamente;  
De longe o trigo em monte, e os calcadoiros,  
Lembravam-me fusões de imensos oiros.  
E o mar um prado verde e florescente

XVI

Vibravam, na campina, as chocas da manada;  
Vinham uns carros a gemer no outeiro,  
E finalmente, enérgica, zangada,  
Tu inda assim bastante envergonhada,  
Volveste-me, apontando o formigueiro:

XVII

“Não me incomode, não, com ditos detestáveis!  
Não seja simplesmente um zombador!  
Estas mineiras negras, incansáveis,  
São mais economistas, mais notáveis,  
E mais trabalhadoras que o senhor.”<sup>76</sup>

*De Verão* se desenvolve como se rememorasse uma situação ocorrida pela manhã, no meio dos campos lavrados. Os figurantes são um proprietário rural e sua jovem prima, cujo relacionamento parece oscilar entre o amoroso e o familiar: “Esta manhã saí com minha prima, / Em que eu noto a mais sincera estima”. A enunciação lírica é conferida ao dono da plantação. Na enunciação, o discurso poético, centrado na primeira pessoa, dá a impressão de que a prima está ausente. A partir da terceira estrofe, no entanto, ela passa a ser um interlocutor: “E tu dizias: “Fumas? E as fagulhas? Apaga o teu cachimbo junto às eiras”. Essa mudança de procedimento parece significar que o processo de enunciação foi basicamente desencadeado pelo desejo de repensar a situação vivida horas antes, como se o dono da terra quisesse esclarecer para a prima o incidente ocorrido entre eles pela manhã.

Os acontecimentos decorrem no meio de uma plantação de trigo. Ali, o jovem proprietário, cheio de entusiasmo, respira “indústria, paz, salubridade”. Em relação a essa atitude inicial, Helder Macedo considera que o “narrador” vai para o campo “com idéias feitas”.<sup>77</sup> David Mourão-Ferreira, por sua vez, o descreve como “um turista no campo”.<sup>78</sup> Trata-se desde logo de uma personagem ironicamente criada, de um estereótipo, de “uma caricatura trocista”.<sup>79</sup> O fictício enunciador do discurso poético, no entanto, também revela posições contraditórias: no início, apresenta-se como um entusiasta do trabalho no campo; logo em seguida, modifica-se e adota uma atitude exatamente contrária, passando alegremente a se mostrar um homem desocupado (“E ria-me, eu ocioso, inútil e fraco”), um frívolo e afetado (“E eu de jasmim na casa do casaco / E de óculo deitado a tiracolo”).

A brusca transformação confirma a interpretação de Macedo e Mourão-Ferreira, para quem a “personagem” é, desde o início, definida de uma forma negativa.<sup>80</sup> É a “voz de um proprietário rural”<sup>81</sup>, um entusiasta da produção, desde que o trabalho mais árduo seja realizado pelos lavradores, os homens “vivos, corpulentos”, que, ao cruzarem com os primos no seu passeio matinal, fazem alegres saudações, tirando da cabeça o barrete (“Olhe. Os saloios vivos, corpulentos, / Como nos fazem grandes barretadas!”). As saudações não são apenas um mero cumprimento dos lavradores,

---

<sup>76</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.158-162.

<sup>77</sup> Estamos usando o termo “narrador” apoiados no estudo de Helder Macedo sobre Cesário Verde. “Assim, mesmo quando o eu narrativo do poema possa coincidir com o eu implícito do poeta, sua definição é objectivamente contextual, e como tal deve ser entendida, sob pena de confusão entre a representação estética e a confissão pessoal” (Macedo, Helder, op. cit. 3 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1985, p.21).

<sup>78</sup> “Cesário Verde vai para o campo sem o entender. Vai como pessoa que encontra no campo o que lá não está – mas que lhe agrada que estivesse. A musa que o anima não está no campo: ele é que a extrai do que verdadeiramente aí existe. Mas o que verdadeiramente aí existe só bem mais tarde o descobrirá. Por enquanto, é-lhe impossível – porque vai em ‘lírica excursão’. Vai ao campo como turista” (Mourão Ferreira, David. Notas sobre Cesário Verde. In: *Hospital das Letras*. Lisboa: 1976, p.117). Embora tenha percebido a ironia do poema, Mourão-Ferreira, ao contrário de Helder Macedo, confunde o eu do poema com o eu do poeta, desenvolvendo uma leitura que não observa os diferentes níveis de significado do discurso poético.

<sup>79</sup> Macedo, Helder, op. cit., p.143.

<sup>80</sup> Sobre a transformação do eu poético em *De Verão*, Cabral Martins faz os seguintes comentários: “No início, o eu respira ‘indústria, paz e salubridade’. Depois, perante as manifestações da identidade entre ‘a criança encantadora’ e as verdades simples da terra, finalmente cristalizada no instantâneo da ‘pernada cômica, vulgar’, sob o modo disfemístico, ou ainda, na constelação entre os milhos maduros, o sol de verão e os cabelos loiros dela – esse ‘eu’ muda para o seu exacto contrário: é ocioso, inútil, fraco” (Martins, Cabral, op. cit., p.77).

<sup>81</sup> Macedo, Helder, op. cit., p.144.

mas um gesto que tacitamente confirma estarem diante dos verdadeiros donos dos campos de trigo.

Durante o passeio, os dois primos fazem críticas um ao outro: ela condena os modos despreocupados do companheiro (“E tu dizias: ‘Fumas? E as fagulhas? / Apaga o teu cachimbo junto às eiras””). E num determinado trecho do campo, ela demonstra uma sensibilidade extremada ao saltar uma fila de formigas para não esmagá-las com os pés. Ele, por sua vez, procura mostrar-lhe o ridículo das atitudes, dizendo que, naquele momento, gostaria de ter na mão “um sublimado corrosivo, uns pós / De solimão para envenenar” esses insetos importunos. Dessa maneira, o incidente matinal se transforma num conflito de valores.

Para melhor entender o confronto entre os primos, é preciso reportar-se ao relato de *A cigarra e a formiga*, de La Fontaine. O poema de Cesário Verde parece estabelecer um diálogo com a conhecida fábula. Pela perspectiva da sensível moça, pode-se dizer que os saloios estão identificados com as formigas, “as incansáveis mineiras”, e o proprietário “ocioso, inútil”, com a cigarra. A ética iluminista da fábula lafontainiana, no entanto, transposta para o âmbito da sociedade burguesa do século XIX, sofre uma radical inversão: o jovem-dândi, “oposto das incansáveis formigas emblemáticas da sociedade integrada e trabalhadora”<sup>82</sup>, é quem vai auferir o lucro da plantação. Todavia, a jovem prima, solidária com os mais fracos, destoa do “universo de injustiça e violência”<sup>83</sup> do fabulário lafontainiano, segundo o qual sempre sobrevive o mais forte e o mais esperto. Por outro lado, o ocioso proprietário rural, contraditoriamente, está mais próximo da moral da conhecida fábula, na medida em que prega a sobrevivência do mais forte: “Que compaixão! Julgava até que matarias / Esses insetos importunos”.

Como em *A cigarra e a formiga*, e em *O lobo e o cordeiro*, o poema também apresenta um confronto de forças desiguais: de um lado, o proprietário abastado, satisfeito e seguro de si mesmo; de outro, a jovem sensível, inquieta e desajeitada. Num cenário rural, os campos de trigo, *De Verão* pode ser uma pequena

---

<sup>82</sup> Idem, *ibidem*, p.145.

<sup>83</sup> “La fontaine n’aime pas les voleurs que les rois. Mais ils sont les plus forts: c’est pourquoi le loup mange le agneau, et le pourceau crie dans la charrette du boucheur. Univers d’injustice et de violence, plus terrible encore parce que chacun a pleine conscience de sa condition de victime ou de bourreau et sait qu’elle ne peut changer” (Tortel, Jean. *Histoire des Litteratures*. Raymond Queneau (Org.) Paris: Gallimard, 1958, v.III, p.393).

dramatização do embate de idéias travado no século passado, numa cena rápida, mas representativa do conflito de valores da época, do confronto entre “o romântico e o feroz”. No discurso poético há um cruzamento de vozes, a do proprietário da terra, o fictício enunciador do discurso lírico, a da jovem prima, defensora dos valores humanitários, bem como a voz do verdadeiro poeta, que só é perceptível se o poema for considerado uma irônica e sutil releitura do fabulário lafontainiano. Nessa perspectiva, *De Verão* alcança um significado mais amplo: acaba se transformando na representação crítica dos valores da sociedade oitocentista, do embate entre uma sensibilidade extremada, herdeira, talvez, do idealismo romântico, e uma visão pragmática, mais próxima da cultura racional e positivista do século passado, que prega, como no mundo das fábulas, a sobrevivência do mais forte.<sup>84</sup>

### O salto sobre o formigueiro

Helder Macedo, analisando o poema, faz o seguinte resumo dos incidentes: “A plácida descrição da paisagem rural que se desdobra, luxuriante e pacífica, aos olhos do narrador é interrompida pelo pequeno episódio dramático que encerra a fábula no centro do poema. A jovem prima subitamente estaca e, num gesto pensativo, “como alguém que se analisa”, levanta com lentidão graciosa a sua saia, (...). E, enquanto o narrador a observa com um misto de troça e de surpresa, ela evita pisar um carreiro de formigas, “com uma pernada cômica, vulgar”.<sup>85</sup>

Pela leitura de Macedo, percebe-se que a jovem prima é a figura central da pequena história. Num primeiro momento, ela se mostra bastante cuidadosa com a natureza, receando que as fagulhas do cachimbo do companheiro possam incendiar as eiras. Logo depois, ao perguntar sobre as técnicas agrícolas, revela curiosidade e inquietação intelectual. A vida saudável e simples do campo também a entusiasma. (“Que aldeias tão lavadas! / Bons ares! Boa Luz! Bons alimentos!”). Tais indagações

---

<sup>84</sup> “O romântico e o feroz (o campo como musa e o campo como trabalho) tomam-se, no contexto, duas atitudes opostas à propriedade da terra: o respeito proudhonista por todos os seus possuidores e a defesa do direito à propriedade pura e simples” (Macedo, Helder, op. cit., p.146).

<sup>85</sup> Idem, ibidem, p.144.

e atitudes próprias lhe conferem uma individualidade diferenciada bem como explicam a insólita preocupação de não pisar sobre “um carreiro de formigas”. Com esse movimento, porém, ela acaba revelando uma sensibilidade extremada e incomum, que, na descrição mordaz do primo, é exageradamente “romântica” (“Tu, por ora, preferes o romântico ao feroz”). Apesar das críticas, ela defende, com uma voz indignada, as próprias opiniões, antagonizando-se, por fim, clara e decididamente, com o primo. Todavia, na cena do salto, é bastante significativo o gesto feminino de levantar as saias para dar mais liberdade aos movimentos: o comprido vestido de chita torna-se incômodo e inadequado para uma jovem de atitudes tão peculiares. Dessa maneira, no pequeno gesto de suspender a saia, configura-se a mulher do século XIX, ainda limitada pelo padrão feminino da época, mas já procurando mais desenvoltura nos movimentos e liberdade de expressão.<sup>86</sup>

O abastado e ferino proprietário, por sua vez, descreve com cruel ironia o salto da prima. Inicialmente, é “como quem saltasse, extravagantemente, / Um rego de água sem se enxovalhar”; em seguida, “deste à frente / Uma pernada cômica, vulgar!”; e, por fim, “Eu felicito suas senhorias / Que honraste com um pulo de ginasta!”. Pela ótica do burguês satisfeito e autoconfiante, o movimento da moça parece grotesco e vulgar, inadequado à conduta feminina, que requer elegância e discrição. O gesto da prima, além de extravagante, é desajeitado e cômico. Ao descrever de forma irônica o “pulo de ginasta”, no entanto, ele acaba, involuntariamente, ressaltando a tentativa da moça de ultrapassar os estreitos limites da sua condição feminina. O “pulo de ginasta” expressa o esforço da mulher oitocentista para superar a imagem de “uma criança encantadora”, que deve sempre apresentar “a mais completa e séria educação”, os “olhos castos”, “os pés decentes, verdadeiros”, “as saias frescas, engomadas” e com a obrigação de se mostrar, em qualquer circunstância, “austera, gentil, inteligente”.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Segundo R. Sennett, “nos anos que procederam a década de 1890, a constrição do corpo feminino alcançou novos limites. As anquinhas tornaram-se comuns nas décadas de 1870 e 1880; requeriam uma estrutura de numerosas barbatanas para o seu suporte. O corpete também se tornara elaborado e constritor, de modo que o corpo da mulher ficava literalmente aprisionado” (Sennett, Richard, op. cit., São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p.234).

<sup>87</sup> “Significativa da persistência de um certo imaginário pequeno-burguês oitocentista e liberal, é a divisão deste tipo (a companheira da vida) em dois subtipos que remetem para os pares femininos dos romances de Julio Dinis: de um lado, as Jennies e Madalenas, mulheres práticas, enérgicas (*De Verão e De Tarde*) – sendo que naquele poema, a prima

## A mulher e a natureza

Nas últimas estrofes, parecendo a uma tela de Van Gogh ou Monet, são realçadas as diferentes tonalidades dos olivais (“na ribeira abundam-se as ramagens dos olivais escuros”) e das plantações de trigo (De longe o trigo em monte, e os calcadoiros Lembravam-me fusões de imensos oiros”), impressões de cor ainda sublinhadas pela aliteração “ao lado verdeja, vicejante a nossa vinha”. As cores dos campos de trigo e os verdes prados, metaforicamente associados à luz marítima, estão intensificadas pela claridade irradiante da manhã: “Lembravam-me fusões de imensos oiros, / E o mar um prado verde e florescente”. Fascinado com o brilho dos cabelos da prima, o proprietário-dândi contempla, quase simultaneamente, o dourado do trigo maduro.<sup>88</sup> Nesse instante, a loira e encantadora jovem, como se irradiasse a mesma vibração da luz matinal, parece então integrada à “natureza verdejante e criadora” ao seu redor.<sup>89</sup> Retratada num ambiente rural, a jovem loira, está associada ao mundo natural e aos campos produtivos, não apenas pela beleza transfiguradora como por sua capacidade de mudança da realidade. Ela se esforça para redimensionar a própria condição histórica, defendendo, à sua maneira, as atitudes e os valores humanitários que a tornam diferenciada e, até mesmo, antagonizada em relação ao primo. Pode-se dizer que ela emblematiza a condição da mulher na sociedade oitocentista que luta por mais liberdade individual e de expressão. *De Verão*, no entanto, não se esgota num significado histórico. Na medida em que a figura feminina está, metaforicamente,

---

chega até a admoestação do dândi, do Henrique lisboeta, recorrendo ao fabulário lafontainiano, –, de outro, as Cristinas e Margaridas, frágeis, *angelizadas*” (Diogo, Américo Antonio Lindeza. A mulher em Cesário Verde. In: *Cadernos de Literatura*, n.24. Coimbra: out. 1986, p.20-8).

<sup>88</sup> Helder Macedo comenta que, nesse momento, o irônico primo, diante da beleza da moça, permanece por um instante calado. “Os seus comentários sarcásticos caem no silêncio e lentamente [ele] começa a ver a rapariga transfigurada numa jovem Ceres de cabelos cor de trigo” (Macedo, Helder, op. cit., p.146).

<sup>89</sup> José Bernardes reconhece em *De Verão* a conotação positiva dos cabelos dourados da jovem prima em oposição aos poemas em que a mulher loira é caracterizada de uma forma negativa: “Loira é também a mulher de *De Verão*. Mas, neste caso, a conotação disfórica do adjetivo ‘loiro’ é suprimida pela adição do advérbio ‘honestamente’, uma junção só pertinente se se tiver em conta que o primeiro adjetivo comporta um sema de negatividade, quer em termos de intertextualidade restrita, quer em termos de intertextualidade geral, que, assim, fica anulada. A mulher que o poeta aqui especifica como sendo a sua prima, é correta e afável’, ‘criança encantadora’ é redundantemente conectada com a Natureza verdejante e criadora” (Bernardes, José. A mulher na poesia de Cesário Verde. In: *Cadernos de Literatura*, n.24. Coimbra: out.1986, p.9-19).

identificada com a natureza, ela também se torna, em última análise, a expressão poética da permanente renovação da vida.

#### 4. Considerações finais

##### A mulher-anjo

Nos “poemas de estréia”, Cesário Verde revela um humor irreverente, um gesto iconoclasta em relação à estética romântica. Seguindo a “lição de João Penha”, nessas primeiras publicações, cultivava a surpresa do final contrastante e irreverente acentuando o significado paródico do poema.<sup>90</sup> Dessa maneira, ele refaz ironicamente o discurso ultra-romântico, procurando dismantelar o arquétipo da mulher angelical, retratando-a agora na existência cotidiana e vulgar com seus próprios desejos e insatisfações. Cesário Verde e João Penha procedem em comum: ambos recorrem à surpresa do verso final, ao poema-paródia, ao contraste de expressões, ao choque entre o sentimentalismo romântico e o realismo prosaico.<sup>91</sup> Na verdade, os dois parecem prosseguir na crítica ao ultra-romantismo, empreendida em Portugal pela Geração de 70, com evidentes traços da poesia francesa. Nos seus ensaios críticos, Baudelaire deixa claro que procura “trazer os artistas românticos, e seu público, de volta ao nível dos fatos, romper seu firmamento de clichês ideais e substituir a exaltação retrógrada por uma estética prática que faz jus à realidade”.<sup>92</sup>

Cesário Verde, no entanto, se diferencia do humor de João Penha. Com ironia mais sutil, ele desenvolve uma crítica mordaz à sociedade utilitária do século passado e, dessa maneira, alcança mais profundidade que nas cenas conjugais de

---

<sup>90</sup> “Este tom de zombaria, de humor cáustico e quase sempre inesperado encontra-se também nos versos de João Penha e Gomes Leal, e é retomado por Cesário, às vezes com graça incomparável” (Berardinelli, Cleonice, op. cit., p.18).

<sup>91</sup> Mário Sacramento discute o remate debochado de *Setentrional* levantando a questão de que a última quadra não lhe pertenceu originalmente. “Afigura-se-me que a leitura desta poesia (e da tal outra – *Flores Velhas*) nos inculca que o seu autor não tinha em mente tal desfecho ao escrevê-la”. Considerando o número de estrofes e o ritmo, Sacramento conclui que “o autor, propondo ulterior remate, seguiu a lição de João Penha, sim, mas revendo uma peça que originalmente lhe era alheia” (Sacramento, Mário, op. cit., p.4-5).

<sup>92</sup> Oehler, Dolf, op. cit., p.47.

*Impossível e Proh pudor!*, Cesário Verde vai além do mero deboche, na medida em que retrata, aguda e criticamente, o cotidiano pequeno-burguês. Embora algumas figuras femininas possam parecer caricaturais, elas representam a condição social da mulher da época, da sua crescente insatisfação sob a autoridade masculina. É nesse sentido que Cesário Verde ultrapassa João Penha, que, nas *Rimas*, repete à exaustão o recurso do final inesperado e jocoso, cujo intuito fundamental é criticar o discurso ultra-romântico, ridicularizando a figura da “mulher-anjo”.

Iniciada historicamente em 1871 com as “Conferências democráticas”, a crítica ao ultra-romantismo, repercute na produção inicial de Cesário Verde.<sup>93</sup> Procurando participar da efervescência de idéias, ele publica dois poemas, ambos de 1874, que merecem ser mencionados: *Caprichos*<sup>94</sup> e *Arrojos*. Embora apresentem expressões semelhantes, um se desenvolve na direção oposta à do outro. Em *Caprichos*, o espaço poético é povoado de elementos que podem auxiliar a realização do desejo amoroso (Pudesse eu ser o mar e os meus desejos / Eram ir borrifar-lhe os pés, com beijos”); em *Arrojos*, há um gradativo esvaziamento da paisagem invadida pelo desejo (“Eu com um sopro enorme, um sopro imenso apagasse o lume das estrelas”). Nos dois poemas, a amada permanece sempre distante e inacessível.<sup>95</sup> No entanto, pelo final inesperado e irreverente, a sonhada mulher vai contrastar com um mundo cotidiano e vulgar (“Eu nunca mais me sentaria às mesas espelhentas do Martinho”). Os últimos versos refazem toda a leitura e mostram a defasagem das imagens românticas com a vida simples e prosaica que a Geração de 70 procurou realisticamente descrever. Nesse processo, a par dos mais “revolucionários” escritores da época, o poeta procura criticamente ir contra a uma figuração

---

<sup>93</sup> Berardinelli informa que, como outros poetas da época, Cesário Verde e Gomes Leal descobriram em *Lápidárias* e *Poemas de Macadam*, do fictício Carlos Fradique Mendes, os recursos imagéticos para uma crítica bem humorada ao ultra-romantismo. Segundo Berardinelli, nos poemas de Antero de Quental a “linguagem, entremeada de barbarismos é joco-séria”. Ainda, citando um artigo de Pedro da Silveira, ela esclarece que os poemas de Fradique Mendes “oscilam entre um serôdio romantismo e um realismo nascente com marcas visíveis de Baudelaire; neles, vê Pedro Silveira, no prefácio à edição de 1973, “um evidente ponto de partida da renovação poética verificada em Portugal a partir de 1868-69” e diz ainda: “um discípulo direto, sem dúvida foi Gomes Leal; outro, menos direto mas não menos plausível, Cesário Verde” (Berardinelli, Cleonice, op. cit., p.12-3).

<sup>94</sup> O poema foi publicado em 1874 no *Diário de Notícias* como *Fantasia do Impossível – Caprichos*. Na edição de Silva Pinto aparece com o título *Responso*.

<sup>95</sup> Para Mario Sacramento, as duas composições parecem bastante próximas, uma vez que “confrontando *Fantasia* com *Arrojos*, vê-se que esta é a réplica da outra” (Sacramento, Mario. op. cit. p.6).

idealizante da mulher cultivada na época pelo ultra-romantismo.<sup>96</sup>

A crítica à literatura ultra-romântica é o procedimento que, de certa forma, aproxima Cesário Verde de Eça de Queirós. Como o romancista, o poeta ironiza o tratamento que a poesia sentimental dispensa à mulher. Em 1878, no mesmo ano da publicação de *Num bairro moderno*, ele chega, por essa via, a uma forma epigramática precisa e penetrante.

### *Sardenta*

Tu, nesse corpo completo,  
Ó láctea virgem doirada,  
Tens o linfático aspecto  
Duma camélia molhada.<sup>97</sup>

No início, o discurso, dirigido à amada, elogia a perfeição do seu corpo. Nos versos seguintes, entretanto, a “láctea virgem doirada” é comparada ao “linfático aspecto duma camélia molhada”. Reforçadas pelas aliteraões, as imagens, ironicamente, fazem alusão à falta de vigor e de vida da mulher. Na verdade, o poemeto pretende mostrar que a retórica romântica, ao descrever o rosto trivial e comum de uma moça sardenta, acaba por lhe conferir um aspecto quase doentio.<sup>98</sup>

No mesmo ano de *Sardenta* publica-se também *A Débil*. Para alguns, o poema é uma exceção aos demais, na medida em que Cesário Verde, dessa vez, compõe, de forma positiva, uma mulher pura e angelical. Mário Sacramento, no entanto, chama a atenção para a sutil ironia do discurso poético.. É oportuno lembrar que, na sua forma autógrafa, o título do poema era *Na cidade*. Modificando para *A Débil*, o autor quis destacar a figura feminina que protagoniza uma cena urbana nas ruas de Lisboa.<sup>99</sup> Ela

---

<sup>96</sup> “Quanto à mulher-anjo tal como o Romantismo a concebeu e codificou, é sabido que o seu estatuto ascende à estética da *fin’amors*, foi assumido e aprofundado por Dante e Petrarca, nutre-se do neoplatonismo renascentista, atravessa o Barroco e é adotada pela estética romântica na sua essência espiritual, mediadora entre o Céu e a Terra, envolvida, no Romantismo mais estereotipado, por um halo de evanescência a que surge associado ao tema da Morte” (Bernardes, José, op. cit., p.17).

<sup>97</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.121

<sup>98</sup> Uma imagem parecida foi utilizada por Eça de Queirós, em 1871, na sua conhecida conferência “O realismo na arte”, quando o escritor descreve a poesia romântica como “um monturo de cascalho de retórica, onde se vê ainda, por vezes, brotar uma florinha triste e melada”.

<sup>99</sup> Para Serrão, com *A débil*, “pela primeira vez o poeta se nos apresenta num local concreto citadino, donde observa determinado aspecto da realidade ambiente” Para Serrão, agora, entre o poeta e a mulher “interpõem-se novas experiências, uma distância pautada pelo

é caracteristicamente definida pelo contraste tanto em relação às qualidades viris do seu *voyeur*, o fictício enunciador do discurso poético, como em relação à corrupção e decadência dos tipos citadinos que transitam pela mesma rua. Esse jogo de imagens, segundo Mário Sacramento, “aponta para a novidade que a descoberta do movimento dialético constituía para o autor”. Pode-se dizer que, ao retratar *A Débil*, Cesário Verde começa a desenvolver uma sutil e irônica articulação de imagens que vai alcançar sua plena realização em *Num Bairro Moderno* (1878).

A figura feminina é caracterizada pelo cruzamento de imagens que conotam o branco e o negro: ela é “fraca e loura”, aparece na “frescura dos linhos matinais” com “uma cintura tenra, imaculada” e uma pele branca, uma vez que “a boa mãe lhe protege do sol”. Por fim, “com elegância e sem ostentação”, atravessa a rua “branca, esvelta e fina”. Porém, ao seu redor, “uma turba ruidosa, negra, espessa / voltava das exéquias dum monarca”. Logo adiante, “sorriam nos seus trens, os titulares”, provavelmente estavam de roupa preta. Como também “uma chusma de padres de batina e de altos funcionários da nação”. Essas imagens contrastantes chegam à representação final de “uma pombinha tímida e quieta num bando ameaçador de corvos negros”.

A enunciação lírica é atribuída ao *voyeur* que, sentado numa mesa de bar, bebendo absinto, vê passar a moça “bela, frágil, assustada”, enquanto ele se sente “feio, sólido, leal”. O discurso poético termina com o mesmo jogo antitético, invertendo apenas as expressões. Nos dois últimos versos, ela é “terna, dócil, recolhida”, enquanto ele é “hábil, prático, viril”. Essa oposição parece aspirar a “uma unidade dos contrários” que Sacramento descreve como “tipicamente representativo dos hábitos e dos ideais *duma classe-social*”<sup>100</sup>

A figura feminina de *A débil* é caracterizada pelo contraste com o “homem varonil” e com a sociedade “negra e corruptora”. O jogo de imagens branco-negro torna a jovem loura um ser quase angelical, uma vez que ela é sempre a negação da “turba ruidosa e negra”. Por outro lado, a moça é desejada por um homem que, embora sentado num “café devasso”, descreve a si mesmo por qualidades positivas.

---

viver citadino” (Serrão, Joel. O campo e a cidade na poesia de Cesário Verde. In: *Cesário Verde* (Interpretação, poesias dispersas e cartas). Lisboa: Minerva, 1957, p.15-85).

<sup>100</sup> A propósito de *A Débil*, Sacramento afirma: “Como que a apontar-nos que a descoberta do movimento dialético constituía para o autor, o contraponto lírico do subjetivo-objetivo é

Contrariamente aos que vêem *A Débil* como uma exceção na obra de Cesário Verde, pode-se dizer que, de certa forma, o poema prolonga as linhas metafóricas iniciadas por *Ecos do Realismo*, retratando de maneira irônica a idealização pequeno-burguesa do casamento e da mulher. Além disso, *A débil* possui uma indiscutível importância por dar início, de forma mais sutil, a uma dialética de imagens que, na expressão de Sacramento, resulta sempre “em nova ironia”.<sup>101</sup>

Embora ridicularize o ultra-romantismo, Cesário Verde busca resgatar as raízes autênticas do lirismo sentimental. com o poema *Cadências Tristes* (1874), uma espécie de “cantiga de amigo”, cuja enunciação lírica é conferida à uma fictícia mulher. Joel Serrão esclarece: “Publicada, pela primeira vez na *Tribuna*, 1874, sob o pseudônimo de *Margarida*. Vinte e um anos depois, em 1895, foi republicada na *Revista Portuguesa*, onde aparece subscrita por Cesário Verde e acompanhada da seguinte nota de redação: ‘o simples nome de *Margarida* constituía a assinatura destes formosos versos, quando Cesário Verde os enviou a João de Deus’”.<sup>102</sup>

### *Cadências tristes*

*A João de Deus*

Ó bom João de Deus, ó lírico imortal,  
Eu gosto de te ouvir falar timidamente  
Num beijo, num olhar, num plácido ideal;  
Eu gosto de te ver contemplativo e crente,  
Ó pensador suave, ó lírico imortal!

E fico descansada, à noite, quando cismo  
Que tentam proscrever a sensibilidade,  
E querem denegrir o cândido lirismo;  
Porque o teu rosto exprime uma serenidade,  
Que vem tranquilizar-me, à noite, quando cismo!

---

aqui particularmente flagrante porque propositadamente sucinto, repisado, cru” (Sacramento, Mário. op. cit., p.22). (grifo do autor)

<sup>101</sup> “No plano literario, ficam portanto Eça e Cesário. E por que ficam? Porque a ironia lhes consente uma total uma integral realização estética. É esse o segredo do ciúme de Fialho para com Eça. E é esse também o motivo por que as palavras já transcritas de Lourenço Pinto, porventura traçadas tendo em mente a poesia de Antero, a de Junqueiro, a de Gomes Leal, iluminam *sobretudo* a de Cesário” (Sacramento, Mário, op. cit. p.3).

<sup>102</sup> Serrão, Joel, op. cit., p.160.

O enleio, a simpatia e toda a comoção  
Tu mostras no sorriso ascético e perfeito;  
E tens o edificante e doce amor cristão,  
Num trono de bondade, a iluminar-te o peito,  
Que é toda a melodia e toda a comoção!

Poeta da mulher! Atende, escuta, pensa.  
Já que és o nosso irmão, já que és o nosso mestre,  
Que ela, ou doente sempre ou na convalescença.  
É como a flor de estufa em solidão silvestre,  
Ao tempo abandonada” Atende, escuta, pensa.

E, ó meigo visionário, ó meu devaneador,  
O sentimentalismo há-de mudar de fases;  
Mas só quando morrer a derradeira flor  
É que não hão-de ler-se os versos que tu fazes,  
Ó bom João de Deus, ó meu devaneador!<sup>103</sup>

Margarida é um nome fáustico que lembra a sensibilidade e a pureza da personagem de Goethe. Mesmo como um substantivo comum parece conter a mesma conotação. Em todo caso, a figura feminina de *Cadências Tristes* pode ser, simbolicamente, considerada a resistência feminina ao desaparecimento na poesia de “toda a melodia e toda a comoção”. Para a fictícia Margarida, João de Deus é “o poeta da mulher” e, como sua leitora, ela apresenta uma apaixonada defesa da verdadeira poesia sentimental. A estrutura paralelística e o processo de enunciação fazem lembrar as cantigas de amigo. Dessa maneira, expressando-se pela voz da mulher, o discurso poético parece remontar ao trovadorismo, resgatando a tradição para sustentar sua crítica ao realismo, aos que “querem denegrir o cândido lirismo”.

É possível pensar que se trata de uma irônica criação. No entanto, o conjunto simbólico, do poema leva a perceber que, na verdade, Margarida simboliza a sensibilidade feminina simples e espontânea sem os excessos do sentimentalismo ultra-romântico e sem a crueza aniquiladora do realismo. Na última estrofe, ela anuncia que “o sentimentalismo há de mudar de fases, / Mas só quando morrer a derradeira flor / É que não hão-de ler os versos que tu fazes”. A “derradeira flor” é, na verdade, a própria Margarida, uma apaixonada leitora que conhece as raízes mais profundas do lirismo, desde as origens trovadorescas, como ainda da linguagem futura, das “novas fases do sentimentalismo”.<sup>104</sup> Dessa maneira, *Cadências Tristes*

<sup>103</sup> Verde, Cesário, op. cit., p:91.

<sup>104</sup> Para Eduardo Lourenço, “João de Deus humanizou um romantismo como poética da boa consciência sentimental”. Nesse sentido, ele pode ser considerado “o primeiro mestre” de

exalta o eterno feminino como força de renovação da própria criação poética.<sup>105</sup>

## A “grande dama fatal”

Na obra de Cesário Verde, a crítica à literatura ultra-romântica passa também pela figura da “grande dama fatal”. Inicialmente é preciso considerar que, nos seus poemas, esse perfil feminino apresenta-se, simbolicamente, mais elaborado que no soneto de Gomes Leal. A fleumática senhora de Cesário Verde carrega irônicas referências à poesia portuguesa do seu tempo, além das alusões ao *Ancien Régime* e ao poder econômico da Inglaterra.<sup>106</sup> Com o humor característico da época, Gomes Leal também desenvolve a revisão da olímpica *milady*, recorrendo ao final inesperado e jocoso.<sup>107</sup> No entanto, Cesário Verde, sem apelar, mais uma vez, para o

---

Cesário Verde. Segundo Lourenço, depois Cesário Verde irá ultrapassar “a sua visão adolescente, romântica, na sua versão mais ingênua, quer dizer, de um lirismo espontâneo e livre como aquele que João de Deus – o seu primeiro mestre em inocência – representou” (Lourenço, Eduardo. Os dois Cesários. In: op. cit., p.971).

<sup>105</sup> Janet Carter considera *Cadências Tristes* “de primeira importância para uma interpretação séria da obra de Cesário Verde”. Ela esclarece que “o eu assume não apenas o papel da mulher, mas também as qualidades que lhe são atribuídas no poema”. Nas suas conclusões, a autora acredita que o poeta revela tendências para o masoquismo que se tornam mais expressivas quando “procura intensificar a sua inferioridade” diante da mulher (*Esplêndida e Humilhações*). Segundo ela, o masoquismo é considerado um componente “feminino” do comportamento. Portanto, a pessoa que o exhibe apresenta “características femininas”. Esse aspecto encontra sua substanciação no poema *Cadências Tristes* (Carter, Janet. op. cit., p.105 e p.324-5). No entanto, *Cadências Tristes* é uma tentativa de resgate das raízes do autêntico lirismo sentimental, do qual João de Deus é um paradigma. Pela interpretação de Carter, importa mais a sexualidade problemática que a consciência poética do seu criador.

<sup>106</sup> É preciso considerar que, antes de Cesário Verde, Gautier havia criado, em 1845, *Une nuit de Cleopâtre*, “onde, contra o fundo exótico, prolixamente descrito, como num inventário, perfila-se a figura da *belle dame sans merci*, da mulher fatal” (Praz, Mário Op. cit., Campinas: Unicamp, 1996, p.190). Logo após Gautier, Flaubert publica *Salambô* (1862) e Mallarmé, *Hérodíade* (1864). No século passado, a mulher fascinante e destrutiva é cultivada, nas Artes e na Literatura, como uma imagem de beleza e morte, até chegar à *Salomé* (1892) de Oscar Wilde.

<sup>107</sup> Em seu estudo fundamental, Mário Praz mostra que a figura da dama fatal é sobretudo cultivada pelo chamado romantismo negro e, depois, pelo simbolismo. No entanto, é preciso considerar uma decisiva mudança: “a função da chama que atrai e queima é exercida pelo homem fatal (o herói byroniano) na primeira, e pela mulher na segunda metade do século. A borboleta destinada ao sacrifício é, no primeiro caso, a mulher, no segundo, o homem. Não se trata de pura convenção literária; a literatura, também nas suas formas artificiais, espelha, de alguma maneira, aspectos da vida corrente. É curioso seguir a parábola dos sexos no século XIX: a obsessão pelo tipo andrógino no fim do século é um claro indício de um atormentado estado de confusão de funções e ideais. O macho, primeiramente tendendo ao sadismo, inclina-se ao masoquismo no final do século” (Praz, Mário, op. cit., p.192).

arremate irreverente, torna-se mais alusivo e sutil. Comparada aos primeiros poemas, pode-se perceber que, em 1874, a clara e fulgurante *Esplêndida* vai além do humor corrosivo da fase inicial, inaugurando uma nova figuração da mulher na poesia de Cesário Verde.

É preciso esclarecer que *Frígida* (1876) parece destoar, em alguns aspectos, de *Esplêndida*, *Deslumbramentos* e *Humilhações*. Nele, desaparece o cenário da cidade por onde transita a fleumática dama. Não se estabelece, portanto, uma relação de voyeurismo, característica marcante dos admiradores da *milady*. Na poesia de Cesário Verde, a “dama fatal” identifica-se com a vida urbana, que, no século passado, sofreu decisivas transformações. As mudanças sociais desse período levam a situações contraditórias: determinados espaços públicos vão reunir indivíduos, que, no *Ancien Régime*, estavam confinados ao convívio da sua própria classe. Concomitantemente, a burguesia urbana tenta reviver os modos aristocráticos da antiga monarquia. Por isso, os modos fleumáticos e também as rápidas e triunfantes aparições de *milady*, representativos do comportamento da sociedade burguesa nos centros metropolitanos do século XIX.

Ao analisar a vida pública do século passado, Sennett mostra que o crescimento das cidades e o desenvolvimento da produção industrial modificam o comportamento urbano: junto com as vestimentas escuras e monocromáticas, cresce a vontade de se mostrar pelos detalhes da roupa e do gesto. Faz parte do comportamento de então a atenção obsessiva ao “detalhe revelador”. As pessoas procuravam tornar-se “mais misteriosas”, quase indecifráveis, o que faz do voyeurismo uma prática comum na cultura do século passado.<sup>108</sup> A “grande dama fatal” se movimenta nessas complexas fronteiras entre o público e o privado estabelecidas pela burguesia urbana oitocentista.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Segundo Sennett, na vida pública do século XIX, “uma pessoa conhecia a outra entendendo-a em seu nível mais concreto, que consistia em detalhes de roupa, do discurso, do comportamento”. Mais adiante ele esclarece que, “para saber, não era necessário colocar cores próprias a si mesmo, ou a seus compromissos; isto significava silêncio em público, a fim de entendê-lo; objetividade na investigação científica; uma gastronomia para os olhos. O voyeurismo era o complemento lógico da secularidade dos anos de 1800” (Sennett, Richard. O tumulto da vida pública no século XIX. In: *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.159-314).

<sup>109</sup> Sennett esclarece que, “dada a convulsão das condições materiais na cidade, as pessoas desejavam se proteger, misturando-se à multidão. As roupas produzidas em massa lhes deram o meio para essa mistura”. Mais adiante informa que “à medida que as

Esse jogo de aparências permite que ela seja devassada e, ao mesmo tempo, preserve o seu mistério. É uma figura que desafia os olhares como enigma e como revelação. Assim, como a antiga monarquia a sua imagem parece oferecida à visão e não ao conhecimento. Em *Humilhações*, o “pobre rapaz”, embora estivesse concentrado no “binóculo mordaz”, acaba vendo-se espelhado na “velhinha suja” que lhe pede cigarros. Entre o “binóculo” e o “espelho”, o poema de Cesário Verde descreve o processo de alienação diante de um poder que deslumbra e anula a consciência.

Pensando ainda no rápido crescimento das capitais nos anos de 1800, nota-se que, enquanto a bela dama se movimenta veloz pelas ruas, o seu eterno e febril apaixonado, no entanto, obstinadamente segue “as suas passadas”. (“Ao mesmo tempo, eu não deixava de a abranger; / Via-a subir, direita, a larga escadaria / E entrar no camarote”) Com o acelerado desenvolvimento da cidade, deveriam estar aparecendo, naquela época, incontáveis possibilidades de trajeto. No entanto, para o *voyeur*, existiam somente os lugares onde pudesse avistar a formosa senhora (“Sim! Porque não podia deixá-la em paz!”). “Mors-amor” o desejo pela indecifrável mulher passa a significar o aprisionamento do indivíduo. Dessa maneira, a impassível *milady* e o seu fiel admirador, mesmo como figuras da burguesia urbana oitocentista, contraditoriamente acabam reproduzindo as relações de vassalagem do *Ancien Régime*.

A dama fatal e o *voyeur* são gerados pelo “próprio drama da vida pública”<sup>110</sup> do século passado. Embora pertençam ao *glamour* e ao cosmopolitismo da época, as duas figuras revelam uma individualidade problemática, possivelmente gerada pelas massas anônimas e monocromáticas que começavam a ocupar as capitais do século XIX: “E espero-a nos salões dos principais teatros, todas as noites, ignorado e só”.

---

imagens foram se tornando mais monocromáticas, as pessoas começaram a torná-las mais sério, como sinais da personalidade daquele que as envergava. A expectativa era de que a mais banal e trivial aparência teria grande importância como pista na direção da personalidade”. Em decorrência disso, “além de toda a mistificação produzida pela máquina, a própria crença de que a aparência era um índice do caráter teria feito com que as pessoas estivessem prontas a se tornarem não-descritíveis, com a finalidade de ser ao máximo tão misteriosas quanto menos vulneráveis (Idem, *ibidem*, p.206-207).

## Uma “nova mulher”

Manhãs Brumosas e De Verão apresentam um retrato feminino simbolicamente mais aprimorado. Para melhor compreender a situação idílica, a presença da natureza e os figurantes, deve-se considerar o difícil processo de significação dos dois poemas: Manhãs Brumosas contém uma releitura da poesia bucólica e De Verão, do fabulário lafontainiano. Dessa maneira, retomando criticamente as pastorelas e as fábulas, Cesário Verde acaba criando um complexo cruzamento de vozes e de imagens no discurso lírico. Os gêneros poéticos revisitados passam agora pela questão da propriedade, do trabalho assalariado e das diferenças de classe próprias da sociedade oitocentista.

É preciso considerar também que, diferentemente da paródica “mulher-anjo” e da irônica “dama fatal”, Manhãs Brumosas e De Verão apresentam uma figura feminina com valores divergentes, e até mesmo conflitantes, do masculino. Em Manhãs Brumosas, a moça irlandesa parece mais dinâmica e arrojada que o “poeta inglês”, nostalgicamente voltado para um passado bucólico. Em De Verão, o salto da jovem sobre o formigueiro – gesto que expressa, de forma comovente, a luta da mulher oitocentista por uma nova imagem – destoa dos modos bem-comportados que o primo esperava dela. Defendendo valores e atitudes diferentes dos homens, as duas figuras femininas historicamente dão continuidade à afirmação da individualidade, iniciada pelas revoluções liberais do século XIX<sup>111</sup> Juntos, os dois poemas compõem o retrato de uma “nova mulher”, decidida a participar da sociedade moderna.<sup>112</sup>

A irlandesa, que exhibe “os grossos tornozelos”, e a jovem prima, que realiza “um pulo de ginasta”, são figuras representativas do lento e complexo processo de liberação da mulher que se desenvolve nos anos de 1800 até tornar-se uma “revolta

---

<sup>110</sup> Idem, *ibidem*, p. 241.

<sup>111</sup> Segundo Perrot, raros eram os socialistas da época que “pretendem uma subversão dos papéis sexuais, tão profunda é a crença numa desigualdade natural entre homens e mulheres” (Perrot, Michelle. (Org.) *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, v.4, p.101-2).

<sup>112</sup> “Ao aceitarem as novas profissões e liberdades, as mulheres reivindicam mais fortemente o direito de trabalhar, viajar, amar. Expressão coletiva de aspirações muito mais difusas, o feminismo intermitente do século XIX, freqüentemente infiltrado na brecha do poder, torna-se então um movimento constante. A “nova mulher”, celebrada às vezes ambigüamente por muitos homens desejosos de viverem de outra maneira a relação de casal, é uma figura largamente européia” (Idem, *ibidem*, p.613).

em grande escala” nas primeiras décadas do século XX.<sup>113</sup> Nesse sentido, as duas imagens femininas que *Manhãs Brumosas* e *De Verão* apresentam, de certa forma, expressam a mesma simpatia com que a poesia francesa, “além do movimento operário, observava o movimento feminista da época. Ambos, mulheres e trabalhadores, lutavam contra o mesmo adversário, o inimigo jurado de toda a emancipação, o burguês moderno”.<sup>114</sup> Nesse caso, a irlandesa, desafiando o “poeta inglês” com sua desenvolta feminilidade, e a jovem loira, confrontando os valores do primo proprietário, tornam-se imagens de uma mulher que luta para libertar o corpo e expressar as próprias idéias, também revelando assim, numa outra perspectiva, a opressiva condição feminina da época.

### Três figuras femininas

Das leituras feitas, é possível, enfim, definir fundamentalmente três imagens femininas na poesia de Cesário Verde: a paródica mulher-anjo, a irônica *femme fatale* e, por fim, a “nova mulher”. Cabral Martins, por sua vez, também descobre três imagens centrais: “a mulher fria, magnética, a mulher sublime, frágil e a mãe robusta e varonil”, “os três tipos fundamentais em Cesário se estruturam segundo o mesmo critério” e podem ser reunidos “na mesma imagem profunda”, tendo em comum “os traços semânticos da morte, do tempo e da distância”.<sup>115</sup> Mais adiante, esclarece que os três tipos – “a mulher fria, a frágil e a forte” – mantêm, em relação ao homem, um sintomático e invencível distanciamento físico: “são três imagens de uma mesma mulher deserotizada, fazendo corpo com a distância”.<sup>116</sup> Nessa perspectiva, a “grande dama fatal” é a própria morte.<sup>117</sup> Acrescenta ainda que, em Cesário Verde, a mulher,

---

<sup>113</sup> Sennett, Richard, op. cit., p.229.

<sup>114</sup> Oehler, Dolf, op. cit., p.256.

<sup>115</sup> Martins, Cabral, op. cit., p.93.

<sup>116</sup> Idem, ibidem, p.115.

<sup>117</sup> “É a morte a “grande dama fatal” É esse o verdadeiro rosto da mulher-mãe, do tempo, da natureza”. Mais adiante, ele acrescenta que “Cesário não é só transparência, é também enigma. A aliança que promove entre a frieza e a intensidade pulsional, ‘o real e a análise’ e o gosto do que exacerba, a construção como princípio poético que traz a marca da autoconsciência e a fantasia como irrupção do radicalmente outro – eis o que o torna cristalino e estranho. O ‘absurdo desejo de sofrer’ contém todos esse elementos: o absurdo’, que é reflexo da consciência clara, o desejo ou a pulsão; e o ‘sofrer’, que é a

como a natureza, não é apenas “sadia, securizante e benfazeja”, mas também possui “coeficiente de perigo, um sintoma de desgraça”,<sup>118</sup>

De certa forma, as figuras de Cabral Martins apresentam semelhanças com as definidas no nosso trabalho. Pela leitura dos dois últimos poemas, no entanto, delineou-se o perfil de uma mulher motivada pela vontade de se igualar ao companheiro, seja pelos modos desibinidos, seja pela disputa das idéias. Em outras palavras, as figuras femininas de *Manhãs Brumosas* e *De Verão* rompem o distanciamento característico da loura pura e angelical ou da *milady* gélida e enigmática. A desenvolta irlandesa e a inquieta prima, indo contra a situação de ausência imposta à mulher, questionam os valores vigentes, anunciando uma “nova mulher”.

Em *Manhãs Brumosas*, assim como em *De Verão*, a mulher urbana e moderna, numa aparente contradição, está retratada no cenário rural. Todavia, a desinibida irlandesa e a inquieta prima estão simbolicamente identificadas com a terra produtiva. Pelo empenho em mudar a realidade histórica e pela capacidade de “transformação do mundo”,<sup>119</sup> as figuras femininas de *Manhãs Brumosas* e *De verão* aparecem entre os campos lavrados. Nesses dois poemas, contrariamente ao que pensa Cabral Martins, o perfil da mulher, delineado junto à natureza, traduz a idéia de mudança e de futuro.

---

recusa do Eros. Assim se formula o ideal de uma outra face do sentimento, síntese de *ânsia* e de *expição*” (idem *ibidem*, p.80).

<sup>118</sup> Idem *ibidem*, p. 78.

<sup>119</sup> A expressão final é o título do estudo de Cabral Martins, *Cesário Verde ou a transformação do mundo*. O autor revela, de maneira aguda e inovadora, a amplitude simbólica da poesia de Cesário Verde. No entanto, o terceiro tipo feminino definido por ele, no qual “a mulher e a natureza coincidem poeticamente” como forças acolhedoras e, ao mesmo tempo, aniquiladoras, que diverge de nossa interpretação. Escolhemos fazer outro percurso de leitura: não nos detivemos em poemas nos quais a mulher faz parte simbolicamente de um complexo imagético, mas é muito mais um dos elementos significantes, como a verdureira de *Num bairro moderno*, as varinas de *O sentimento de um ocidental* e a irmã morta de *Nós*. Nesses poemas, não é possível perceber, como pretende Alfredo Margarido, uma relação erótica entre o sujeito poético e a franzina verdureira de *Num Bairro Moderno*. Procuramos nos voltar para as composições nas quais a relação com a mulher centraliza e define o discurso poético.

## CAPÍTULO II

### O lirismo pictórico

#### Poesia e pintura

##### 1.1. Cristalizações (1879)

##### Algumas questões iniciais

Numa época de grande prestígio do romance realista, Cesário Verde mostra-se identificado com algumas de suas propostas. Num dos seus poemas, ele reclama da incompreensão dos leitores, dizendo: “A crítica, segundo o método de Taine Ignoram-na”. Ou então, referindo-se ao seu trabalho poético: “E eu que medito um livro que exarcebe / Quisera que o real e a análise mo dessem”. Ao reunir, numa espécie de painel poeticamente elaborado, “cada pormenor fotográfico”<sup>1</sup>, recolhido nas suas deambulações, não estaria Cesário Verde tentando conciliar a subjetividade lírica com um retrato fiel da realidade? No ensaio sobre o poeta, Adolfo Casais Monteiro pergunta: “Que é de facto a realidade, para a poesia? Quero dizer a realidade do ‘naturalismo’, a realidade como cópia, reprodução fiel? Nada! Talvez um apontamento...”<sup>2</sup> Mais adiante, afirma que “na poesia, ser ‘naturalista’ não podia passar de um equívoco”<sup>3</sup>. José Régio considera Cesário Verde “o maior realista da nossa poesia moderna”.<sup>4</sup> Todavia, afirma também que “nada mais contraditório do específico da Arte do que o chamado Realismo”.<sup>5</sup> Tentando resolver a aparente contradição, José Régio procura mostrar que, na poesia de Cesário Verde, desenvolve-se uma espécie de “luta amorosa entre um mundo exterior que poderosamente se impõe e um mundo interior que ao mesmo tempo assimila essoutro

---

<sup>1</sup> Monteiro, Adolfo Casais. Cesário Verde. In: *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977, p.24.

<sup>2</sup> Idem, ibidem, p.23.

<sup>3</sup> Idem, ibidem, p.23.

<sup>4</sup> Régio, José. Sobre o realismo de Cesário Verde. In: *Estrada Larga*. v.I. Porto: 1958, p. 392-395.

<sup>5</sup> Idem, ibidem, p. 394

e lhe reage”.<sup>6</sup>

No entanto, essa “luta amorosa” acabou gerando uma linguagem poética fundamentalmente visual. Os poemas de Cesário Verde parecem às vezes uma criação plástica realizada por meio de palavras: “Pinto quadros por letras, por sinais” Jacinto do Prado Coelho o descreve como um “poeta-pintor”<sup>7</sup> e Casais Monteiro diz: “Extraordinários olhos de Cesário”.<sup>8</sup> Pode-se dizer que o lirismo pictórico de Cesário Verde é decorrente da sua pretensão de conquistar uma linguagem poética na qual pudesse ser “mais justa, mais viva, mais constante, a apreensão das aparências do real”.<sup>9</sup>

Para alguns, entretanto, as imagens poéticas de Cesário Verde mostram “uma liberdade impressionista”<sup>10</sup> que o distanciam dos parâmetros da estética realista. Oscar Lopes, tentando esclarecer como Cesário Verde supera o “realismo de intenção basicamente naturalista”, afirma que, nos seus poemas, pode ser percebido uma “espécie de impressionismo que, em vez de proceder por justaposição de cores simples, se atrevesse já à incoincidência do desenho e da cor, como mais tarde farão os cubistas (e os nossos interseccionistas literários)”<sup>11</sup>

## Um poliedro de cristal

*Cristalizações*, um dos poemas mais próximos da pintura da época, foi publicado em 1879.<sup>12</sup> Nesse mesmo ano, a propósito da publicação, Cesário Verde escreve a Silva Pinto: “São uns versos agudos, gelados, que o inverno me ajudou a construir; lembram um poliedro de cristal e não sugerem por isso nenhuma emoção psicológica

---

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p.395.

<sup>7</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde, poeta do espaço e da memória. In: *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Moraes, 1977, p.195-198.

<sup>8</sup> Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p.20.

<sup>9</sup> Régio, José, op. cit., p. 20.

<sup>10</sup> Sena, Jorge. Sobre a poesia de Cesário Verde. In: *Estrada Larga*. v. I. Porto: 1959, p.87-93.

<sup>11</sup> Lopes, Oscar. Cesário, ou do naturalismo ao modernismo. In: *Vértice*. v. XXVII, n. 284. Coimbra, maio de 1967, p. 257-265.

<sup>12</sup> Na edição crítica da *Obra Completa de Cesário Verde*, estão registrados o local e data da criação do poema: “Lisboa, inverno de 1878”. E mais adiante, os dados das publicações: “Coimbra, *Revista de Coimbra*, n.1, maio de 1879; republicada em *Correspondência de*

ou íntima. Mas ao menos bem o conheço”.<sup>13</sup> Ao descrever o poema como “um poliedro de cristal”, Cesário Verde deixa perceber que está em busca de uma linguagem próxima da pintura, criada mais pela intervenção dos sentidos que pela carga conceptual. Ou ainda, como se um aspecto estivesse implicado no outro.

A carta a Silva Pinto constitui, então, o ponto de partida da leitura de *Cristalizações*. Logo de início, a construção geométrica do poema chama a atenção: os vinte quintetos são formados por um alexandrino, seguido de quatro decassílabos. Com exceção do primeiro, em todos os outros alexandrinos, a cesura obrigatória coincide com a pausa sintática do verso. Já os decassílabos seguem, na sua maioria, a modulação regular em três acentos. Nessa combinação de versos, pode-se notar uma cuidadosa arquitetura estrófica. Parece que a intenção do poeta é transformar cada estância numa pequena tela, fazendo lembrar a “estrutura fotoscópica”, definida por Mário Praz em relação à poesia e à pintura do século XIX.<sup>14</sup>

### A paisagem de inverno

O poema se inicia com uma frase curta: “Faz frio”. A enunciação lírica se concentra na descrição de uma luminosa manhã de inverno no subúrbio lisboeta. As imagens dessas primeiras estrofes fazem lembrar as pinceladas de um pintor que procura captar a luz matutina sobre as casas e as ruas do bairro pobre. Percebe-se que, nesse quadro imaginário, há uma perspectiva estabelecida, permitindo olhar para mais longe: “De cócoras, em linha, os calceteiros / com lentidão, terrosos, grosseiros, / calçam lado a lado a larga rua”. Parece existir uma espécie de ponto-de-fuga para onde convergem, de forma quase simétrica, o perfil dos trabalhadores da rua em obras. Dessa maneira, a paisagem ganha profundidade e as figuras humanas se

---

*Coimbra*, 17 de junho de 1879”. (Verde, Cesário. *Obra Completa*. Joel Serrão. Pref., org. e notas. Lisboa: Horizonte, 1992, p.125).

<sup>13</sup> Carta n.13 da correspondência a Silva Pinto e numerada na edição crítica acima citada.

<sup>14</sup> Mário Praz reconhece uma “estrutura fotoscópica” comum às artes e à literatura do século XIX. O autor afirma que, a partir da fotografia, “uma nova maneira de fixar o mundo externo pode ser considerada responsável pelos novos padrões de composição pictórica que se tornaram correntes após meados do século, pela preferência dada a fragmentos mais do que a composições grandiosas, pelo interesse por vislumbres da vida humilde, camponeses,

avolumam na tela.

Na segunda estrofe, o discurso poético registra novas impressões da claridade matutina e também a sensação de calor abafado que, “depois de alguns dias de aguaceiros”, volta a aparecer. A “molhada casaria” surge refletida nos pequenos charcos criados pela chuva. São eles que multiplicam o efeito da luz do sol, parecendo formar “um chão vidrento”. Essas imagens remetem ao título, lembrando as reverberações de “um poliedro de cristal”. Dessa maneira, *Cristalizações* faz pensar, quase imediatamente, nas paisagens de inverno pintadas por alguns impressionistas franceses, sobretudo as de Camille Pissarro.

### *Cristalizações*

*A Bettencourt Rodrigues*

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

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

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

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

Bom tempo. E os rapagões, morosos, duros, baços,  
Cuja coluna nunca se endireita,  
Partem penedos; cruzam-se estilhaços.  
Pesam enormemente os grossos maços,  
Com que outros batem a calçada feita.

---

gente anônima e paisagens sem nada de especial a recomendá-las, vistas como que num instantâneo” (Praz, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982, p.187).

A sua barba agreste! A lã dos seus barretes!  
Que espessos forros! Numa das regueiras  
Acamam-se as japonas, os coletes;  
E eles descalçam com os picaretos,  
Que ferem lume sobre pederneiras.

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

Eu julgo-me no Norte, ao frio - o grande agente! -  
Cirros de mão, que chamam carregados,  
Conduzem saibro, vagarosamente;  
Vê-se a cidade, mercantil, contente:  
Madeiras, águas, multidões, telhados!

Negrejam os quintais, enxuga a alvenaria:  
Em arco, sem as nuvens flutuantes,  
O céu renova a tinta corredia;  
E os charcos brilham tanto, que eu diria  
Ter ante mim lagoas de brilhantes!

E engellem, muito embota, os fracos, os tolhidos,  
Eu tudo encontro alegremente exacto.  
Lavo, refresco, limpo os meus sentidos.  
E tangem-me, excitados, sacudidos,  
O tacto, a vista, o ouvido, o gastô, o olfacto!

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

Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo,  
Dois assobiam, altas as marretas  
Possantes, grossas, temperadas de aço;  
E um gordo, o mestre, com um ar ralaço  
E manso, tira o nível das valetas.

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 lhês escorregue o cabo.

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

De escuro, bruscamente, ao cima da barroca,  
Surge um perfil direito que se aguça;  
E ar matinal de quem saiu da toca.  
Uma figura fina, desemboca,  
Toda abafada num casaco à russa.

Donde ela vem! A atriz que tanto cumprimento  
E a quem, à noite na platéia, atraio  
Os olhos lisos como polimento!  
Com seu rostinho estreito, friorento,  
Caminha agora para o seu ensaio.

E aos outros eu admiro os dorsos, os costados  
Como lajões. Os bons trabalhadores!  
Os filhos das lezírias, dos montados:  
Os das planícies, altos, apumados:  
Os das montanhas, baixos, trepadores!

Mas fina de feições, o queixo hostil, distinto,  
Furtiva a tiritar em suas peles.  
Espanta-me a atrizita que hoje pinto,  
Neste Dezembro enérgico, sucinto.  
E nestes sítios suburbanos, reles!

Como animais comuns, que uma picada esquite,  
Eles, bovinos, másculos, ossudos.  
Encaram-na sangüínea, brutaemente:  
E ela vacila, hesita, impaciente  
Sobre as botinhas de tacões agudos.

Porém, desempenhando o seu papel na peça.  
Sem que inda o público a passagem abra,  
O demonico arrisca-se, atravessa  
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,  
Com seus pézinhos rápidos, de cabra!<sup>15</sup>

Como se estivesse com os sentidos aguçados, o poeta ouve os sons que se espalham naquele mundo suburbano. Chegam nitidamente os gritos das vendedoras de peixes e o barulho das picaretas dos calceteiros. A ação humana parece conferir dinamismo à paisagem. As cenas de trabalho são descritas pela freqüente antecipação do advérbio ao núcleo da oração, destacando as sensações do poeta-pintor. Esse procedimento descritivo torna a aparecer num outro trecho: “Disseminadas, gritam as peixeiras”. Também as frases curtas e telegráficas, as orações coordenadas, as enumerações, a seqüência de qualificativos são aspectos do discurso que acabam expressando a tentativa de registrar todos os sons, luzes e movimentos daquele mundo. Estaria o

---

<sup>15</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.122-125.

poeta tentando dizer que, mesmo num subúrbio ermo, é possível descobrir, pelos sentidos atentos, as mais diversas e sutis manifestações de vida? .<sup>16</sup>

As cores da paisagem matinal dão a impressão de um certo dinamismo, como se estivessem em movimento dentro da tela: “negrejam os quintais, enxuga a alvenaria”. Nesse mundo de cores animadas, onde “o céu renova a tinta corredia”, o poeta prossegue com a descrição da multiplicação da luz solar pelas poças de chuva da rua em obras. E, num certo momento, ele parece chegar a uma espécie de euforia, sensorial: “E tangem-me, excitados, sacudidos / O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfato”. Parecendo se tornar parte integrante do cenário, o transeunte passa a experimentar uma viva interação com aquele local suburbano. Tem-se a impressão que ele alcança, por meio dos sentidos, uma experiência direta e ativa com o mundo ao redor, fazendo lembrar, mais uma vez, os impressionistas franceses.

O impacto da fotografia levou muitos pintores ao trabalho *en plein-air*, na tentativa de reproduzir, de forma mais viva e direta, as impressões da luz natural.<sup>17</sup> Sabe-se também que, essa tentativa de captar a dinâmica realidade das ruas e dos campos fez com que a pintura impressionista e a literatura realista andassem lado a lado.<sup>18</sup> De

---

<sup>16</sup> Para Dorothy M. Atkinson, “Cesário Verde agrupa freqüentemente três ou quatro palavras de uma mesma categoria gramatical, adjetivos, substantivos e ainda verbos” A autora observa também que “o poeta emprega juntos um substantivo e um adjetivo que distam tanto um do outro sob o ponto de vista semântico que a sua associação cria um efeito surpreendente. Esta técnica impressionista que comprime em só duas palavras um conceito bastante complexo é muito do gosto de Eça, que o aproveita sobretudo em *A cidade e as serras*” (Atkinson, Dorothy M. Notas sobre a estilística de Cesário Verde. In: *Ocidente*. v. LXXXV, n.367. Lisboa, nov. de 1968, p. 202-210).

<sup>17</sup> Segundo Argan “o Impressionismo afirmara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo: o artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, atinge na renúncia a qualquer noção habitual um estado de liberdade total, fornece o exemplo daquela que deveria ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta com o real” (Argan, Giulio Carlo. *As fontes da arte moderna*. In: *Novos Estudos/Cebrap*, n. 18, set. 1987, p. 50).

<sup>18</sup> O conceito de impressionismo é próprio das artes plásticas. A transposição do termo para a literatura é problemática e, de certa forma, tende a descaracterizá-lo como movimento estético das artes plásticas historicamente constituído no século XIX. Em *El concepto lingüístico de Impresionismo*, (1942) Amado Alonso e Raimundo Lida se esforçam por deslindar a questão. Inicialmente procuram mostrar que os pintores impressionistas valorizaram a cor em detrimento da forma: o artista plástico busca captar a impressão imediata, tentando evitar a intervenção da memória e do saber racional. Refutando as afirmações de vários estudiosos, Alonso e Lida esclarecem que é um equívoco acreditar que a pintura impressionista conseguiu eliminar a intervenção da memória e do pensamento racional. Em relação ao chamado impressionismo literário, a representação das impressões torna-se menos possível ainda, dada a natureza da própria linguagem verbal. Dessa maneira, o impressionismo literário não pode ser considerado um movimento literário, mas apenas uma das características, entre outras, do romance e da poesia francesa do século passado. De acordo com Alonso e Lida, o impressionismo literário está próximo do

acordo com Arnold Hauser, “é quase impossível estabelecer uma distinção histórica” entre as duas perspectivas.<sup>19</sup> Essa proximidade talvez tenha levado Elisa Lopes Coiás a reconhecer “em *Cristalizações* marcas da estética realista”<sup>20</sup> Não estaria o poema de Cesário Verde nessas fronteiras, quase imperceptíveis, entre o realismo literário e o impressionismo pictórico?

### A perspectiva realista

Por duas vezes, a paisagem de inverno surge como se estivesse mergulhada numa espécie de sonho: inicialmente, quando as árvores despidas aparecem como uma esquadra que “fundeia em fria paz”. No cenário urbano, o transeunte descobre “mastros, exércias, vergas”. Essa “metáfora transfiguradora”<sup>21</sup> serve, na verdade, para tornar mais nítida a paisagem de dezembro. Pode-se dizer que a visão de um navio afundando silenciosamente na néblina matinal oferece uma percepção mais

---

naturalismo e do simbolismo e muitas vezes se confunde com eles. Para os lingüistas argentinos, o naturalismo e impressionismo correspondem a diferentes etapas do realismo literário: enquanto o naturalismo se caracteriza por uma acumulação indiscriminada de detalhes, no impressionismo há um detalhe dominante. Eles concluem definindo as características do impressionismo literário: a) a representação da realidade externa pelas sensações das personagens e a transposição metafórica da experiência psíquica em sensações; b) visão desconvenionalizada das coisas; c) sensações raras, estranhas e mais próprias de personagens de temperamento refinado; e d) estilo nervoso e fragmentário. Depois, procurando discutir o uso incorreto que, nos últimos anos, estava se fazendo da expressão *linguagem impressionista*, eles mostram que se trata de um contra-senso radical: a linguagem verbal não pode ser impressionista, uma vez que é necessariamente um ato de memória e da inteligência categorizadora, implicando sempre numa compreensão racional do objeto mesmo quando não parece sê-lo. (Cf., Alonso, Amado e Lida, Raimundo. El concepto lingüístico de Impresionismo. In: *El impresionismo en el lenguaje*. 2.ed. Buenos Aires: Instituto de Filología da Faculdade de Filosofia y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942, p.135-282).

<sup>19</sup> Hauser, Arnold. Naturalismo e Impressionismo. In: *História Social da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972, tomo II.

<sup>20</sup> Elisa Lopes Coiás afirma que “em poema como *Cristalizações* se encontram marcas da estética realista”. A autora destaca os seguintes aspectos: “situar espacio-temporalmente as cenas apresentadas”; a atenção ao “pormenor, ao detalhe”; “a seleção temática”, apresentando como exemplo “a dureza do trabalho em *Cristalizações*” e, por fim, “a descrição das cenas nauseantes” (Coiás, Elisa Lopes. Cesário Verde, poeta realista? *Cadernos de Literatura*, n.16, Coimbra, dez. 1976, p. 43-50). Para André Cabré Rocha, Cesário Verde supera “o realismo chão e piegas que informa a poesia de João de Deus” e alcança uma espécie de “poética da existência”. Rocha levanta alguns aspectos do realismo do poeta português, considerando, entre outros, o processo de adjetivação, onde o real substantivo, mas incolor, se torna real definido inconfundível”. (Rocha, André Cabré. A presença do real na poesia de Cesário Verde. *Estrada Larga*, n.1, Porto, 1958, p. 396-398).

<sup>21</sup> Lopes, Oscar, op. cit., p. 258.

sensível e precisa das “sóbrias cores” das árvores sem folhas, comprovando, mais uma vez, a sensibilidade pictórica de Cesário Verde. Porém, o segundo momento onírico apresenta outro significado: “eu julgo-me ao Norte, ao frio, o grande agente”. O verbo assinala a transformação do lugar real num imaginário. Diferentemente da imagem anterior, a situação ilusória revela agora o desejo que de fugir da realidade local, imaginando-se nas sociedades industriais do norte da Europa. Ouvindo os barulhos da construção, o transeunte olha para o horizonte, descobrindo, ao longe, a cidade “mercantil, contente: madeiras, águas, multidões, telhados”. Vistas à distância, as casas parecem adquirir os contornos de uma dinâmica capital.

Para o transeunte, toda a movimentação de trabalho, ao seu redor, parece estimulada pelo frio, “o grande agente”, revelando, com essas idéias, ser um entusiasta da atividade industrial e, também, um defensor anti-sentimental do implacável processo evolucionista: “E engellem, muito embora, os fracos, os oprimidos / Eu tudo encontro alegremente exato”. Nesse entusiasmo, ele se sente sensorialmente sintonizado com todas as vibrações de uma febril atividade industrial – “Pede-me o corpo inteiro esforços na friagem”, “cheira-me a fogo, a sílex, a ferragem”, “sabe-me a campo, a lenha, a agricultura”. Com os sentidos “excitados, sacudidos” pelo ar gelado, ele percorre entusiasmado as diversas atividades de trabalho encontradas pela frente. No seu otimismo, ele acaba defendendo as teses do ambientalismo do século passado, mostrando ser, dessa maneira, uma personagem criticamente criada pelo verdadeiro autor de *Cristalizações*.

### Os calceteiros e a atriz

A caracterização irônica do fictício enunciador se torna mais evidente no momento em que aparece um grupo de calceteiros: “Mal encarado e negro, um pára, enquanto eu passo, / dois assobiam, altas as marretas / Possantes, grossas, temperadas de aço / E um gordo, o mestre, com um ar ralaço / E manso, tira o nível das valetas”. Toda a estrofe é composta por contrastes: um dos homens mostra-se hostil e um outro, indiferente. Além disso, enquanto um “pára”, outros “dois assobiam” e um terceiro calmamente “tira o nível das valetas”. A diversidade de posturas e de expressões

individualiza cada trabalhador. O encontro do transeunte com os calceteiros, levando-o a enxergar a penosa condição de vida daqueles homens, acaba arrefecendo o seu entusiasmo pela atividade industrial.<sup>22</sup>

O incidente provoca também uma mudança no discurso do transeunte que passa agora para um tom comovido e indignado. Os trabalhadores são descritos como soldados – “litrões de vinho lançam-lhe divisas” – e como mártires – “e os suspensórios traçam-lhe uma cruz”. Conferindo um aspecto heróico aos operários, o discurso poético recorre a elementos dramáticos e, até mesmo, épicos. Na verdade, esses recursos acabam emprestando uma maior dramaticidade à cena de trabalho dos calceteiros. De certa forma, *Cristalizações* confirma a tendência da literatura oitocentista de promover “uma mistura de estilos” com o intuito de conferir um tratamento elevado “às camadas humanas socialmente inferiores”.<sup>23</sup>

No entanto, mais adiante, o transeunte narra, com uma certa mordacidade, o seu casual encontro “naqueles sítios suburbanos, reles” com uma atriz que surge “bruscamente, do cimo da barroca”. A atriz aparece na rua “toda abafada num cassaco à russa”. Ela é sempre representada sob a forma diminutiva, na maior parte das vezes pelo uso de sufixos – “atrizita”, “rostinho”, “botinhas”, “demonico”, “pezinho” –, outras vezes por adjetivos – “rostinho fino”, “uma figura fina”, “fina de feições” – e também por certas expressões – “um perfil direito que se aguça”, “furtiva a tiritar”. Os diminutivos, além de expressar a ironia do seu observador, sublinham ainda a fragilidade da jovem atriz.<sup>24</sup> A rua em obras é o palco no qual ela

---

<sup>22</sup> Para Helder Macedo “o narrador de *Cristalizações* que encontra tudo na cidade “alegremente exato” é um típico burguês triunfante da era industrial, um produto das idéias de Spencer e do liberalismo mercantil” (Macedo, Helder. *Nós. Uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p.149). Macedo define o eu poético de *Cristalizações* como um narrador, transportando para o âmbito do discurso lírico uma entidade diegética. Nas considerações iniciais do seu estudo, ele afirma que “quase todos os poemas de Cesário são monólogos internos de um *eu* cuja caracterização nem sempre permite, e freqüentemente impede, uma identificação autobiográfica com a pessoa real do poeta” (Macedo, Helder, op. cit., p.22).

<sup>23</sup> Auerbach, Erich. Na Mansão de la Mole In: *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p.430. Numa outra obra, analisando a obra de Baudelaire, Auerbach afirma: “La conquista del XIX secolo, portata poi avanti nel XX, è di aver mutato le possibilità de classificazione: anche di soggetti che fino allora erano entrati necessariamente nella categoria inferiore o comunque media, divenne possibile avere una visione seria e tragica dando forma artistica al loro sviluppo e alla loro essenza” (Auerbach, Erich. *Les fleurs du mal di Baudelaire e il sublime*. In: *Da Montaigne a Proust*. Milano: Garzanti, 1973, p. 192- 221).

<sup>24</sup> Vergílio Ferreira considera a grande freqüência dos diminutivos na poesia de Cesário Verde uma “manifestação desse tom de superioridade” também perceptível nas suas

vai contracenar com os rudes calceteiros. Os homens, vistos agora num conjunto maior, são descritos por expressões adjetivas que revelam a sua origem camponesa – “Os das planícies, altos, aprumados / Os das montanhas, baixos, trepadores” – e por qualificativos e comparações que acentuam sua força física – “E aos outros eu admiro os dorsos, os costados / como lajões”, “Como animais comuns, que uma picada es quente / Eles, bovinos, másculos, ossudos”.

Desde o momento em que surge “no cimo da barroca”, a atrizita parece identificada com um animal de pequeno porte – “e o ar matinal de quem saiu da toca”: E depois, nos últimos versos, é comparada a uma cabra – “com seus pezinhos rápidos, de cabra”. A imagem, antecedida pelo adjetivo “demonico”, sugerindo uma criatura arisca, acentua seu perfil caricatural. Por outro lado, os calceteiros são qualificados como “bestas” e “animais de carga” e, por fim, como “bovinos”: “Eles, bovinos, másculos, ossudos”. E, logo em seguida, quando “a atrizita” passa, eles, “como um animal que uma picada es quente, encaram-na sanguínea, bruta mente”. Pela figuração zoomórfica, a atriz é nivelada aos calceteiros, como se uma espécie de “destino animal comum”<sup>25</sup> os igualasse. Todavia, esse tipo de enfoque acaba por ressaltar o esforço de sobrevivência de cada um: eles, fortes e pesados, e ela, rápida e decidida, estão submetidos ao rigor da fria temperatura sob a qual não resistem “muito embora, os fracos, os tolhidos”. A jovem atriz, como um pequeno animal na luta pela vida, também enfrenta o ar gelado de dezembro e tem de passar pelo ameaçador grupo de calceteiros para atravessar a rua cheia de “covas, entulhos, lamaçais, depressa”.

A-figuração zoomórfica da atriz e dos calceteiros lembra certo modo de descrição da literatura naturalista. Embora pareçam aproximações problemáticas, percebe-se no

---

expressões interjetivas. Para ele, os diminutivos “em Cesário Verde destinam-se fundamentalmente a marcar a distância, a acentuar a reduzida importância daquilo a que os referencia, para acentuar paralelamente o tom de displicência, de distraída tolerância com que fala dos outros: diminuindo o que lhe é estranho, amplia-se a si próprio” (Ferreira, Vergílio. Relendo Cesário. In: *Colóquio-Letras*, n.31, maio de 1976, p. 49-58). De certa forma a observação do romancista vai ter ressonâncias na figuração burguesa do narrador que Helder Macedo delineou em *Cristalizações*. Pela construção irônica deste narrador, pensamos descobrir uma crítica implícita no discurso em relação às suas idéias e às posturas.

<sup>25</sup> Candido, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993, p.123-152. Analisando *L'assomoir* de Emile Zola e, depois, *O cortiço* de Aluísio Azevedo, o autor mostra que a imagética animal é recorrente na literatura naturalista. “A finalidade desta operação parece apenas científica, mas na verdade é também ética, devido às conotações relativas a certa concepção do homem” (Candido, Antonio, op. cit., p. 146.).

entanto que Cesário Verde procurou acompanhar a notável transformação da linguagem literária, operada no século XIX pelo realismo.<sup>26</sup> Sabe-se que essa mudança começa a ocorrer a partir do momento em que a literatura passa a conferir um tratamento mais elevado às cenas e às figuras da vida cotidiana ou, até mesmo, a uma prosaica paisagem suburbana. Porém, o poema de Cesário Verde conglomerava aspectos diversos e contraditórios do mundo retratado: inicialmente, as imagens sensoriais da luz de inverno, depois, a transfiguração onírica da paisagem matutina e, por fim, a imagética animal na caracterização dos calceteiros e da atriz. Percebe-se, agora mais claramente, que a construção do discurso está apoiada nesse confronto, ora velado, ora aberto, entre as diferentes maneiras de ver uma mesma realidade. Trata-se de uma estrutura complexa de imagens e de enfoques, motivados basicamente pela fidelidade ao real do seu autor.

É possível agora compreender mais claramente a imagem do “poliedro de cristal” que Cesário Verde se referiu, procurando descrever os “versos agudos, gelados” de *Cristalizações*: pelo jogo de imagens, o discurso poético torna-se mais “cristalino”,

---

<sup>26</sup> Em *Mimesis*, Auerbach desenvolve uma ampla e abrangente história do realismo, apresentando, de um lado, como tendência constante da literatura ocidental desde os primórdios, ou seja, “a interpretação da realidade através da representação literária ou imitação” (Auerbach, Erich *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.486). De outro, como “fenômeno estético que se formou no começo do século XIX na França, definido como realismo moderno”. (p.486) Para ele, Stendhal, Balzac e depois Flaubert “quebraram a regra clássica de diferenciação de níveis, completando uma evolução que vinha se preparando fazia tempo, e abriram o caminho para o realismo moderno”.(p.486) Este trabalho se apoia fundamentalmente na conceituação de realismo e de naturalismo, desenvolvida nos capítulos Na Mansão de la Mole e Germinie Lacerteux de *Mimesis*. No primeiro dos capítulos acima referidos, depois de analisar alguns aspectos do romance de Stendhal, Balzac e Flaubert, o filólogo alemão considera que os fundamentos do realismo moderno são “o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado, e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado”. (p.430) Em relação à literatura portuguesa, Ernesto Guerra da Cal mostra que “sob a epígrafe irmanadora de Realismo, estão agrupados escritores que seguiram “uma trajetória criadora e vital acentuadamente diferenciada”. (Da Cal, Ernesto Guerra Realismo In: *Dicionário de Literatura brasileira, portuguesa e galega*. 3.ed, Porto: Figueirinhas, 1982, pp.909-11) Da Cal ressalva que, embora os poetas e escritores constituam “espíritos muito díspares, tinham, porém, em comum o prurido da irreverência e de liberdade, o sentimento de revolta contra a estagnação do Ultra-romantismo constitucionalista e o intuito de renovação do clima das letras e da vida portuguesa”.(p.909) Segundo ele, no realismo português, a poesia foi “multiforme e teve correntes que se entrecruzaram muito complexamente. A par do revolucionarismo e do angustiado misticismo metafísico de Antero de Quental, encontramos o prosaísmo satírico de João Penha, o lirismo social e democrático de Guilherme Azevedo e de Gomes Leal e o *quotidianismo* citadino e burguês de Cesário Verde” (p.911) (grifo do autor)

uma vez que passa a oferecer vários prismas de interpretação da mesma realidade.

## 1.2. Uma tela de Courbet

Em 1871, quando das famosas *Conferências Democráticas*, coube a Eça de Queirós proferir sua palestra “O realismo como uma nova expressão da arte”. O romancista procurou exemplificar a sua definição de realismo, recorrendo à pintura francesa. Ele estabelece uma oposição entre “o idealismo de David e o realismo de Courbet”, criticando “o conteúdo falso e a beleza convencional de um quadro de David para exaltar a arte bela, verdadeira e justa de Courbet”.<sup>27</sup> Em relação a Courbet, Eça de Queirós valoriza, sobretudo, os aspectos sociais da tela *Les casseurs de pierre*, até mesmo “aproveitando a ocasião para lamentar a difícil e penosa situação dessa grande horda de infelizes, dispersa pelo mundo, condenada a viver eternamente a negra vida da miséria”.<sup>28</sup>

Para alguns, os calceteiros de *Cristalizações* tiveram como modelo, imaginário ou não, a tela de Courbet uma vez que o poeta parece retomar o mesmo tema do pintor francês: o trabalho penoso e embrutecedor do homem com as pedras.<sup>29</sup> Pode-se, no

---

<sup>27</sup> Segundo Garcez da Silva, na conferência do Casino Lisboense, Eça de Queirós vai estabelecer como oposição “ao idealismo davidiano, o realismo das três obras de Courbet: *Les casseurs de pierre*, *L'enterrement d'Ornans* e *Le retour de la conférence*”. No entanto, Garcez informa mais adiante que “Eça talvez nem sequer através de estampas conhecesse aquelas obras. Mas, socorrido de Proudhon, fez delas uma descrição tão “minuciosa” e naturalmente tão viva que teria encantado o auditório” (Silva, Garcez da. Courbet e a conferência do Casino. In: *A pintura na Obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1986, p.62). Pelo relato, pode-se perceber que as telas de Courbet faziam parte do imaginário dos artistas e escritores da época. A exposição individual de Courbet, em 1847, inaugurando o realismo na arte, possivelmente teve repercussão, de forma direta ou não, na sensibilidade literária e artística do século XIX.

<sup>28</sup> Garcez da Silva retoma um trecho “do relato do jornal *O partido Constituinte*, de 15-6-1871, transcrito por João Medina na sua obra *As conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*. Lisboa, Dom Quixote, 1984” (Silva, Garcez da, op. cit., p. 53.)

<sup>29</sup> Para Oscar Lopes, “outro exemplo de exactidão descritiva evidencia-se nos calceteiros de *Cristalizações*. O assunto foi provavelmente inspirado no célebre quadro de Courbet que Eça apontou na sua conferência-manifesto de 1871 como modelo de realismo” (Lopes, Oscar, op. cit., p. 259). João Pinto de Figueiredo, no seu relato biográfico de Cesário Verde, faz a mesma aproximação: “E, a propósito, note-se que outro artista, Courbet, inspiraria mais tarde *Cristalizações* com o seu quadro *Les casseurs de pierre*, que Cesário também não conhecia, a não ser por referências literárias. Ou teria visto alguma reprodução?” (Figueiredo, João Pinto. *A vida de Cesário Verde*. Lisboa, Presença, 1986, p. 67). Também Helder Macedo, analisando a mudança de perspectiva do fictício eu poético de *Cristalizações*, observa que “a cena de trabalho que minuciosamente descreve começa a



entanto, acrescentar que o quadro e o poema possuem outros aspectos em comum: tanto Courbet como Cesário Verde rejeitam a idealização romântica e tentam a via do realismo. Além disso, os dois revelam um apego ao mundo do concreto e do cotidiano.

Gustave Courbet (1818-1877) criou a sua obra num momento em que a pintura se volta contra o classicismo acadêmico e, ao mesmo tempo, vai competir com a técnica da fotografia.<sup>30</sup> Nesse sentido, o pintor francês valorizou, sobretudo, o processo de realização da obra, procurando ir além da coisa vista, conferindo uma ênfase maior à própria forma de representação. Para ele, importa mais o trabalho do artista que o tema que ele desenvolve. “Por isso a pintura de Courbet é o corte para além do qual se abre uma problemática inteiramente nova que não consistiria em perguntar o que o artista faz *da* realidade, mas o que ele faz *na* realidade”<sup>31</sup>

*Les casseurs de pierre* (1849) é o estudo preliminar de uma tela do pintor francês na qual são representados dois homens trabalhando com as pedras. Na verdade, a criação prévia, onde aparece apenas um britador, tornou-se mais difundida que a obra definitiva. Na parte central desse estudo, a figura do *quebra-pedras*, em plena atividade de trabalho, ocupa o primeiro plano. Ele está ajoelhado com a perna direita apoiada sobre uma espécie de estopa para se proteger do atrito com o chão. As duas mãos seguram um pequeno martelo de trabalho. Traçando duas linhas diagonais, elas poderiam acompanhar a posição das pernas. O pintor quis que a figura do trabalhador ocupasse diametralmente a tela, concentrando nele o olhar do espectador. Além disso, o quadro apresenta uma divisão quase simétrica de claro e escuro: a parte de cima, na sombra, apresenta uma natureza amena, de um verde aprazível, mas para qual o britador está quase de costas. Na parte de baixo da encosta, onde ele está

---

sugerir-se como uma reprodução viva e amplificada do quadro de Courbet *Les casseurs de pierre*. Para Macedo, “a significação referencial deste quadro no contexto do poema deriva tanto de Proudhon como de Courbet; com efeito, a familiaridade, nos meios intelectuais portugueses do tempo, com a pintura de Courbet, era sobretudo devida às descrições e comentários de Proudhon, e aos usos que deles fez Eça de Queirós” (Macedo, Helder. *O Romântico e o feroz*. Lisboa: & etc., 1988, p.30).

<sup>30</sup> “Para apreciar Courbet em 1850, era necessário aceitar obras de temas banais, pintados sem uma retórica evidente de beleza romântica ou clássica, revelando uma personalidade cuja reação à natureza e à vida social, embora decidida e calorosa, parecia inculta e mesmo enfadonha ao lado da inventividade aristocrática de Ingres e Delacroix” (Schapiro, Meyer. *Courbet e o imaginário popular*. In: *A arte moderna: séculos XIX e XX*. São Paulo, Edusp, 1996, p 91-131).

<sup>31</sup> Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.34.

trabalhando, incide uma forte luz sobre as pedras. Não há horizonte, não se vê uma abertura para o azul do céu, dando a impressão de que o homem, embora próximo de um bosque verdejante, está limitado àquela pequena encosta árida, cuja linha descendente acaba, de certa forma, circunscrevendo o local de trabalho, reforçando a sensação de confinamento.

O britador está com roupas espessas e rústicas: um pequeno colete, assim como as calças e a camisa branca de mangas compridas, apresenta remendos grosseiros. As meias verdes deixam ver grandes furos. O chapéu desabado sobre o rosto talvez seja a única peça intacta da vestimenta rota e maltrapilha. As cores escuras das calças parecem confundi-lo com a terra. A camisa e o chapéu reproduzem o tom claro das pedras. As mãos têm o mesmo amarelo do cabo do martelo. Dessa maneira, a figura do trabalhador parece integrada à terra, às pedras e aos seus instrumentos de trabalho, dando a impressão de que se tornou parte natural do cenário, como se fosse de pedra também. Essa sensação é ainda acentuada pelas fortes linhas do seu contorno, tornando-o uma figura pesada e densa. Por outro lado, o tamanho do pequeno martelo contrasta com o grande volume de britas, dando a impressão de que o britador está submetido a uma tarefa quase interminável. Esse conjunto complexo de cores e de formas pretende mostrar o processo de reificação do homem pelo trabalho embrutecedor: o “quebra-pedras” torna-se pedra também.

Também o chapéu que cobre quase completamente o rosto permite apenas advinhar o cansaço e o ar paciente do trabalhador. Esse modo de figuração não confere uma expressão psicológica ou uma individualidade. Mais ao fundo, num segundo plano, estão reunidos sobre uma toalha, os seus utensílios de refeição (recipiente e colher de alumínio) e um pedaço de pão preto. E ainda, no mesmo plano, atrás do operário, aparece uma picareta sobre a terra revolvida. Esses objetos, representativos da simplicidade do britador, são retratados com largas pinceladas, sem nuances, como se a maneira de pintar tivesse a ver com o significado da tela. Pode-se dizer que Courbet quis apresentar não apenas um homem, mas a própria imagem do trabalho brutal e reificador, transformando, até mesmo, a maneira de pintar numa forma

significativa dentro da composição da tela.<sup>32</sup>

*Cristalizações* e *Les casseurs de pierre* foram produzidos na tentativa de o poeta português e o pintor francês alcançarem uma representação expressiva do mundo do trabalho. Dessa maneira, pode-se descobrir uma semelhança entre a petrificação do britador e a imagética animal dos calceteiros. Tanto o pintor como o poeta, identificados com a própria realidade representada, ultrapassaram o realismo linear, chegando a um complexo processo de figuração. De certa forma, ao eleger a visão da criança como parâmetro de “uma sensibilidade moderna”, Baudelaire acaba elucidando a tela de Courbet e o poema de Cesário Verde: ambos se voltam contra a idealização romântica e procuram alcançar a experiência de uma visão direta da realidade.<sup>33</sup> Nesse processo, puderam desenvolver uma sensibilidade “purificada e intensificada”.<sup>34</sup> Pela via do realismo, os dois descobrem o contato sensorial e uma nova maneira de representação do mundo. O pintor e o poeta aprofundam a consciência do processo mimético que “prevê o impressionismo” e a poesia moderna. As afirmações de Argan sobre Courbet valem também para Cesário Verde: quando, em 1847, o pintor francês anuncia o realismo, estava indo “além da ruptura com as poéticas opostas e complementares do *clássico* e *romântico*, o problema que se colocava era enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar a sua imediaticidade. A realidade é complexa, às vezes confusa: é preciso aceitá-la como ela é”.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> “As bases do Realismo, que Courbet lança em 1847, são *Enterro em Ornans* e *O quebra-pedras*, nos quais, mais do que representar a realidade, identifica-se com ela” (Argan, Giulio Carlo, op. cit., p. 34).

<sup>33</sup> “Courbet anunciara o seu programa desde 1847: realismo integral, abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética previamente constituída. Era a superação simultânea do “clássico” e do “romântico” enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a visão do artista com a realidade” (Idem, ibidem, p.75).

<sup>34</sup> Segundo Meyer Schapiro, “Baudelaire apresenta a criança como o puro arquétipo do *pintor da vida moderna*”. Schapiro esclarece mais adiante que “Baudelaire transforma a criança numa sensibilidade moderna, penetrada e obcecada pela beleza do mundo externo. Sua criança imaginária, atizada pelo choque das sensações, prevê o impressionismo e as teorias posteriores da arte como uma visibilidade purificada e intensificada. Deve algo ao realismo dos anos 50 que, ao restringir o escopo da pintura ao imediatamente aparente, aprofundou a consciência do visual” (Schapiro, Meyer, op. cit., p.116-17).

<sup>35</sup> Argan, Giulio Carlo, op. cit., p. 34.

#### 1.4. *De tarde* (1887)

##### A ceia campestre

*De tarde* permaneceu inédito até a primeira edição de *O Livro de Cesário Verde*. Joel Serrão apresenta a seguinte explicação: “nada se sabe acerca das circunstâncias da sua feitura. Somos de parecer que ele pertence ao ciclo de poemas campestres, cuja mais alta expressão é *Nós*”.<sup>36</sup> Porém, embora *De tarde* retrate um passeio pelos campos, acredita-se que pouco tem a ver com o mundo rural descrito em *Nós*, o último, e mais longo, poema de Cesário Verde.

*De tarde* apresenta quatro quartetos com rimas alternadas que se modificam a cada estrofe. Os decassílabos estão simetricamente acentuados na quarta e na décima sílabas. A precisão métrica, o movimento das rimas e, também, as elaboradas aliterações confirmam o conciso acabamento da forma poética. São também notáveis as imagens visuais formando uma cena campestre, que “em todo caso dava uma aguarela”.<sup>37</sup>

##### *De tarde*

Naquele *pic-nic* de burguesas,  
Houve uma coisa simplesmente bela,  
E que, sem ter história nem grandezas,  
Em todo o caso dava uma aguarela.

Foi quando tu, descendo do burrico,  
Foste colher, sem imposturas tolas,  
A um granzoal azul de grão-de-bico  
Um ramalhete rubro de papoulas.

---

<sup>36</sup> Serrão, Joel, op. cit., p. 157.

<sup>37</sup> Miranda de Andrade considera Cesário Verde um poeta parnasiano “ao modo de François Coppée”. E acrescenta que “realizou Cesário Verde uma poesia natural e sincera, sem mistificação de sentimentos ou de palavras, e vasou-a numa linguagem também cheia de naturalidade, geralmente sóbria, simples mas plena de relevo plástico. Claridade, limpidez, equilíbrio são termos que surgem para definir-se a forma deste parnasiano que não nos parece atreito a buscar efeitos formais forçados, como sucedeu com outros poetas do parnasianismo português, muito embora abertamente confesse que não deixou de trabalhar e polir os seus versos” (Andrade, Miranda. Sobre o lirismo de Cesário Verde In: *Ocidente*, vi.XLVIII; n.205, Lisboa, 1955; p.161-73).

Pouco depois, em cima duns penhascos,  
Nós acampámos, inda o Sol se via;  
E houve talhadas de melão, damascos,  
E pão-de-ló molhado em malvasia.

Mas, todo púrpuro a sair da renda  
Dos teus dois seios como duas rolas,  
Era o supremo encanto da merenda  
O ramalhete rubro das papoulas!<sup>38</sup>

O discurso poético pode ser definido como a rememoração de um alegre passeio campestre. O uso do pretérito e o demonstrativo inicial dimensionam a temporalidade do relato. Outras expressões favorecem um andamento narrativo – “Foi quando”; “Pouco depois”. A rememoração está concentrada nos momentos mais marcantes da alegre excursão. Nesse sentido, chama a atenção as imagens visuais como se os versos, rigorosamente metrificadas, fossem preenchidos pelas pinceladas rápidas e seguras de um pintor. Note-se que o valor estético de cada cena pintada é previamente definido pela recusa ao grandioso e monumental e pela valorização do comum e do prosaico – “Houve uma coisa simplesmente bela / que sem ter histórias nem grandezas / Em todo o caso dava uma aguarela”. A rima bela/aguarela confirma a opção estética pelas imagens mais breves e concisas. Pode-se dizer que a aguarela, enquanto técnica pictórica, parece metaforicamente significar a valorização poética da realidade simples, trivial e cotidiana.

No quadro campestre são realçados o azul da plantação de grão-de-bico e o vermelho das papoulas.<sup>39</sup> As aliterações reforçam o efeito cromático das imagens, como se, pelo jogo entre as oclusivas e vibrantes, o poeta conseguisse reproduzir o intenso colorido da natureza. O aparecimento de um interlocutor pode ser entendido como um convite para recordar o momento em que, “descendo de um burrico”, a companheira foi colher “um ramalhete rubro de papoulas”, no meio de uma plantação de grão-de-bico. Esses aspectos fazem lembrar a literatura pastoral. Sabe-se que esse gênero de poesia, desde suas origens, valoriza o modelo da vida campestre por oposição ao urbano, sempre se apoiando no contraste entre “natureza e

---

<sup>38</sup> Verde, Cesário, op. cit., p. 158.

<sup>39</sup> O vermelho intenso das papoulas destacando-se no meio da plantação de grão-de-bico faz lembrar, quase imediatamente, a tela *As papoulas* (1873) de Claude Monet.

mundanidade”<sup>40</sup> ou, em outro termos, entre “rusticidade e refinamento”.<sup>41</sup> No entanto, a cena bucólica é pintada também com alguma ironia, sobretudo quando o poeta se recorda da amiga “descendo do burrico, sem imposturas tolas”. O breve comentário acaba evidenciando que os modos habituais da moça, provavelmente mais convencionais, estavam mudados naquele ambiente rural. Mas, desde o início, a cena idílica, ao ser apresentada como um “*pic-nic* de burguesas”, parece carregada de uma certa ironia. Assim, mesmo recordando os momentos de prazer inocente, o poeta parece sorrir levemente, mantendo-se sempre um distanciamento crítico. Por outro lado, embora retrate ironicamente o mundo pequeno-burguês, ele procura também salvá-lo pela poesia do cotidiano e do prosaico. Pode-se dizer que, ao preencher o quadro pastoral com figuras do ambiente urbano e burguês, o poeta está tentando resgatar a herança do bucolismo, revendo-a pela sua sensibilidade de homem moderno.

### Paisagem e natureza-morta

Na terceira quadra, é relembrado o momento em que o grupo acampou “em cima duns penhacos”, tendo à frente uma paisagem crepuscular quando “inda o sol se via”. O amplo cenário oferece uma visão contemplativa da natureza. Em seguida, o poeta se recorda da ceia ao ar livre. As imagens sensoriais, reforçadas pelas aliteraões, fazem sentir a consistência macia do “pão de ló molhado” e o frescor das “talhadas de melão”. O horizonte crepuscular e a mesa campestre correspondem, no universo da pintura, à composição da paisagem e da natureza-morta. Por outro lado, na

---

<sup>40</sup> Williams, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.69. Para Williams, além da oposição fundamental entre cidade e campo, a poesia bucólica desenvolve também outros pólos de tensão, mas tendendo sempre a uma idealização cada vez mais distante da dura realidade do campo. Para ele, “a adaptação renascentista dessas modalidades clássicas consiste em eliminar, passo a passo, estas tensões vitais, até nada restar da adversidade e a imagens escolhidas aparecem por si sós” (Williams, Raymond, op. cit., p. 33).

<sup>41</sup> Cândido, Antônio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985, p.31. Numa outra obra, Antônio Cândido, analisando a tradição do bucolismo, afirma que “a poesia pastoral, como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem rural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração” (Cândido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975, p. 62).

tradição da poesia bucólica, são elementos que auxiliam na criação do ambiente idílico. Mais recentemente, na história da pintura, a paisagem e a natureza-morta adquiriram maior autonomia temática e passaram a evocar também a intimidade do espaço doméstico.<sup>42</sup> No poema de Cesário Verde, a vista dos penhascos e a ceia ao ar livre fazem parte de um cenário bucólico, incorporado ao cotidiano pequeno-burguês. Assim, o “pic-nic de burguesas” parece retomar, num contexto moderno, a tradição do bucolismo, como se pretendesse rever o seu significado pelos moldes da vida contemporânea.

Na última quadra, o discurso poético se concentra num detalhe da gravura: o ramalhete de papoulas entre os seios da amiga. A natureza está presente no pormenor das flores vermelhas “a sair da renda”. A cor das papoulas é enfaticamente assinalada – “e todo púrpuro / o ramalhete rubro de papoulas” –, realçada ainda pelo contraste com o branco da renda, que, por sua vez, acentua o tom róseo da pele feminina. A comparação dos “dois seios como duas rolas” ao mesmo tempo que delineia as linhas redondas dos seios, também sugere o pulsar arquejante do peito.<sup>43</sup> O detalhe erótico, revelador do desejo do *voyeur*, parece reforçar o quadro idílico. Nessa perspectiva, *De tarde* pode ser uma retomada do antigo *topos* da poesia pastoral, no qual os frutos representam o apelo sensual do pastor e simbolizam partes eróticas da amada. Dessa maneira, pela sua repetição, o oitavo verso acaba tornando-se o motivo central do poema: “o ramalhete rubro de papoulas” reúne a beleza cromática da natureza e também a sensualidade do corpo feminino.<sup>44</sup> Assim, entre as cores do crepúsculo e

---

<sup>42</sup> Cf., Schapiro, Meyer. As maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza-morta. In: op. cit., p.33-77.

<sup>43</sup> Na correspondência de Cesário Verde, encontram-se passagens que revelam sua sensibilidade visual. Em carta a Bettencourt Rodrigues (16/11/1879), ele escreve: “Tu ignoras decerto o que é a caça. Na perdiz tudo é redondo, o olho, o corpo que arredondam para voar, o ruído do vôo que lembra um *roulement* de tambor, tudo redondo. Não atirava para as ver sempre vivas” (Verde, Cesário, op. cit., p.234).

<sup>44</sup> Luís Amaro de Oliveira apresenta outra interpretação da repetição do oitavo verso na última estrofe: “Dir-se-á, todavia, que este sintagma nominal remata, como uma espécie de refrão, a segunda e a quarta quadras do poema, sugerindo tal remate dois conjuntos estruturais formalmente paralelos e que, dentro desta nova arquitectura estrófica, não existe, portanto, uma ligação directa entre o segundo verso da poesia e a sua última quadra. cremos bem que não. E isto, porque há que fazer distinção entre ‘*Um ramalhete rubro de papoulas*’ e ‘*O ramalhete rubro de papoulas*’: ‘*Um ramalhete rubro de papoulas*’ é ainda um elemento de trânsito para o espaço plástico da aquarela; só a passagem do indefinido *um* para o definido *o* insere o ramalhete nesse espaço pinturesco e verdadeiramente responde a uma espécie de pergunta que está implícita na expressão ‘*uma coisa*’. Neste desvendar adiado da significação de *uma coisa*, a poesia *quase* ganha a estrutura característica de

do detalhe entre os seios, o *voyeur* realiza uma verdadeira celebração estética e erótica. Dessa maneira, instalado no ambiente pequeno-burguês, sem ninfas nem pastores, o quadro pastoral renasce dentro do mundo contemporâneo.

#### 1.4. O “almoço na relva” de Manet

Edouard Manet (1832-1886) levou *Le déjeuner sur l'herbe* ao Salão de 1863. É fato conhecido que a tela, realizada *en plein-air*, retratando uma mulher nua, sentada entre dois homens vestidos, provocou um dos maiores escândalos na história da pintura moderna.<sup>45</sup> Certamente houve uma forte repercussão da tela no imaginário artístico e literário da época. Dessa maneira, “o almoço na relva” de Manet talvez possa estar refletido no “*pic-nic* de burguesas” de Cesário Verde.

Segundo Argan, a cena de *Le déjeuner* de Manet foi inspirada no *Concerto Campestre*, atribuído a Giorgione, pintor veneziano do século XVI. Já a disposição das figuras na tela é decalcada de uma gravura de Marcantoni Raimondi, *O julgamento de Páris, segundo Rafael* (1515).<sup>46</sup> O pintor francês transformou o quadro do jovem pastor, rodeado de ninfas, num flagrante da vida contemporânea. Como esclarece Bataille: *Manet partit d'un thème mythologique et le transposa dans le monde réel*.<sup>47</sup> No entanto, *Le déjeuner* não é apenas uma versão moderna da écloga renascentista: o pintor “muda o significado da nudez e das roupas, como signos. Nenhuma corrente de sentimento une os sexos, e nada permanece do mito e da

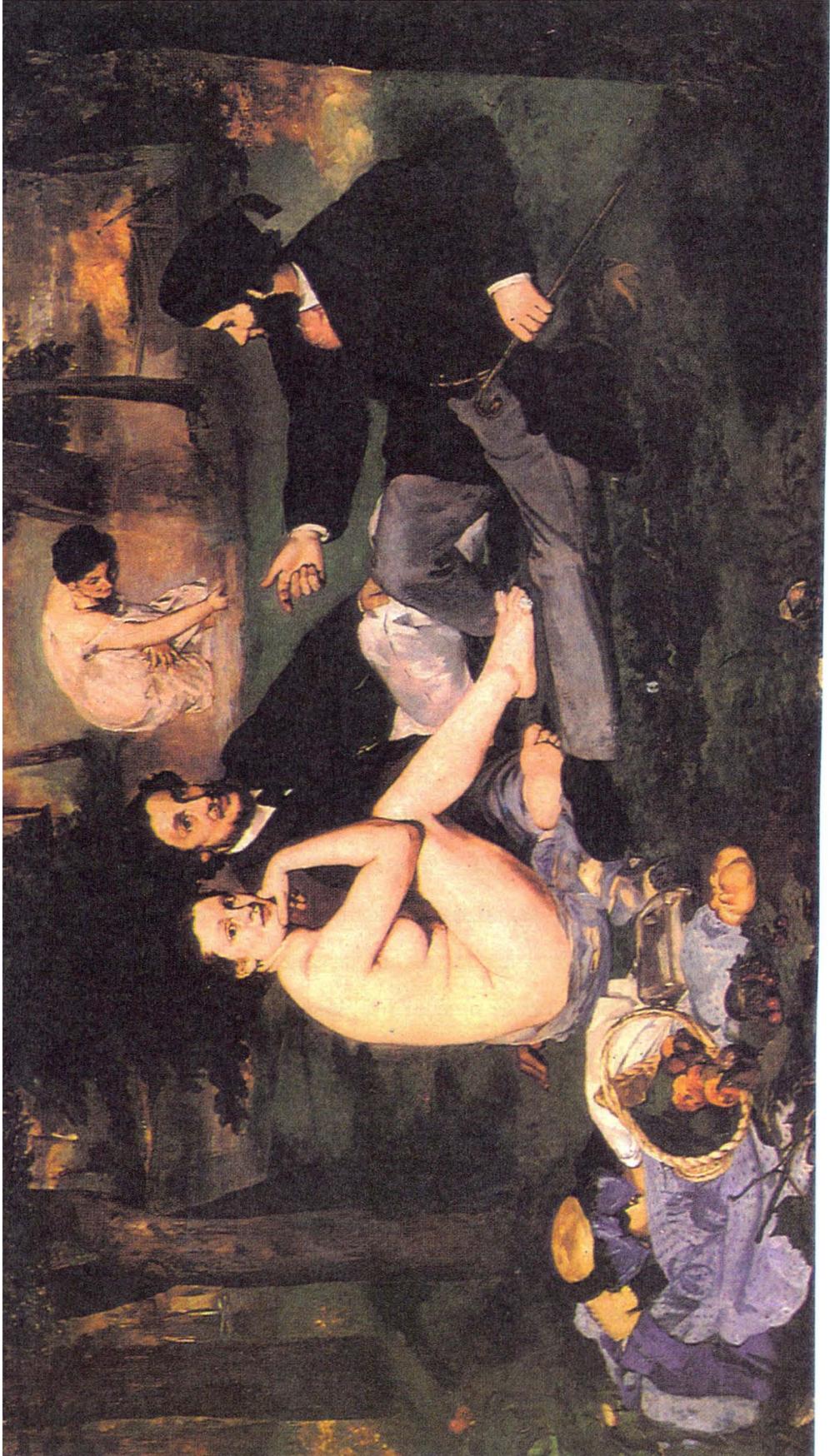
---

advinha cuja solução se encontraria no conteúdo da estrofe final” (Oliveira, Luís Amaro de. *Antologia comentada de poesias de O Livro de Cesário Verde*. Porto: Porto, 1989, p.70).(grifos do autor)

<sup>45</sup> “Preparados pelos jornais, os visitantes achavam os quadros do *Salon des Refusés* simplesmente ridículos, começando a rir logo que ultrapassavam a divisória que o separava do Salão oficial. Todavia, o pior ultraje estava reservado a duas das melhores pinturas da exposição: *A garota de branco*, do jovem artista americano James McNeill Whistler, e *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet. Mais que simples riso este quadro arrancou ódio e indignação” (Harris, Nathaniel. *A arte de Manet*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1982, p. 23).

<sup>46</sup> “Manet estudou longamente o tema e a composição do *Déjeuner*. O tema da “conversa” de figuras nuas e vestidas numa paisagem se encontra num quadro vêneta do início do século XVI (*O Concerto Campestre*, então atribuído a Palma, o velho; hoje em dia é atribuído seja a Giorgione, seja ao jovem Ticiano, seja a Sebastiano del Piombo). A composição retoma, a partir de uma gravura de Marcantoni Raimondi, um grupo de divindades fluviais num *Julgamento de Páris, de Rafael*.” (Argan, Giulio Carlo, op. cit., p. 95).

<sup>47</sup> Bataille, Georges. *Manet*. Genève: Flammarion, 1983, p. 63.



1681/1682/1683/1684

música do modelo”.<sup>48</sup> A pastoral de Manet deixa clara a sua forma de representação: é um resgate da cena idílica, pela perspectiva do mundo moderno. O bucólico “almoço na relva” revela uma consciência crítica do seu próprio processo mimético.

Em *Le déjeuner*, uma forte luz incide sobre a mulher nua sentada na relva. Dessa forma, além de contrastar com os homens vestidos com roupas escuras, a claridade sobre o seu corpo parece destacá-la de uma paisagem envolta na penumbra. Embora esteja de perfil, sua nudez radiante torna-se quase frontal. Assim, “o almoço na relva” apresenta um nu feminino que “poderia ser contemplado na natureza por homens modernos e sobriamente vestidos, como no ateliê do artista, sem paixão, interesses íntimos ou culpa”.<sup>49</sup> A mulher, voltada para o espectador, exige dele um olhar sem preconceitos. A inocência bucólica é resgatada pela revisão crítica do quadro mitológico: o pintor substitui a nudez das ninfas por uma mulher despida. A tela de Manet revive a cena idílica pela sensibilidade moderna.<sup>50</sup>

### A pastoral moderna

O bosque do “almoço na relva” não é amplo e aberto: ele se aprofunda apenas em certos ângulos e apresenta pequenas passagens para a luz. Além disso, “a água, a grama e a ramagem formam várias cortinas transparentes e paralelas, que se sobrepõem compondo zonas mais densas ou mais ralas de penumbra verde azulada”.<sup>51</sup> De certa forma, o bosque parece um recanto secreto e quase particular, como se os homens e as mulheres tentassem encontrar uma situação de intimidade no meio da natureza. Pode-se notar também, ao lado da mulher, “uma natureza-morta

---

<sup>48</sup> Schapiro, Meyer, op. cit., p. 43.

<sup>49</sup> Idem, ibidem, p. 43.

<sup>50</sup> Referindo-se ao quadro renascentista, exposto no Louvre, no qual Manet buscou o tema pastoral, Bataille esclarece: “Manet nè tira du tableau du Louvre que le thème (il tira, comme je l'ai dit, le schéma graphique de son tableau d'une gravure...) Mais le thème et le schéma, l'un et l'autre mythologiques, il introduisit le monde présent, trouvant dans ce changement ce qu'il voulait, le reversement du passé, la naissance d'un nouveau ordre” (Bataille, Georges, op. cit., p.66)

<sup>51</sup> Argan, Giulio, op. cit., p. 95.

maravilhosamente executada com pêras, maçãs, cerejas e um brioche”.<sup>52</sup> O vermelho das cerejas se destaca das folhas verdes usadas para forrar o chão. Já o amarelo das pêras e do brioche é ressaltado pelo fundo azul-lilás das roupas femininas estendidas no chão. Dessa maneira, tanto a natureza-morta como a paisagem criam a impressão de um ambiente íntimo e particular, como se no mundo contemporâneo a privacidade pudesse também ser vivida em plena natureza.

O poema de Cesário Verde e a tela de Manet podem ser descritos como uma pastoral moderna.<sup>53</sup> Ambos desejam resgatar a poesia do bucolismo dentro da vida contemporânea. Assim como *Le déjeuner*, *De tarde* parece ser uma revisão da cultura das éclogas, uma vez que é esteticamente definido como uma aquarela “sem histórias, nem grandezas”. A modernidade estética caminha junto com a consciência crítica: o poeta e o pintor sabem que o processo mimético não se realiza de uma forma inocente.<sup>54</sup> Os dois procuram reencontrar o silêncio de uma natureza sem retórica e descobrem a poesia do cotidiano e do prosaico. No bucólico “almoço na relva” de cada um, a paisagem e a mesa campestres se transformam numa verdadeira celebração do visual. O cenário idílico é revisitado pelo poeta e pelo pintor como um mundo dessacralizado que, ironicamente, sobrevive porque se torna menos “pastoral” e mais real. O mito da arcádia renasce na medida em que é retratado sem “imposturas tolas”.

---

<sup>52</sup> Schapiro, Meyer, op. cit., p. 43.

<sup>53</sup> “Much the same can be said of Manet’s modern-dress version of early sixteenth-century *Concert champêtre*, his *Déjeuner sur l’herbe* of 1863, a painting that makes clear reference to Courbet’s *Demoiselles* in such details as the foreground still life and the boat in the middle ground. Clearly this is pastoral-about-pastoral, a painting that makes conspicuous its sources even while it transforms their meaning. The notion of pastoral’s opposition of nature to culture is reversed, as pastoral is shown to be an enactment of contemporary culture. Pastoral remove is punctured by modern dress and by Victorine Meurant’s piercing gaze” (Strick, Jeremy. Notes on some instances of irony in modern pastoral In: *Studies in the History of Art*. New Hampshire, vol. 36, 1992, p. 196-207).

<sup>54</sup> “A modernidade estética é um longo processo que reponta e assume traços nítidos sempre que a imaginação se penetra de consciência crítica” (Bosi, Alfredo. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 53).

## 2. A poesia da cidade

### 2.1 *Num bairro moderno* (1877)

#### A verdureira e o poeta

*Num bairro moderno* foi publicado em 1877, numa edição especial do *Diário de Notícias*. Naquele ano, o poema “é objeto de críticas contundentes”, estampadas em diversos jornais.<sup>55</sup> Fialho de Almeida comenta que, na época, teve “a impressão de uma aquarela realista e alucinada, excessivamente moça e violentando a banalidade lírica que fazia ao tempo o andaime da poesia contemporânea”. Mais adiante, acrescenta: “a fantasia excedia a tudo o que eu lera em poesia impressionista”<sup>56</sup> Sem dúvida, a partir de *Num bairro moderno*, Cesário Verde aprimora as imagens sensoriais, sobretudo visuais, que tornarão a aparecer em *Cristalizações* (1878) e *O sentimento dum ocidental*. (1880). O poeta aprofunda uma percepção estética da luz solar, semelhante à experimentação que os pintores impressionistas realizaram na mesma época.

#### *Num bairro moderno*

A Manuel Ribeiro

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

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

<sup>55</sup> “Datado de ‘Lisboa, Verão de 1877’, é publicado no *Brinde aos Senhores Assinantes do Diário de Notícias* em 1877, o que significa que só no ano seguinte ele foi revelado, o poema *Num bairro moderno*. A poesia é objecto de críticas contundentes estampadas no *Diário de Portugal* e na *Correspondência de Coimbra*”. (Serrão, Joel, op. cit., p.16).

<sup>56</sup> Almeida, Fialho de. *Num bairro Moderno*. In: *Boletim Cultural*. n.7, jun. 1898, Lisboa: Gulbenkian, p.23.

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

E rota, pequenina, azafamada,  
Notei de costas uma rapariga,  
Que no xadrez marmóreo duma escada,  
Como um retalho de horta aglomerada,  
Pousara. ajoelhando, a sua giga.

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

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

Subitamente - que visão de artista! -  
Se eu transformasse os simples vegetais,  
Á luz do Sol, o intenso colorista,  
Num Ser humano que se mova e exista  
Cheio de belas proporções carnis?!

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

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

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

Há colos, ombros, bocas, um semblante  
Nas posições de certos frutos. E entre  
As hortaliças, tímido, fragrante,  
Como d'algúem que tudo aquilo jante,  
Surge um melão, que me lembrou um ventre.

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

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

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

«Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!»  
E recebi, naquela despedida,  
As forças, a alegria, a plenitude,  
Que brotam dum excesso de virtude  
Ou duma digestão desconhecida.

E enquanto sigo para o lado oposto,  
E ao longe rodam umas carruagens,  
A pobre afasta-se, ao calor de Agosto,  
Descolorida nas maçãs do rosto,  
E sem quadris na saia de ramagens.

Um pequerrucho rega a trepadeira  
Duma janela azul; e, com o ralo  
Do regador, parece que joeira  
Ou que borriafa estrelas; e a poeira.  
Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.

Chegam do gigo emanações sadias,  
Oíço um canário - que infantil chilrada!  
Lidam ménages entre as gelosias,  
E o sol estende, pelas frontarias,  
Seus raios de laranja destilada.

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

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

*Lisboa. Brinde aos Senhores Assinantes do  
Diário de Notícias em 1887*<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.116-9.

O poema inicia pelo registro exato das horas: “Dez horas da manhã”.<sup>58</sup> A precisão temporal situa o leitor numa manhã já avançada. Os primeiros versos trazem referências a uma forte luz solar incidindo sobre a rua “com brancuras quentes”. A sensação visual e a térmica se misturam: “pelos jardins estancam-se as nascentes”. Paralelamente, o discurso poético descreve um “bairro moderno” e rico com “casas apalaçadas” e uma “larga rua macadamizada”. Dessa maneira, enquanto na rua, a luz do sol “fere a vista”, os aposentos das casas, dentro de uma penumbra aconchegante, estão protegidos da claridade pelos “transparentes”. E, depois que “abriram-se as persianas”, pode-se ver que, no interior de uma sala, ainda “reluzem, num almoço, as porcelanas”. Esse contraste inicial entre a forte claridade refletida sobre a “larga rua” e as casas que “repousam sossegadas” dá início a uma série de oposições que vai ser um dos eixos de sustentação do discurso poético.<sup>59</sup>

Num bairro moderno apresenta um esquema de rimas alternadas e emparelhadas, que na sua maior parte são consoantes. O ritmo dos decassílabos segue a modulação regular em três acentos. Cada quinteto é fechado por um ponto final, concluindo a cena ou o ângulo de visão do poeta. Assim, a sonoridade das rimas e a cadência rítmica contribuem para a uniformidade das vinte estrofes. Por outro lado, a abertura temporal – “Dez horas da manhã” – dá início a um discurso narrativo que recorre

---

<sup>58</sup> Para Maria Aparecida Paschoalin “o marco temporal que abre o poema – nota prosaica – define uma temporalidade convencional, num local em que tudo é simétrico, organizado e artificial. As ‘dez horas da manhã’, num ‘bairro’ rico, tudo é estático e a este estado contrapõem-se o narrador-observador (ele caminha ‘sem muita pressa’) e a rapariga que trabalha. Ele, a pé, encaminha-se para o ‘emprego’, observando ‘a casa apalaçada’, a ociosidade, o repouso e outros requintes inerentes aos moradores das casas deste ‘bairro’ rico” (Paschoalin, Maria Aparecida. *A poesia de Cesário Verde: lirismo e realidade social*. Dissertação de Mestrado, exemplar fotocopiado, USP, 1980, p.4

<sup>59</sup> Stephen Reckert chama a atenção para as possíveis semelhanças entre o poema e as primeiras páginas de *O Primo Basílio*. Para Reckert “é preciso ter em conta a vinculação intertextual com Eça, na qual seria naturalmente o escritor nove anos mais velho, e como carreira feita, a influir no novel poeta”. (Reckert, Stephen. *Um ramalhe para Cesário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987, p. 65). De fato, pode-se reconhecer alguns aspectos do ambiente parecidos com o poema de Cesário Verde (“Tinham dado onze horas no cuco”; “Tinham acabado de almoçar”; “A sala esteirada alegrava, com o seu tecto de madeira pintado de branco, o seu papel claro de ramagens verdes”; “fazia um grande calor”; “as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol a faiscar nas vidraças”; “uma vaga poeira embaciava, tornava espesso o ar luminoso”). No entanto, Reckert não observa que a descrição queirosiana procura fundamentalmente recriar um ambiente de sonolência e de preguiça após o almoço das onze (“havia o silêncio recolhido e sonolento de manhã de domingo; uma vaga quebreira amolentava, trazia desejos de sextas, ou de sombras fofas debaixo das arvoredos, no campo, ao pé da água”). A perspectiva do narrador queirosiano é oposta à que se percebe em *Num bairro moderno*: o poeta-empregado olha as casas de

frequentemente ao o pretérito imperfeito.<sup>60</sup> Dessa maneira, as estrofes, regularmente ritmadas, e o uso do imperfeito favorecem a impressão de se estar acompanhando os passos de um transeunte que atravessa o bairro em direção a seu emprego – “Eu descia, sem muita pressa, para o meu emprego”. Apesar da obrigação de horário, ele caminha devagar. Talvez o calor de agosto fosse a causa não apenas da lentidão dos passos, mas também das “tonturas de uma apoplexia” que ele “quase sempre” sente depois do trajeto matinal para o trabalho.

Da mesma maneira que em *Cristalizações*, o enunciador do discurso poético está em trânsito pelas ruas de um bairro. Esta deambulação lembra o flâneur baudelairiano. Todavia, o flâneur é “o homem da multidão”, que, numa espécie de embriaguez, atravessa as grandes massas e caminha pelas galerias parisienses num ritmo contrário à pressa e à agitação urbanas.<sup>61</sup> Não mais se pareceria a personagem poética de Cesário Verde com os pintores impressionistas, que, na segunda metade do século passado, abandonaram os ateliês fechados e saíram pelas ruas e pelos campos em busca de uma relação mais dinâmica com o mundo real? Em Num bairro moderno, a deambulação tem a ver com a sensibilidade visual da personagem que, atravessando o bairro, recolhe cenas rápidas e incidentais como se quisesse compor uma grande

---

fora, em trânsito pelas ruas, castigado pela forte luz de verão, enquanto que, no romance, a onisciência do narrador penetra no interior doméstico sonolento e quase adormecido.

<sup>60</sup> Amado Alonso e Raimundo Lida, a partir do ensaio de Ferdinand Brunetière sobre Daudet, *L'impressionisme dans le roman* (1879), afirmam que o imperfeito é mais pictórico: “Nada de fotografia: análise. Daudet quiere pintar. Y Brunetière halla en él una serie de procedimientos, nuevos y hasta chocantes por entonces, dirigidos todos a componer y fijar l quadro: el imperfecto por el perfecto (Alonso, Amado e Lida, Raimundo, op. cit., p.154)

<sup>61</sup> Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire considera a agitação da grande cidade como o ambiente próprio do flâneur. “A multidão é o seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecessé como um reservatório de eletricidade” (Baudelaire, Charles *O pintor da vida moderna* In: *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 170-1). Para Benjamin, a figura do flâneur está relacionada com a reforma urbana de Paris: “a rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”. Depois, comentando as diferenças entre o flâneur baudelairiano e “o homem das multidões” da famosa novela de Poe, ele diz que “a descrição que Poe faz desta figura está livre da convivência que Baudelaire lhe empresta. Para Poe, o verdadeiro flâneur é sobretudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso é que ele procura a multidão” (Benjamin, Walter *Paris do segundo império* In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.35 e p.45.) Pode-se perceber que a personagem poética de Cesário Verde se distancia em vários aspectos do flâneur de Baudelaire e, muito mais, de Poe. No entanto, como eles, o poeta está sempre em deambulação dentro do espaço urbano.

tela. Movimentando-se, ele consegue novos ângulos sobre as casas, as ruas e as pessoas que passam. Assim, o discurso narrativo torna-se o suporte para “descrever, conjugar fragmentos de espaço”.<sup>62</sup> Esses aspectos remetem, mais uma vez, à “estrutura fotoscópica”, definida por Mário Praz em relação às artes do século XIX. Para ele, uma das características do artista e do escritor oitocentista é conseguir retratar o mundo urbano, colhendo instantâneos, preferindo “gente anônima e paisagem sem nada de especial”<sup>63</sup> Talvez se possa dizer que o advento da fotografia, além de provocar uma transformação nas artes plásticas, faz surgir também uma nova atitude poética perante a realidade.

Caminhando pelo bairro, o empregado do comércio se depara com “uma rapariga” com seu cesto de verduras. “E rota, pequenina, azafamada / Notei de costas, uma rapariga”. A tríplice adjetivação realça a pobreza da moça. Mais adiante reaparece o mesmo recurso estilístico: “E abre-se-lhe o algodão azul da meia / Se ela se curva, esguedelhada, feia / E pendurando os seus bracinhos brancos”. Além do aspecto feio e desalinhado, o diminutivo, seguido do adjetivo, enfatiza a magreza da moça. Sua debilidade física contrasta com a exuberância das verduras que carrega: “Ela apregoa, magra, enfezadita / As suas couves repolhudas, largas”. Intensificado pelo jogo das expressões aumentativas e diminutivas, o contraste serve para evidenciar o corpo magro da rapariga. Os frutos da natureza, mesmo como elemento simbólico, acabam salientando a falta de beleza e de saúde da moça: “a pobre afasta-se, ao calor de agosto / descoloridas as maçãs no rosto”.<sup>64</sup> Na última estrofe, a descrição da magra

---

<sup>62</sup> Helena C. Buescu reconhece “gestos fundamentais” no lirismo pictórico de Cesário Verde. A autora considera que “se o poeta é fundamentalmente definido pela atividade de deambulação”, é ela que vai permitir a Cesário Verde “a apresentação de uma nova atitude para com a poesia: com efeito, em toda tradição poética ocidental podemos reconhecer como característico o facto do poeta se definir, normalmente, mais por um certa *fixidez* de posição do que por uma deambulação. Ora, em Cesário, o poeta utiliza a deambulação, fundamentalmente, não para narrar, mas para *descrever, conjugar fragmentos de espaços*” Mais adiante, ela acrescenta: “E afinal, o pintor desta segunda metade do século XIX não é também o que se vai justamente caracterizar por sair do *atelier* e deambular (o campo, a natureza) procurando e instituindo a paisagem como assunto, por oposição ao grandioso e ao histórico, anteriores?” (Buescu, Helena Carvalhão. *Pinceladas - a propósito de Cesário Verde*. In: *Colóquio-Letras*, nº 93, setembro de 1986, p.69-73).

<sup>63</sup> Praz, Mário, *op. cit.*, p. 187.

<sup>64</sup> “As maçãs no rosto” constituem uma metáfora envelhecida, ou mais precisamente, uma catacrese, reanimada pela oposição à cor dos frutos da debilitada verdureira. João Cabral de Melo Neto, em *O sim contra o sim*, retoma a oposição, aludindo aos problemas de saúde do Cesário Verde: “Assim chegou aos tons opostos/ das maçãs que contou: / rubras dentro

verdureira, com seu exuberante cesto, ocupa todos os versos. Logo de início, a comparação iguala “as duas frugais abóboras carneiras” com “as grossas pernas de um gigante”, procurando ressaltar o peso colossal do cesto sobre a “pobre caminhante” e, mais uma vez, acentuar a constituição franzina da moça, exaurida pelo árduo trabalho.

### A estética do feio

Auerbach mostra que, sobretudo a partir de Baudelaire, o realismo literário aparece associado a uma insistente representação dos aspectos desagradáveis, doentios e repulsivos da realidade. Essa “estética do feio” está relacionada com uma nova forma de representação de um mundo social, anteriormente relegado pela tradição literária, ao baixo cômico.<sup>65</sup> No poema de Cesário Verde, o discurso descritivo sublinha a falta de beleza e a constituição franzina da verdureira, pondo em evidência seu penoso trabalho. Por outro lado, essa ênfase se torna uma referência negativa às “casas apalaçadas”. Também, o empregado do comércio, na sua trajetória matinal, mostra ser uma figura contrastante com o “bairro moderno”, sobretudo depois da descrição do seu próprio estado de saúde. Ambos acabam destoando, de uma forma quase dramática, do cenário rico e burguês. Em *Num bairro moderno*, a representação do feio e do patológico parece acompanhar a tendência do realismo oitocentista, uma vez que passa a conferir “um tratamento elevado e sério”<sup>66</sup> às camadas sociais mais baixas, até então excluídas “pela herança da tragédia clássica”<sup>67</sup> desse modo de representação.

---

da cesta/ de quem no rosto as tem sem cor” (Melo e Neto, João Cabral *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp.60-1).

<sup>65</sup> Estamos nos referindo aos conhecidos ensaios de Auerbach sobre o realismo do século XIX. Ver: Auerbach, Erich. Na Mansão de la Mole e Germinie Lacerteux. In: *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1971 O autor desenvolve as mesmas idéias no estudo, anteriormente referido, sobre a poesia de Baudelaire. Para ele, *Les Fleurs du Mal* introduz “o estímulo do feio, do repulsivo e do doentio” no realismo oitocentista. “Tuttavia, nell” Ottocento la parola realismo viene usata in senso particolare per indicare la rappresentazione insistente di cose brutte, ignobili e spaventose nella sfera della realtà esterna (e proprio questo è il fatto nuovo e significativo)” (Auerbach, Erich. *Les fleurs du mal* di Baudelaire e il sublime. In: op. cit., p. 197).

<sup>66</sup> Auerbach, Erich. Germinie Lacerteux. In: op. cit., pp. 431-458.

A feia e franzina rapariga e o debilitado empregado do comércio se movimentam pelo bairro que “repousa sossegado” sob o forte calor de agosto: as duas figuras não pertencem às ruas macadamizadas nem ao luxo dos *rez-de-chaussée* com persianas e quartos forrados com papel de parede. O bairro se define pela negação dos seus transeuntes, tornando sua modernidade burguesa um signo contraditório com a dura realidade social que existe fora dos seus muros. Esse significado do “bairro moderno” vai se tornar mais claro no momento em que a rapariga é atendida pelo criado que compra as verduras. A cena se desenvolve por várias oposições: o simétrico “xadrez marmóreo” das escadas em contraste com “o retalho de horta aglomerada” no cesto; o mordomo, do alto, e a verdureira, embaixo; “o cobre lívido, oxidado”, atirado pelo criado, e “as faces duns alperces” dentro do cesto da verdureira. Na medida em que cada imagem encerra “um minúsculo conflito”,<sup>68</sup> todas elas, no seu conjunto, acabam revelando a incoerente arquitetura do “bairro moderno”.

O discurso poético, quanto à descrição dos transeuntes do bairro, parece acompanhar de perto as tendências da literatura oitocentista. Contudo, pelo jogo contrastivo de imagens, ele revela uma configuração peculiar, ultrapassando os modos de figuração da época. Projetado como um grande painel, em que se processa uma interação constante entre o referencial e o simbólico, *Num bairro moderno* alcança, dessa maneira, um âmbito de representação mais amplo e mais sutil da realidade.

### O cesto de verduras

Numa seqüência de cinco estrofes, da sétima à décima-segunda, iniciada pela imagem “as faces duns alperces”, a imaginação poética faz brotar formas humanas dos frutos e legumes. Parecendo estar num mundo sensorialmente dinâmico, as impressões visuais, em harmonia com as olfativas – “bóiam aromas” – e auditivas –

---

<sup>67</sup> Idem, *ibidem*, p. 438.

<sup>68</sup> Mário Sacramento, analisando o jogo de imagens de *Num bairro moderno*, afirma que “não há uma palavra a mais ou a menos - e que não defina um conflito” (Sacramento, Mário. *Lírica e dialética em Cesário Verde*, separata dos nº 163, 165 e 166 de *Vértice*, abril-junho de 1957)

“uma e outra campainha toca frenética”-, levam o transeunte a descobrir “um novo corpo orgânico” na cesta de verduras da rapariga. A associação das formas – uma melancia lembra-lhe “uma cabeça”, um melão, “um ventre dilatado” e os repolhos, “seios injetados” – é seguida da semelhança entre as cores – “as azeitonas são tranças de um cabelo”, “os nabos, ossos nus” e “os cachos de uva, os olhos”. No final, concentrando-se na cor vermelha, ele reconhece nos legumes “as carnes tentadoras de um feto”, “o sangue, nas ginjas”, “bons corações, nos tomates” e, nas cenouras, “dedos hirtos, rubros”. Pelo processo de associação, são ressaltadas certas semelhanças anatômicas entre as formas humanas e vegetais. No seu conjunto, as imagens compõem um corpo feminino avantajado e disforme.

No entanto, apesar de parecer desproporcionado, esse corpo surge de uma repentina descoberta estética: “Subitamente – que visão de artista”. Nessa perspectiva, a figura vegetal e humana pode ser associada à “estética do grotesco”, lembrando que uma das suas características fundamentais é a representação de dois seres reunidos em apenas um. De acordo com W. Kayser, o grotesco se define pelo “acúmulo turbulento dos corpos”<sup>69</sup>, no qual se entrelaçam homens, animais e vegetais, rompendo então “a ordem da natureza”<sup>70</sup>. Segundo M. Bakhtin, a tendência em exibir duas formas vivas numa única é um dos traços da estética do grotesco, que tem suas raízes na cultura popular medieval. Para ele, o corpo grotesco é “aberto, incompleto” e “franqueia os seus próprios limites”<sup>71</sup> para se integrar ao resto do mundo. Bakhtin mostra que essa representação da vida corporal desempenha uma função positiva e regeneradora, oposta à visão moderna e burguesa de formas perfeitas e acabadas em si mesmas.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Kayser, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.20

<sup>70</sup> W. Kayser, estudando a etimologia do vocábulo “grotesco”, informa que se tratava da designação para certos ornamentos, dos fins do século XV, onde “estavam anuladas as ordens da natureza”. E mais adiante, ele acrescenta que, a partir da difusão dos motivos ornamentais, em certos pintores a clareza das imagens cede lugar “a um acúmulo turbulento, no qual se entrelaçam objetos, gavinhas, corpos meio homens e meio animais” (Idem, ibidem, p.20).

<sup>71</sup> Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p.23-4.

<sup>72</sup> Mikhail Bakhtin contesta o estudo de Kayser, mostrando que ele interpreta a estética do grotesco pela perspectiva contemporânea e burguesa. Rejeitando o seu “tom lúgubre, terrível e espantoso”, Bakhtin esclarece que Kayser não compreendeu “a verdadeira natureza do grotesco, inseparável da cultura cômica popular e da visão carnavalesca de mundo”. (Bakhtin, Mikhail, op. cit., p.41). Segundo ele, “no realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida”.(p.17) O conceito de grotesco de Bakhtin se apoia na idéia da “função regeneradora e renovadora”, através da qual torna-se

Assim, sob a forte luz do verão, os vegetais, aglomerados no cesto da rapariga, acabam sendo uma negação das casas fechadas pelas persianas e isoladas do resto do mundo, como se essa horta profusa e exuberante, na qual não é possível distinguir as fronteiras dos corpos, se tornasse uma representação da constante mutação da vida natural.<sup>73</sup> Ao aproximar-se da rapariga para ajudá-la com o pesado cesto, o empregado do comércio se sente revigorado por cheiros que emanam das verduras e dos frutos. No entanto, nota-se também uma certa ironia na modo como recebe os efusivos agradecimentos da moça: “E recebi, naquela despedida / As forças, a alegria, a plenitude / que brotam dum excesso de virtude / Ou duma digestão desconhecida”. O empregado do comércio se sente atraído e, ao mesmo tempo, afastado do mundo da verdureira.<sup>74</sup> Também os burgueses estão separados dessa vida primitiva pelas escadas de “xadrez marmóreo” e por criados que atendem a porta. É um mundo individualizado e fechado em si mesmo, que quer se proteger, com as persianas, da luz avassaladora do verão.

Dentro do bairro moderno, todos vivem uma relação de proximidade e distanciamento, de vida e morte com as forças da natureza. Todavia, a verdureira vive um dramático confronto, uma vez que a energia solar que garante sua subsistência também a obriga suportar o forte calor de agosto. Embora esteja mais próxima das forças telúricas, o seu árduo trabalho braçal com as verduras acaba debilitando-a fisicamente. E, quanto aos moradores e ao transeunte do bairro burguês, embora se sintam distanciados do mundo primário e rústico da verdureira, também

---

possível “liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre o seu caráter relativo e limitado” (p.43).

<sup>73</sup> Margarida V. Mendes interpreta essas imagens do poema de Cesário Verde a partir do projeto de sobrevivência não apenas do sujeito poético, mas também da própria natureza: “Para revalorizar a natureza- os frutos e os legumes- o sujeito torna-se e mostra-se poeta, capaz de a recriar num corpo carnal, e põe a nu o procedimento metafórico com a sua capacidade fecundadora e produtiva. A metáfora transforma-se assim num equivalente da fertilidade da natureza”. (Mendes, Margarida Vieira. Escrever – sobreviver. In: *Poesias de Cesário Verde*. Lisboa: Comunicação, 1979, p. 39).

<sup>74</sup> M. A. Paschoalin apresenta a seguinte interpretação da cena: “Ajudá-la a levantar *todo aquele peso* é solidarizar-se humanamente à vendedora; é revelar igualmente uma força física, como se esta estivesse sido adquirida da observação da energia vital representada pela vendedora. As palavras e sentimentos de gratidão da *rapariga*, natural agradecimento, recaem sobre o ‘eu poético’ como uma graça divina. Entretanto, esta graça em forma de *forças, alegria, plenitude*, é para o ‘eu poético’ fruto *dum excesso de virtude ou digestão desconhecida*” A digestão ou excesso de virtude está para a vendedora, o que implica o “eu” lírico desconhecer, como sua, tal realidade”. (Paschoalin, Maria Aparecida. Op. cit., p. 52).



INSTITUTION

não conseguem se isolar da luz forte do verão. A natureza, na sua função transformadora, envolve as casas burguesas com as persianas, a rapariga com as verduras e o próprio transeunte que, naquela ensolarada manhã, atravessa o bairro moderno com “as tonturas de uma apoplexia”.

Alguns estudiosos da obra poética de Cesário Verde perceberam no processo de antropomorfização dos vegetais uma semelhança com as gravuras de Guiseppe Arcimboldo, (1527-1593) que representam as quatro estações como figuras humanas formadas com legumes, frutos e flores. Ao lado desses seres vegetais, aparecem jovens, vestidas de acordo com o clima de cada período do ano. As gravuras do pintor barroco são alegorias das estações e, portanto, bastante diferentes do cesto de verduras de Cesário Verde.<sup>75</sup> Por outro lado, a associação das formas vegetais às humanas lembram também o romance *Le ventre de Paris* (1873) de Émile Zola. Uma das personagens, o artista plástico Claude Lentier, ao lado do refugiado Florent, durante a madrugada, percorre os mercados da capital francesa observando maravilhado as grandes pirâmides de frutas e verduras. Na descrição do mercado parisiense, aparecem diversas imagens associando os vegetais à partes do corpo humano, como: *les chairs blanches et tendres des choux*<sup>76</sup> No entanto, o cesto de

---

<sup>75</sup> Vários estudiosos chamaram a atenção para as semelhanças entre as gravuras de Arcimboldo e as imagens poéticas de Cesário Verde. Além de Stephen Reckert, João Pinto de Figueiredo, temos também André Cabrée da Rocha. Esse último pergunta se, a partir disso, Cesário Verde não poderia ser considerado um poeta barroco. Para ele, o “hermafroditismo” da figura vegetal “tão do agrado dos autores seiscentistas de *ballets* e tragicomédias, contribui para dar ao poema de Cesário Verde um clima barroco” (Rocha, André Cabrée. Cesário Verde, poeta barroco? In: *Colóquio-letras*, nº 1, março de 1971, p. 31-33).

<sup>76</sup> Foram destacadas algumas imagens da descrição que Zola realiza do mercado parisiense, na qual as formas vegetais estão associadas a traços humanos: “Et, au ras du trottoir, il n’y avait encore de bien éveillé que des lanternes dansant au bout de bras invisibles, enjambant d’un saut le sommeil qui traînait là, gens et legumes, en tas, attendant le jour” (p.20). “Tout le large trottoir, couvert d’un bout à l’autre, s’allongeait, avec les bosses sombres des legumes. On ne voyait encore, dans la clarté brusque et tournant des lanternes, que l’épanouissement charnu d’un paquet d’artichaus, les verts délicats des salades, le corail rose des carottes, l’ivoire mat des navets”(p.26). “Les chairs blanches et tendres des choux s’épanouissaient, pareilles à d’énormes roses”(p. 30). “Près d’une corbeille, une bougie allumée mettait là, sur tout le noir d’alentour, une chanson aigue de couleur, les panachures des margarites, les rouges saignant des dhalias” (p.35). “(Les Halles) carrés, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d’un peuple, gigantesque ventre de métal” (p.39). “Les salades, les laitues, les scaroles, les chicorées, ouverts et grasses encore de terreau, montraient leurs coeurs éclatants” (p. 40) “Et le vernis mordoré d’un panier d’oignons, le rouge saignant d’un tas des tomates; pendant que des gros radis noirs, rangés en nappés de deuil” (p.40). “C’était (Les Halles) comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines”. (Zola,

verduras de Cesário Verde possui um significado distinto das alegorias das estações de Arcimboldo ou da plástica recriação que Zola realiza do mercado parisiense. A figura vegetal de *Num bairro moderno* surge de uma experiência com a luz do sol, encontrando na “estética do grotesco” seu significado poético mais preciso: é uma metáfora do incessante processo de transformação dos corpos, “no eterno inacabamento da existência”.<sup>77</sup>

### A cena do regador

Depois, aparece a cena do menino regando as plantas do alto de uma janela. Vendo os raios solares refletidos nas gotas de água, o transeunte tem a impressão de que o garoto “joeira ou borrifa estrelas”. Ao mesmo tempo, “nuvens alvas” de poeira se elevam do chão recém molhado. Nesse cenário, ele se mostra sensível também aos sons – “oiç um canário” –, aos cheiros – “chegam do gigo emanações sadias” – e aos movimentos – “lidam *ménages* entre as gelosias”. Contudo, é a luminosidade da manhã de verão que lhe chega mais fortemente aos sentidos. Ele percebe a coloração da luz solar – “O sol dourava o céu”. Depois, diante do menino com o regador, identifica a luminosidade do sol com os gomos da laranja – “O sol estende pelas frontarias / seus raios de laranja destilada”. Nesse momento, realiza-se então a passagem do ar à terra, da luz atmosférica aos gomos do fruto. Na imagem do sol-laranja, “a aguda sinestesia do sabor e do colorido”<sup>78</sup> materializa a luz aérea num corpo comestível, tornando-se, como o cesto da rapariga, uma representação metafórica das forças nutritivas da natureza.

Nas duas últimas estrofes, aparece a pequena verdureira “magra, enfezadita”, suportando o cesto de verduras, onde duas abóboras carneiras pesam como “as

---

Emile. *Le ventre de Paris*. Paris: Fasquelle, 1994). Pode-se perceber que o cesto de verduras de Cesário Verde está mais próximo do mercado parisiense de Zola, concebido como o ventre da cidade, uma metáfora da vida urbana e moderna, e mais distante da alegoria das estações das gravuras de G. Arcimboldo.

<sup>77</sup> Bakhtin, Mikhail, op. cit., p.28.

<sup>78</sup> “Mais surpreendente ainda, se possível, é esta imagem-metáfora, que Neruda reencontrou ao falar, precisamente, da paisagem lisboeta: “E o sol estende pelas frontarias/ seus raios de laranja destilada”, aguda sinestesia de sabor e colorido, evocativa de todo o

grossas pernas de um gigante”. O poeta, reparando as dimensões desproporcionais do corpo da rapariga e do cesto de verduras, fica admirado com o ânimo que ela encontra para carregar suas “couves largas e repolhudas”. Ele sente vontade de entender “a desgraça alegre” da moça e de estar mais próximo “da força, da alegria, da plenitude” que emanam dos seus legumes e frutos. Por intermédio dos sons, dos cheiros, do gosto e, sobretudo, da luz, ele parece intuir, naquela verdureira, uma vida subterrânea e profusa, um mundo corporal que ele não consegue alcançar nas suas raízes mais profundas.<sup>79</sup>

No seu trajeto matinal, o transeunte oscila entre as casas burguesas e o cesto da verdureira, entre o gesto de solidariedade e a frase irônica, entre ficar próximo ou distante das “forças duma digestão desconhecida”. Portanto, em *Num bairro moderno* o belo e o feio, o grotesco e o simétrico, o popular e o moderno se integram num processo múltiplo e complexo de representação da realidade, mostrando que o processo de criação de Cesário Verde “sempre se afirma através de fecundos sinais de contradição”.<sup>80</sup>

## 2.2. *O sentimento dum ocidental* (1880)

“Um livro que exacerbe”

*O sentimento dum ocidental* foi publicado em 10 de junho de 1880 no *Jornal de*

---

ambiente meridional, quase mediterrâneo, que imediatamente reconhecemos como lisboeta” (Lopes, Oscar, op. cit., p. 260).

<sup>79</sup> O encontro entre o poeta-empregado e a verdureira faz lembrar o poema *Ela canta, pobre ceifeira* de Fernando Pessoa, no qual é encenado conflito insolúvel entre uma inteligência dilaceradora e as forças instintivas da vida. O poeta ouve fascinado o canto da ceifeira, admirando-se que encontre “mais razões para cantar que a vida” que ela leva. Também, no poema de Cesário Verde, o transeunte do bairro moderno olha admirado para colossal do cesto que a franzina verdureira suporta com “uma alegria e plenitude” incompreensíveis. O poema de Cesário Verde parece conter o mesmo olhar de admiração pessoano, a mesma interrogação sobre as “forças desconhecidas” que a rapariga encontra para seguir “pitoresca e audaz na sua chita”. As antíteses que descrevem a verdureira na “sua desgraça alegre” e a ceifeira na sua “alegre e anônima viuvez”, acabam se tornando a expressão desse sentimento de assombro que ambos experimentam, diante de uma existência que escapa ao entendimento racional. A ceifeira e a verdureira simbolizam as forças instintivas da vida que o homem moderno e auto-consciente deseja reencontrar, embora saiba que, para ele, estejam irremediavelmente perdidas.

<sup>80</sup> Oliveira, Luís Amaro de, op.cit.,p.20.

*Viagens*, numa edição “comemorativa de Camões”.<sup>81</sup> Numa carta a Macedo Papança, queixando-se de que “não obteve um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação”,<sup>82</sup> Cesário Verde deixa perceber suas expectativas quanto à publicação do poema.

Num outro trecho da carta, comentando “os versos” que o amigo lhe havia enviado,<sup>83</sup> Cesário Verde acaba por revelar, de forma indireta, seus propósitos com a criação de *O sentimento de um ocidental*. Para ele, o trabalho de Macedo Papança, “tão fino e tão mimoso e que, embora não seja verdadeiro e justo psicologicamente e historicamente, todavia, como poema, é um sublime desenho linear do sentimento”.<sup>84</sup> Talvez esteja configurado, nessa breve apreciação “aos versos” enviados, o plano básico do longo poema de Cesário Verde: traçar um retrato “verdadeiro e justo” da sociedade portuguesa na edição “comemorativa de Camões”.<sup>85</sup> Nesse caso, teria *O sentimento dum ocidental* reflexos no ambicioso empreendimento literário de Eça de Queirós de “pintar a sociedade portuguesa” oitocentista? Parece que Cesário Verde criou o poema, motivado pelo mesmo empenho dos escritores da Geração de 70: “repensar e pôr em questão toda a cultura portuguesa, desde as origens”.<sup>86</sup> Para

---

<sup>81</sup> Joel Serrão, estabelecendo uma “tábua biobibliográfica de Cesário Verde, informa em relação ao ano de 1880: “aos vinte cinco anos de idade, publicação de *O sentimento dum ocidental*, a sua obra-prima, em *Portugal a Camões*, edição extraordinária do *Jornal de Viagens*, Porto, 10 de junho”. (Serrão, Joel, op. cit., p. 17).

<sup>82</sup> “Ah! Quanto eu ia indisposto contra tudo e contra todos! Uma poesia minha, recente, publicada numa folha bem impressa, limpa, comemorativa de Camões, não obteve um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação! Ninguém escreveu, ninguém falou, num um noticiário, nem uma conversa comigo; ninguém disse bem, ninguém disse mal” Apenas um crítico espanhol chamava às chatezas dos meus patricios e dos meus colegas - pérolas- e afirmava - fanfarrão - que meus versos *hacen malísima figura en aquellas páginas impregnadas de noble espírito nacional* (Verdê, Cesário, op. cit., p.226. Carta nº 07 de 29-08-1880 da correspondência a António de Macêdo Papança (Condé de Monsaraz) e numerada na edição crítica citada).

<sup>83</sup> Segundo João Pinto de Figueiredo, Cesário Verde agradece ao amigo “a oferta do livro *Catarina de Ataíde* (1880)”. (Figueiredo, João Pinto Op. cit.,p. 136). Trata-se de um “poema em quatro cantos, ligado às comemorações do centenário de Camões” (Rodrigues, Urbano Tavares. António Macedo Papança, Conde de Monsaraz In: *Dicionário das literaturas brasileira, portuguesa e galega*.3.ed. Porto: Figueirinhas, 1982).

<sup>84</sup> Idem, ibidem p. 226.

<sup>85</sup> “Que é de facto a realidade, para a poesia? Quero eu dizer, a realidade do “naturalismo”, a realidade como cópia, reprodução fiel? Nada! Talvez um apontamento...Esse real ou esse natural de escola não deram nunca à poesia uma obra realmente grande. Outros foram os destinos no romance. Mas, na poesia, ser “naturalista” não podia passar de um equívoco” (Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p.23).

<sup>86</sup> Para Álvaro Manuel Machado, a Geração de 70 empreendeu “uma revolução cultural” em dois sentidos fundamentais: 1) “repensar e por em questão toda a cultura portuguesa desde as suas origens, fixando-se no ponto mais elevado e também mais complexo da história de Portugal, isto é, o período das navegações. 2) preparar, pelo menos numa fase inicial,

Eduardo Lourenço, o poeta está perfeitamente “sintonizado com a filosofia social da Geração de 70.”<sup>87</sup> A identificação com o grupo de Antero de Quental e de Eça de Queirós já estaria assinalada no próprio título do poema, que pode ser interpretado como o sentimento de insatisfação, de “protesto contra a Civilização”<sup>88</sup> conforme foi concebida no século passado.

### *O sentimento dum ocidental*

Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de néblina,  
O gás extravasado enjoa-nos, perturba;  
E os edifícios, com as chaminés, e a turba  
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Batem os carros de aluguer, ao fundo,  
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes! -  
Ocorrem-me em revista, exposições, países:  
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,  
As edificações somente emmadeiradas:  
Como morcegos, ao cair das badaladas,  
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

Voltam os calafates, aos magotes,  
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;  
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,  
Ou erro pelos cais a que se atacam botes.

E evoco, então, as crônicas navais:  
Mouros, baixéis, heróis, ludo ressuscitado!  
Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!  
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

---

activamente, uma profunda transformação na ideologia política e na estrutura social portuguesa” (Machado, Álvaro Manuel. *A Geração de 70 - uma revolução cultural e literária*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981, p. 16-7).

<sup>87</sup> Eduardo Lourenço, a partir de *Contrariedades* de Cesário Verde, faz as seguintes considerações: “Não as leu ele, essas rimas, mas lermo-las nós, não para descobrir o óbvio, o mil vezes sublinhado eco que estas e outras de tonalidade análoga representam como consciência e protesto contra tragédias obscuras de um mundo subalterno e obscuro, como é para Cesário o mundo português em geral, nisto perfeitamente sintonizado com a filosofia social da Geração de 70 de quem é, *afinal*, o grande poeta.” (Lourenço, Eduardo. Os dois Cesários In: *Estudos Portugueses*. Lisboa, Difel, 1991, p. 969- 86).

<sup>88</sup> Macedo, Helder, op. cit., p. 169.

E o fim da tarde inspira-me, e incomoda!  
De um couraçado inglês vogam os escaleres;  
E em terra num tinir de louças e talheres  
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.

Num trem de praça arengam dois dentistas;  
Um trôpego arlequim braceja numas andas;  
Os querubins do lar flutuam nos varandas;  
As portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!

Vazam-se os arsenais e as oficinas,  
Reluz, viscoso, o rio; apressam-se as obreiras;  
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,  
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

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.

Descalças! Nas descargas de carvão,  
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;  
E apinham-se num bairro aonde miam gatas,  
E o peixe podre gera os focos de infecção!

## II

Toca-se às grades, nas cadeias. Som  
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!  
O Aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,  
Bem raramente encerra uma mulher de «dom»!

E eu desconfio, até, de um aneurisma  
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;  
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,  
Chora-me o coração que se enche e que se abisma

A espaços, iluminam-se os andares,  
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos  
Alastram em lençol os seus reflexos brancos;  
E a lua lembra o circo e os jogos malabares.

Duas igrejas, num saudoso largo,  
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:  
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,  
Assim que pela história eu me aventuro e alargo.

Na parte que abateu no terremoto,  
Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas;  
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,  
E os sinos de um tanger monástico e devoto.

Mas, num recinto público e vulgar,  
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,  
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,  
Um épico d'outrora ascende, num pilar!

E eu sonho o Cólera, imagino a Febre,  
Nesta acumulação de corpos enfezados;  
Sombrios e espectrais recolhem os soldados,  
Inflama-se um palácio em face de um casebre.

Partem patrulhas de cavalaria  
Dos arcos dos quartéis que foram já conventos:  
Idade Média! A pé, outras, a passos lentos.  
Derramam-se por toda a capital, que esfria.

Triste cidade! Eu temo que me avives  
Uma paixão defunta! Aos lampiões distantes,  
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes  
Curvadas a sorrir ás montras dos ourives.

E mais: as costureiras, as floristas  
Descem dos *magasins*, causam-me sobressaltos;  
Custa-lhes a elevar os seus pescoços altos  
E muitas delas são comparsas ou coristas.

E eu, de luneta de uma lente só,  
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:  
Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados  
Joga-se, alegremente e ao gás, o dominó!

### III

E saio. A noite pesa, esmaga. Nos  
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.  
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras  
Um sopro que arrepia os ombros quase nus.

Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso  
Ver cirios laterais, ver filas de capelas,  
Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,  
Em uma catedral de um comprimento imenso.

As burguesinhas do catolicismo  
Resvalam pelo chão minado pelos canos;  
É lembram-me, ao chorar doente dos pianos,  
As freiras que os jejuns matavam de histerismo.

Num cuteleiro, de avental, ao torno,  
Um forjador maneja um malho, rubramente;  
E de uma padaria exala-se, indo quente,  
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.

E eu, que medito um livro que exacerbe,  
Quisera que o real e a análise mo dessem:  
Casas de confecções e modas resplandecem;  
Pelas vitrines olha um ratoneiro imberbe.

Longas descidas! Não poder pintar  
Com versos magistrais, salubres e sinceros,  
A esguia difusão dos vossos reverberos,  
E a vossa palidez romântica e lunar!

Que grande cobra, a lúbrica pessoa,  
Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!  
Sua excelência atrai, magnética, entre o luxo,  
Que ao longo dos balcões de mogno se amontoa.

E aquela velha, de bandós! Por vezes,  
A sua trame imita um toque antigo, aborto,  
Nas barras verticais, a duas tintas. Perto,  
Escarvam, á vitória, os seus mecklemburgueses.

Desdobram-se tecidos estrangeiros;  
Plantas ornamentais secam nos mostradores;  
Flocos de pós de arroz pairam sufocadores,  
E em nuvens de cetins requebram-se os caixeiros.

Mas tudo cansa! Apagam-se, nas frentes,  
Os candelabros, como estrelas, pouco a pouco;  
Da solidão regouga um cauteleiro rouco;  
Tornam-se mausoléus as armações fulgentes.

«Dó da miséria! ... Compaixão de mim! ...»  
E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,  
Pede-nos sempre esmola um homenzinho idoso,  
Meu velho professor nas aulas de latim!

#### IV

O tecto fundo de oxigênio, de ar,  
Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;  
Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,  
Enleva-me a quimera azul de transmigrar.

Por baixo, que portões! Que arruamentos!  
Um parafuso cai nas lajes, ás escuras:  
Colocam-se taipais, rangem as fechaduras,  
E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos.

E eu sigo, como as linhas de uma pauta,  
A dupla correnteza augusta das fachadas;  
Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,  
As notas pastoris de uma longínqua flauta.

Se eu não morresse, nunca! E eternamente  
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!  
Esqueço-me a prever castíssimas esposas,  
Que aninhem em mansões de vidro transparente!

Ó nossos filhos! Que de sonhos ágeis,  
Pousando, vos trarão a nitidez ás vidas!  
Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas,  
Numas habitações translúcidas e frágeis.

Ah! Como a raça ruiva do porvir,  
E as frotas dos avós, e os nômadas ardentes,  
Nós vamos explorar todos os continentes  
E pelas vastidões aquáticas seguir!

Mas se vivemos, os emparedados,  
Sem árvores, no vale escuro das muralhas! ...  
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas  
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.

E nestes nebulosos corredores  
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;  
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,  
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.

Eu não receio, todavia, os roubos:  
Afastam-se, a distância, os dúbios caminhantes;  
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,  
Amareladamente, os cães parecem lobos.

E os guardas, que revistam as escadas,  
Caminham de lanterna e servem de chaveiros:  
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,  
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas.

E, enorme, nesta massa irregular  
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,  
A dor humana busca os amplos horizontes,  
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!<sup>89</sup>

## A história revisitada

*O sentimento dum ocidental* está dividido em quatro partes, ou “secções”, sem nenhum subtítulo.<sup>90</sup> Cada parte é constituída por onze quadras, das quais o primeiro verso é um decassílabo e os outros três, alexandrinos. Jacinto do Prado Coelho, no seu excelente estudo sobre “o verso e a frase” de *O sentimento dum ocidental*, chega à conclusão de que “à lei geralmente observada no poema de Cesário Verde é a coincidência entre fim de verso e fim de frase”<sup>91</sup>. Esclarece ainda que, apesar da

---

<sup>89</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.149-56.

<sup>90</sup> Na edição de 1887 de *O Livro*, Silva Pinto acrescentou, além de uma dedicatória a Guerra Junqueiro e subtítulos às quatro partes constituintes de *O sentimento dum ocidental*. Na sua edição crítica, Joel Serrão apresenta “duas versões, a saber: a primeira, de 1880, em vida do autor; a segunda, de 1887, em *O Livro de Cesário Verde*” (Serrão, Joel, op. cit., p. 140). Preferiu-se a primeira versão (1880), sem os subtítulos, uma vez que o amigo de Cesário Verde torna excessivamente explícita a seqüência temporal do poema. Os subtítulos de Silva Pinto, além de comprometerem o processo de significação, favorecem significados que, de certa forma, parecem estranhos ao discurso poético.

<sup>91</sup> Coelho, Jacinto do Prado *O verso e a frase em O sentimento dum ocidental* In: *A Letra e o Leitor*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1997, p.143-8.

rigorosa simetria da maior parte das estrofes, o poema apresenta também uma variedade de combinações, de maneira que “o vital irrompe assim na sóbria arquitetura habitual das estâncias”,<sup>92</sup> sugerindo que o poeta, por vezes, abre mão do rigor da métrica para favorecer a representação da diversidade da vida urbana.

O poema se desenvolve como uma perambulação noturna pelas ruas de Lisboa, durante a qual um solitário caminhante vai se lembrando dos diferentes períodos da história de Portugal. Logo de início, a enunciação lírica parece assumir uma expressão coletiva – “nas nossas ruas ao anoitecer” mas depois define-se como a voz de uma individualidade deslocada e sem lugar – “embrenho-me a cismar por boqueirões, por becos”. Dessa maneira, a evocação do passado nacional irá oscilar entre o tom irônico e o sentimento de orgulho, como se houvesse uma incompatibilidade entre a consciência crítica e o amor patriótico: “singram soberbas naus que eu não verei jamais”. Assim, andando pelo cais, o viandante recorda a épica marítima: “E evoco, então, as crônicas navais: / Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado”. Do cais, o caminhante pode avistar “de um couraçado inglês, vogam os escaleres”. As antigas naus cedem lugar ao moderno navio de guerra e o trabalho miúdo dos escaleres substitui as conquistas relatadas nas “crônicas navais”. Afastando-se do porto, ele percorre as ruas ouvindo “um tinir de talheres dos hotéis da moda”, escutando a conversa de dois dentistas, assistindo à cena patética de um “trôpego arlequim” e o quadro doméstico dos “querubins do lar” que parecem flutuar na varanda. Comparando o passado heróico com o presente prosaico e banal, o anônimo transeunte percebe também que, no momento atual, não há lugar para a inspiração épica. Contudo, reconhece que a tradição dos “varões assinalados” ainda permanece viva no grupo de varinas, que aparecem “correndo com firmeza” pelas ruas, com seus “troncos varonis” lembrando “pilastras”. Descritas como “galhofeiras” mulheres do povo, elas são as mães que “embalam os filhos nas canastras” enquanto trabalham na venda do peixe. A adjetivação elevada – “hercúleas, troncos varonis” – se une à prosaica – “galhofeiras, ancas opulentas”.

Magistralmente, uma única imagem, “cardume negro”, concentra a referência à vestimenta negra dessas mulheres e ao seu trabalho com os peixes. Na descrição das varinas, a épica das navegações é retomada pelo mundo do trabalho. A enunciação

lírica confere uma conotação heróica ao drama das mães que “embalam os filhos nas canastras que depois naufragam nas tormentas”. Dessa maneira, o elemento marítimo, fundamento da épica portuguesa, é retomado como tragédia social, mostrando que a tradição heróica continua viva na luta diária das varinas.<sup>93</sup> Mais uma vez, percebe-se que *O sentimento dum ocidental* foi criado em sintonia com o ambicioso projeto da Geração de 70: retratar a realidade social, retomando criticamente o passado nacional e “fixando-se no ponto mais elevado e também mais complexo da história de Portugal, o período das navegações”.<sup>94</sup>

Andando pelas ruas, o poeta repara que “duas igrejas, num saudoso largo, lançam a nódoa negra e fúnebre do clero”. A imagem chama a atenção para a presença dominante da cultura religiosa na capital lusitana. Além disso, as cores escuras e tristes da vestimenta clerical lembram o estigma inquisitorial da Igreja portuguesa. Caminhando pelas ruas, o solitário transeunte se sente tolhido pela arquitetura do governo pombalino e pelas “íngremes subidas” que levam à parte alta da cidade, como se, em cada prédio e em cada esquina, fosse deparar-se com um período de opressão da história social. “assim que pela história eu me aventuro e alargo”. Durante o passeio noturno, o transeunte se depara com a estátua de Camões numa praça “pública e vulgar”. O “épico d’ outrora” afigura-se destoante dos “bancos de namoro” e das “exíguas pimenteiras”. Por outro lado, conforme vimos, o discurso poético lembra que os valores do passado continuam vivos nas varinas “hercúleas” e “varonis”, possivelmente figuras periféricas naquela praça cívica. Assim, no terceiro centenário da morte do autor de *Os Lusíadas*, o solitário transeunte relembra a data com uma revisão crítica da história da sociedade portuguesa. Ao mostrar que a tradição heróica não tem lugar na atualidade, ele deixa claro que tem uma perspectiva contrária às intenções laudatórias da “edição comemorativa de Camões”.

No seu passeio noturno, o caminhante nota que certas áreas da cidade conservam seu

---

<sup>92</sup> Idem, *ibidem*, p. 147.

<sup>93</sup> No seu estudo sobre Cesário Verde, Helder Macedo também se refere à figuração épica das varinas: “A grandeza épica das varinas, como a do passado heróico simbolizado por Camões, é uma dimensão que não cabe na realidade estagnada do presente. A associação implícita entre essas mulheres “hercúleas” e o mundo épico das “crônicas navais” é subtilmente reforçada na relação, que dinamicamente aproxima o passado e o presente, entre a imagem do naufrágio de Camões “no sul, salvando um livro a nado”, com a imagem dos filhos das varinas que depois naufragam nas tormentas” (Macedo, Helder, *op. cit.*, p. 176)

traçado medieval. Nas escuras ruelas, sente-se ainda a presença ameaçadora das antigas epidemias. No momento em que a cavalaria sai para patrulhar as ruas, ele se lembra que o quartel havia sido antes um convento. A vida rotineira de uma milícia sem alguma ação heróica transforma os soldados em figuras “sombrias e espectrais”, como se fossem a imagem inversa do “épico de proporções guerreiras”. Assim, quando as patrulhas começam a ocupar “toda a capital, que esfria”, avultam-se as feições medievais da cidade, ressaltando a sua defasagem com o cosmopolitismo e com o livre trânsito do mundo contemporâneo. Pode-se então perceber que o solitário transeunte alimenta o desejo de mudança de uma ordem social opressiva e, sobretudo, dos valores retrógrados. Para esse homem, “a Civilização, o grande mundo”<sup>95</sup> localiza-se fora da cidade que ele percorre, como se a geografia da modernidade começasse além dos muros da velha capital: “Madrid, Paris, Berlim, São Petersburgo, o mundo!”

### As luzes da modernidade

O caminhante inicia seu passeio pela capital portuguesa “ao anoitecer”, prossegue enquanto estão sendo acesas as luzes urbanas, continua durante o período de funcionamento da iluminação a gás e avança pela madrugada, depois que o serviço público apaga as lâmpadas e a cidade fica “às escuras”. O poema está dividido nesses quatro momentos representativos de uma época que experimentava os primeiros contatos com a “noite técnica”.

Naqueles tempos, a iluminação urbana ainda concorria com a luz natural: “na Lisboa do tempo de Cesário, embora a noite técnica, com a luz do gás, começasse a sobrepor-se à noite mal iluminada, à noite quase natural, o cantar do galo, num ou noutro quintal, incrustado na cidade, a presença da lua, que não fora vencida pela luz do gás, e ainda as nostalgias crepusculares transportam-nos para perto do ritmo natural do dia e da noite”.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Machado, Álvaro Manuel, op. cit., p. 17.

<sup>95</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 977.

<sup>96</sup> Joel Serrão faz o relato histórico do processo de iluminação de Lisboa, esclarecendo que, antes dos lâmpadas a gás, os portugueses haviam experimentado o óleo de azeite e de

As imagens iniciais parecem reproduzir o reflexo da luz crepuscular: “o céu parece baixo e de neblina” e os prédios mostram “uma cor monótona, londrina”. O sombrio cenário urbano lembra a enfumaçada capital inglesa.<sup>97</sup> Portanto, ao entardecer, cresce a sensação de confinamento, dando a impressão de que, com o final do dia, encerra-se, mais uma vez, a possibilidade de outro lugar. Assim, sob a claridade crepuscular, os carpinteiros, saltando de viga em viga, lembram morcegos, seres de um mundo lúgubre e sem luz. Já os trabalhadores dos estaleiros que voltam, no final do dia, para a terra de “jaquetão ao ombro” são a imagem da vida rotineira e limitada ao mesmo lugar. Resta apenas a possibilidade de errar sem destino “por boqueirões, por becos, por cais”.

“Ao acender das luzes”, avistam-se as prisões “da velha Sé, das Cruzes”, como se esses primeiros momentos da noite urbana acentuassem o sentimento de reclusão. Pouco a pouco vão surgindo as luzes das casas de frequência noturna. Os bares, os cafés, as tabacarias adquirem contornos quase irreais: os reflexos dos lampiões “alastram em lençol” e “a lua lembra o circo e os jogos malabares”. Embora o cenário urbano pareça se tornar onírico, quase mágico, não há vestígios de cosmopolitismo e da vida intensa das capitais européias. Parecem distantes os fulgores de uma Paris e de uma Viena reformadas e, longe a movimentação comercial de Londres. Além disso, a iluminação a gás põe à mostra, de forma mais clara ainda, os contrastes sociais: essas luzes representam o luxo de uma época, um

---

purgueira, cuja luz amarela Cesário Verde registra no poema *Nós*. Serrão informa que, somente depois de 1848, inicia-se definitivamente a iluminação a gás da capital portuguesa: “O certo é que em 30 de junho de 1848 foram inaugurados no Chiado os primeiros 26 candeeiros da nova iluminação. E, depois, rápida foi a sua expansão, visto que em Agosto de 1849 esse número subira já para 402. É claro que, então, apesar do incremento da luz do gás, a tradicional iluminação a azeite continuava a predominar, com os seus 2.168 candeeiros” (Serrão, Joel. *Temas oitocentistas*, vol.II. Lisboa: Horizonte, 1978, p.40).

<sup>97</sup> Eduardo Lourenço, chama a atenção para o adjetivo “londrino”, que parece significar, na obra de Cesário Verde, a lembrança do “grande mundo, daquilo que Eça chamava de Civilização”: “Não se tem reparado muito que *O sentimento dum ocidental* recebe da glosa da marginalidade histórica e civilizacional do mundo que evoca o seu impulso mais profundo. Numa síntese sem malícia o poema podia-se chamar *O res-sentimento dum ocidental*. Ressentimento dele, Cesário, excluído desse outro mundo para onde partem “os felizes”, mundo do qual ele mesmo também pode fazer ocasionalmente parte. Esse mítico “mundo” que parece estar em toda parte salvo em Lisboa, nessa Lisboa-geração de 70 que sai lentamente da sua ganga rústica, sem as compensações oníricas da famigerada Civilização ou só com o arremedo delas: mas res-sentimento de toda uma classe que dá o tom ao País e que vive como “exilada” nessa atmosfera paradoxalmente geradora de melancolia e assimilada, numa não menos paradoxal sublimação compensatória a Londres e à sua cor monótona. Monótona, mas chique” (Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 977-8).

consumo apenas das casas mais abastadas: “inflama-se um palácio em face dum casebre”.<sup>98</sup>

As iluminadas relojarias com suas ricas freqüentadoras compõem um ambiente de brilho e ostentação, quase inteiramente feminino. O anônimo caminhante se sente atraído por essas luzes, embora se mantenha reservado e à distância: seu fascínio por esse mundo sofisticado é tão intenso quanto sua penetrante visão crítica.<sup>99</sup> As elegantes freqüentadoras das lojas de “modas e confecções”, bem como o próprio ambiente das lojas, são ironicamente descritas como pessoas afetadas e vazias: “Desdobram-se tecidos estrangeiros / Plantas ornamentais secam nos mostradores / Flocos de pós-de-arroz pairam sufocadores / E entre nuvens de cetins requebram-se os caixeiros” Na saída tumultuada das lojas, o transeunte observa “as costureiras e as floristas”, sabendo que muitas delas são também “comparsas ou coristas”. Desse modo, sob as luzes da loja de modas, oculta-se um submundo de miséria e degradação. .

Pode-se perceber que a “noite técnica” não revela ao transeunte uma cidade cosmopolita e movimentada, mas põe às claras uma feição oculta da cidade. Um olhar penetrante parece capaz de ver além do que os lampiões podem iluminar: “E eu de luneta de uma lente só”. O monóculo que carrega parece ser uma alusão ao seu olhar analítico: “Eu sempre acho assunto a quadros revoltados”. Assim, adentrando-se pelo submundo, o solitário caminhante se depara com a “mesa dos emigrados”, onde “ao riso e à crua luz joga-se o dominó”, parecendo então que, sob a luz dos lampiões, o *bas-fond* lisboeta torna-se ainda mais degradante e brutal. A caminhada em busca de uma capital moderna apenas aprofunda a angústia de se ver numa cidade ainda longe da sonhada “Civilização”.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> “Este palácio que inflama em face de um casebre é provavelmente uma reminiscência do Visconde de Carnide, na rua do Salitre. Quando aí morava, Cesário teve, com efeito, oportunidade de ver este palácio muitas vezes iluminado –nele as festas eram freqüentes – contrastando com a pobreza do bairro” (Figueiredo, João Pinto, op. cit., p.132).

<sup>99</sup> Walter Benjamin, no seu estudo sobre Baudelaire, descreve a mudança de sensibilidade provocada pelo aparecimento em Paris da iluminação urbana: “Sob Napoleão III cresce mais rapidamente o número de lampiões a gás. Isso elevou o grau de segurança da cidade; fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa; removeu do cenário grande o céu estrelado e o fez de modo mais radical que os seus próprios prédios altos” (Benjamin, Walter, op. cit., p. 47).

<sup>100</sup> “Lisboa não lhe desagradava por ser uma cidade e “civilizada”, mas por não ser suficientemente cidadina e civilizada. Porque ficava aquém do que um civilizado podia e

Saindo da *brasserie*, de volta às ruas, o anônimo transeunte sente que “a noite pesa, esmaga”: a sensação de opressão se intensifica com o “sopro que sai das embocaduras e arpeia os ombros quase nus” das prostitutas. No entanto, as luzes das lojas são “tépidas”, lembrando as velas acesas de “uma catedral de um comprimento imenso”. Com essa correlação, a enunciação lírica procura ressaltar as incoerentes situações geradas pela iluminação urbana e moderna numa cidade provinciana. Dessa maneira também, as casas sombrias igualam-se à solidão dos claustros: “as burguesinhas do catolicismo / resvalam pelo chão minado de canos”. Em contrapartida, o calor da oficina, e o cheiro “honesto e salutar” do pão que sai “inda quente” dos fornos de uma padaria, mostram que a sensação de calor e de luz, definida de maneira positiva, está associada à ação transformadora do trabalho, em detrimento do mundo burguês

Os lampiões vão sendo apagados “como estrelas”, tornando mais visíveis as luzes do mundo natural. Os prédios, antes iluminados, parecem agora sepulcrais. Naquela hora da noite, “da solidão regouga um cauteleiro rouco”. A alusão ao cansaço do vendedor de bilhetes, percebido no som da sua voz, confere ao discurso uma certa dramaticidade, acentuada ainda pela figura de um mendigo que, aos poucos, vai sendo identificado com “o meu velho professor das aulas de latim”, “sempre às esquinas” que pode ser uma referência ao desprestígio e à desvalorização do escritor naquela sociedade.<sup>101</sup> “Mas tudo cansa”. Quando o serviço público começa a apagar os lampiões, o transeunte se depara com as cenas de solidão e de miséria, como se fosse um final melancólico e desalentador do seu percurso pela luzes da “noite técnica” lisboeta.

---

devia desejar. Quer isto dizer: mentalmente. Cesário é, ou julga ser, um homem cidadão; mas Lisboa não está feita à medida das suas ansiedades – como aliás, Paris não se encontrava talvez à medida das ansiedades de um Baudelaire” (Serrão, Joel. O campo e a cidade na poesia de Cesário Verde. In: op. cit., p. 72).

<sup>101</sup> “Não é por acaso que exemplifico a dupla tonalidade da visão de Cesário com esta passagem conhecida de *O sentimento dum ocidental*, poema-mito do universo de Cesário. Nele, como nos outros poemas afins, o horizonte do poema não é uma idéia ou uma visão global que exija o verbo solene que a condense ou simbolize. A sua perspectiva é de um olhar-espelho, mas igualmente a de um ouvido-memória em que vem repercutir-se o caos do mundo cidadão, a sua diversidade inesgotável, dolorosa ou pitoresca, o seu tédio, o seu ócio, a sua pena, o drama visível e invisível de um espaço sem centro aparente, mas na realidade percebido e vivido como um mundo esquecido do mundo, do grande mundo, daquele que Eça chama Civilização e de onde recebe apenas reflexos, ondas, fulgurações atrasadas que mais acentuam a consciência do tédio e de marginalidade, o famoso desejo absurdo de sofrer de Cesário” (Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 977).

## As habitações da utopia

Depois de apagados os lampiões, o caminhante começa a sentir o sossego e a escuridão das ruas. O céu estrelado torna-se mais visível e, sem “o cheiro do gás extravasado”, a atmosfera parece ficar leve, como se surgisse um “teto fundo de oxigênio, de ar”. No silêncio da cidade adormecida, os mínimos sons e ruídos tornam-se nítidos: “um parafuso cai nas lajes, às escuras”. A escuridão das ruas pode ser percebida pela imagem de uma carruagem que passa veloz com as lanternas acesas, destacando-se no escuro como se fossem os olhos sangrentos de um animal.. Lentamente, sobem aos ouvidos “as notas pastoris de uma longínqua flauta”. Os sons “infaustos e trinados” parecem uma referência à poesia pastoral, igualando, simbolicamente, a quietude das ruas à do campo. O silêncio urbano desencadeia um conjunto complexo de impressões auditivas e visuais, como se a sensibilidade sensorial se tornasse mais acordada nas ruas adormecidas.

Na cidade “às escuras”, o noturno caminhante expressa um desejo impossível: “se eu não morresse nunca e eternamente buscasse e conseguisse a perfeição das coisas”. A enunciação lírica recorre agora ao subjuntivo, marcando claramente a passagem do real para o sonho, para a projeção futura. A idéia de superar a morte significa, na verdade, alcançar uma época vindoura em que se efetivasse uma mudança da realidade histórica. Percorrendo as ruas, o solitário transeunte sonha com o futuro, antevendo as famílias e as casas do novo tempo. No silêncio das ruas, ele ouve uma voz épica, convocando as novas gerações, “Ó nossos filhos”, à viagem “pelas vastidões aquáticas”, como se a posteridade pudesse ser concebida pela saga marítima do passado. Dessa maneira, a “raça ruiva do porvir” e a “a frota dos avós” tornam-se paradigmas de aventura e de libertação, como se, historicamente, o futuro pudesse ser um resgate do passado heróico e uma negação do tempo presente.

Nessa visão, surge uma cidade edificada em “mansões de vidro transparente” que “aninhem castíssimas esposas”. Habitar essa utopia é, portanto, negar as paredes opacas e pesadas da casa burguesa e católica.<sup>102</sup> Nesse sentido, a arquitetura futura,

---

<sup>102</sup> *As habitações visionadas por de Cesário Verde lembram, em alguns aspectos, os falanstérios de Charles Fourier (1772-1837). O pensador francês elaborou um conceito de “habitat unitário que serviu de inspiração- oculta ou declarada- para inúmeros sistemas e experiências concretas da moradia popular, e isto até nossos dias”. (Guerrand, Roger-Henri*

metaforicamente, acaba sendo a imagem invertida da cidade "as escuras", como se formasse um espelho no qual a cidade sombria e sepulcral se visse pela sua negação: "Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas / Numas habitações translúcidas e frágeis". Assim, fora do horário dos lampiões, as ruas parecem iluminadas pelas luzes da utopia. Na verdade, a nova era nasce do desejo de superar historicamente uma atualidade estagnada e sem brilho. "Que de sonhos ágeis, / Pousando, vos trarão a nitidez às vidas".

### Um mar sinistro

Numa última seqüência de estrofes, depois da luminosa prefiguração do futuro, volta-se à sensação de escuridão e ao sentimento de morte: "Mas se vivemos os emparedados / Sem árvores no vale escuro das muralhas". A cidade surge como uma cavidade sem luz e sem vida, as ruas se assemelham a "nebulosos corredores", como se houvesse falta de ar e de claridade. Algumas casas noturnas assumem uma repulsiva forma visceral: "Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tavernas". Mais adiante, alguns homens, de "braço dado", cantando embriagados pelas ruas, mostram o lado melancólico e patético do mundo noturno lisboeta. Depois do horário dos lampiões, os transeuntes adquirem contornos imprecisos e assustadores: "Eu não receio todavia os roubos / Afastam-se à distância os dúbios caminhantes". Com as sombras da noite, cresce a sensação de medo e de ameaça: "Amareladamente, os cães parecem lobos". Na altas horas, cruzando com os habitantes da noite, o solitário caminhante depara-se então com um cenário de miséria e desolação. Assim, enquanto embaixo das sacadas "os guardas revistam as escadas, caminham de lanterna e

---

Espaços Privados In: *História da vida privada* volume 4. [org. por Michelle Perrot], São Paulo, Cia. das Letras, 1992) A unidade da habitação comunitária seria assegurada "por uma galeria envidraçada" para que se pudesse "harmonizar a água, o fogo, a luz, o granizo e o metal" (p.368). Émile Zola, visitando um falanstério, criticou a concepção arquitetônica: "Casa de vidro. Desconfiança do vizinho. Não há solidão. Não há liberdade". (p.374). Walter Benjamin, em Fourier ou as passagens, aponta para a relação entre os falanstérios e as galerias parisienses, nas quais "se amplia o campo de aplicação arquitetônica do vidro" (Benjamin, Walter Paris: capital do século XIX In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p.32). Podemos perceber que a utilização do vidro nas construções "eram as utopias concretas da época e representam o progresso em que esta sonhava o seu futuro" (Kothe,

servem de chaveiros”, na parte de cima, as prostitutas, quase nuas, “tossem fumando nas pedras das sacadas”.<sup>103</sup>

A noite lisboeta surge como a imagem oposta ao luminoso sonho utópico: é um mundo de sofrimento e de degradação, parecendo uma figuração das trevas infernais. No final do seu passeio noturno, o caminhante olha a cidade a distancia, mergulhada “na escuridão mais profunda”.<sup>104</sup> Visto de longe, o conglomerado de prédios lembra uma sinistra necrópole. Nesse momento, ele parece refletir sobre aquela “humanidade sofredora”<sup>105</sup>: “A Dor humana busca os amplos horizontes / e tem marés, de fel, como um sinistro mar”. A maiúscula alegorizante descreve a “Dor humana” como uma sombra dominadora, em crescente expansão, buscando, além dos estreitos limites da cidade, “os amplos horizontes”. Assim também, a metáfora “marés de fel”, aliada à comparação “como um sinistro mar”, além de operar uma reunião do gosto amargo ao salgado, retoma o elemento central da épica marítima, dessa vez, como representação do sofrimento humano dentro da “massa irregular de prédios sepulcrais”.

### 2.3. Lisboa: verso e reverso

#### Um poeta fictício

Segundo Jacinto do Prado Coelho, “a grande cidade como tema inspirador”<sup>106</sup> começa a ser cultivada pelos poetas contemporâneos a Cesário Verde, assinalando o início da influência de Baudelaire na literatura portuguesa. Esclarece que “o clima baudelairiano podia ser percebido nas *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós, nos

---

Flávio. Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p. 11).

<sup>103</sup> Adolfo Casais Monteiro, discutindo a definição de Cesário Verde como “poeta realista”, observa que, embora tenha certas reservas a estas “classificações”, concorda que “são os ideais da ‘escola realista’ que fazem realmente dele o único poeta tendo em comum com Eça de Queirós - dez anos mais velho do que ele- o amor visual das coisas, se assim lícito dizer, e sentindo como ele a urgência de fazer entrar na literatura o mundo concreto do homem moderno” (Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p. 16).

<sup>104</sup> Macedo, Helder, op. cit., p. 190.

<sup>105</sup> Idem, ibidem p. 196.

poemas de Fradique Mendes e na *Alma Nova* de Guilherme de Azevedo”<sup>107</sup>, acrescentando que “em certa medida, Cesário Verde viu a pacata Lisboa de fins do século XIX de acordo com a estética baudelairiana”.<sup>108</sup> Cleonice Berardinelli procura descobrir nos poemas do fictício Carlos Fradique Mendes “o que há neles que anunciem Cesário ou em que Cesário se tenha inspirado”.<sup>109</sup> Para ela, a poesia urbana de Fradique Mendes apresenta alguns traços em comum com a de Cesário Verde: “das ruas fala Cesário em Lisboa, Fradique, em Lisboa e Paris, descreve a rua, o *boulevard*; privilegiam ambos a hora intermediária do cair da tarde”.<sup>110</sup>

Essas considerações abrem a possibilidade de se examinar comparativamente *O sentimento dum ocidental*, tendo inicialmente como referência o poema *Noites de primavera no boulevard*, atribuído a Carlos Fradique Mendes.<sup>111</sup> Sabe-se que a autoria de *Lapidárias e Poemas do Macadam* foi conferida a Fradique Mendes, uma personalidade literária criada por Eça de Queirós, Batalha Reis e Antero de Quental, com o intuito de “se divertirem à custa da parolice burguesa e literata da Lisboa de 1869”.<sup>112</sup> Como os outros poetas de seu tempo, Cesário Verde foi buscar na “imaginária podridão das urbes burguesas modernas” um Baudelaire mal – ou negativamente – entendido, senão conhecido em segunda mão e até sob a forma de caricatura, no satanismo de um pretense Fradique Mendes”.<sup>113</sup>

*Noites de primavera no boulevard* retrata o febril burburinho das ruas parisienses. O poema, construído em alexandrinos regularmente acentuados, desenvolve-se sem

---

<sup>106</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde e Baudelaire. In: *Problemática da História Literária*. Lisboa: Ática, 1986, pp. 187-192.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*, p.189.

<sup>108</sup> Idem, *ibidem*, p.189.

<sup>109</sup> Berardinelli, Cleonice. Cesário entre Fradique e Sá-Carneiro. In: *Boletim do Sepesp*, Rio de Janeiro, nº 2, UFRJ, Rio de Janeiro, 1988, pp 92-120.

<sup>110</sup> Idem, *ibidem*, p. 95.

<sup>111</sup> Joel Serrão enumera os principais “actos culturais de feição inovadora e mesmo revolucionária” que viriam “propiciar um novo olhar à cidade e às contradições por ela engendradas”, a saber: “1) a poesia de Carlos Fradique Mendes 2) *As Conferências Democráticas* (1871) 3) o jornal *O Pensamento social* (1872) 4) *Singularidades de uma rapariga loura* (1874) e *O Crime do Pe. Amaro* de Eça de Queirós 5) o surto de escritores mais ou menos revoltados tais como Gomes Leal, Guerra Junqueiro e Cesário Verde, cujas principais poesias foram publicadas em fins de 1873” (Serrão, Joel. *O essencial sobre Cesário Verde*. Lisboa: Casa da Moeda, 1986, pp. 30-31).

<sup>112</sup> Silveira, Pedro da. Prefácio. In: *Versos de Carlos Fradique Mendes*. Lisboa, Edições 70, 1973, p.30-1.

<sup>113</sup> Saraiva, Antônio José e Lopes, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, 5.ed., 1985, p.962-65.

divisão estrófica, com rimas emparelhadas que se renovam a cada dois novos versos, dando a impressão de um movimento ininterrupto, de uma sucessão sem pausa e sem retorno, transmitindo, de certa forma, a agitação da grande cidade.

### *Noites de primavera no boulevard*

Quando, em tardes de abril, à luz crepuscular,  
Saio de casa e vou buscando um pouco d'ar  
Que tumulto na rua! E quer inferno de gente,  
Que levam mil paixões, confusa, douda, ardente!  
É um mundo que sai, parece, das visões  
De Dante ou S. João, ruindo entre baldões  
Dum círculo infernal para outro mais profundo.  
E outro, e dez, e mil, buscando sempre mais fundo!  
E, em volta, a luz vibrante e vívida do gás  
Inunda a multidão, inimiga da paz!  
Sai desta confusão uma horrível poesia,  
Um volúpia atroz, uma estranha magia,  
Que irrita, acende e faz os sentidos arder.  
Exalação magnética, aromas de mulher,  
O contacto que excita, um fluido de desejos,  
E como se no ar um trocar de beijos,  
Sem destino e sem dono, ardentes e cruéis...  
É o povo, outra vez, das antigas Babéis,  
É Gomorra, outra vez, e o lago de Sodoma,  
E as Bacantes febris da desgrenhada Roma,  
Com mais força somente, e essa nova paixão,  
Que sai do foco a arder da Civilização!  
Sim, há paixão ali, e vida, intensa vida,  
Por mil caminhos vãos espalhada e perdida,  
Mas magnética, activa e enchendo todo o ar  
Dum fluido de delírio, em vórtice a girar...  
Em volta da cidade é como uma cintura  
De loucura e d'amor, sobre a extensão escura...  
É outro o mundo ali! outra idéia! outro ser!  
O Bem, o Mal não têm o aspecto que usam ter...  
O vício é formosura – o vício é poesia-  
Parece a criação ter por lei a folia,  
E sentidos, e alma, e tudo, em confusão,  
Bradam: "O Universo é filho da paixão!  
Amai, vivei, clamai! rugi, se no rugidos  
Há uma força mais, que levantem os sentidos!  
Se o Vício não bastar, no Crime pode haver  
Magia e atracção e fonte de prazer!  
Em nós habita Deus! – o mais, matéria morta!  
Que o mundo caia em volta e se alua, que importa?"  
E lá em cima o céu, imenso e fundo, está  
Olhando, com olhar de estrelas, para cá...  
Mas o mais triste, ó céu! ó astros! é no que penso e cismo!  
A vertigem também minha alma tomou...

Sinto o terrível fluido... e vou, e vou, e vou...  
E desejo e estremeço...e o delírio parece  
Que me enche o coração, e a vida me endoudece!  
Sim! a Paixão governa e o Prazer é rei!  
O mundo é artifício! E, incerto, nem já sei  
Se estes bicos de gás são realmente estrelas,  
Ou só bicos de gás essas esferas belas!

Paris: abril de 1867 <sup>114</sup>

Estimulado pelo sopro da primavera, o poeta sai às ruas, “buscando um pouco de ar” e parece despencar num imenso turbilhão. Uma seqüência de imagens hiperbólicas retratam o tumulto e a agitação urbana: “um inferno de gente”; “um mundo que sai das visões de Dante ou de São João”; “um mundo entre baldões / dum círculo infernal”. A segunda seqüência de imagens gira em torno da “noite técnica”: “E, em volta, a luz vibrante e vivida do gás. Sob a iluminação a gás, o frenético movimento das ruas se transforma então numa “volúpia atroz, uma estranha magia”. Opera-se a associação entre luz urbana e a sensibilidade humana, resultando numa “exalação magnética”. Diferentemente da confusa Babel e da devassa Roma, a moderna metrópole brilha com “mais força” porque “os bicos de gás” são o “foco a arder da Civilização”, iluminando as multidões anônimas que se movimentam nas ruas.

Como farol do mundo civilizado e como ponto de vibração sensorial, a luz do gás impulsiona uma brusca mudança dos valores morais – “o bem, o mal não têm o aspecto que usam ter” –, levando a poesia a se identificar com o “o vício”, a “lei” com a “folia”, o “crime” com a “magia, atração, prazer”. Dessa maneira, “os sentidos”, unidos com “a alma”, possibilitariam uma vida apaixonada e vibrante em sintonia com as forças do universo. Sucede-se então uma inversão dos quadros do mundo natural: “o céu imenso e fundo” não parece mais profundo que o “abismo que tenho dentro de mim”. A cidade toma o lugar da natureza – “o mundo é artifício” – e os “bicos de gás” substituem a luz da noite natural, o “olhar das estrelas”.

O poema de Fradique Mendes não é uma simples descrição de um *boulevard* parisiense, mas uma exaltação do homem civilizado, do conhecimento científico, da mudança de valores, da noite técnica, da vida urbana, enfim do mundo moderno,

metaforicamente representado na “luz vibrante e vivida do gás”. O poema celebra o encontro das forças telúricas – a chegada da primavera – com a vibração da grande cidade – o gás, o tumulto, as multidões anônimas –, como se a civilização se definisse pela união de uma ordem natural com um mundo que é “somente artifício”. Por meio do fictício poeta, pretendeu-se revelar que uma nova mitologia, um “outro mundo ali, outra idéia, outro ser” foram criados pela cidade moderna. Entretanto, nota-se que, ao afirmar que “o mundo é artifício” e ao vibrar com o frenético movimento das ruas, os verdadeiros autores de *Noites de primavera no boulevard* estão, na verdade, realizando uma crítica ao provincianismo da capital portuguesa.

### A Lisboa de Gomes Leal

Pedro da Silveira considera o fictício Fradique Mendes “um evidente ponto de partida da renovação poética verificada em Portugal a partir de 1868-69”<sup>115</sup> Ele esclarece que a personalidade poética, criada pelos escritores realistas, foi “logo tomada a sério”, vindo “exercer influência nos rumos que a poesia portuguesa explorou a partir de então”.<sup>116</sup> Para Silveira, “um discípulo direto sem dúvida foi Gomes Leal, outro, menos direto mas não menos plausível, Cesário Verde”.<sup>117</sup> João Gaspar Simões explica que, em meados do século passado, “um poeta, superficialmente interpretado e mistificadamente reproduzido, enfileirava à força nas hostes realistas ou satânicas. Esse poeta era Charles Baudelaire, modelo francês da mistificação portuguesa de Carlos Fradique Mendes”.<sup>118</sup>

Simões afirma também que a produção fradiquiana viria influenciar Cesário Verde e Gomes Leal. Segundo ele, com a publicação, em 1867, das primeiras composições de Carlos Fradique Mendes, “o realismo de rótulo satânico entrava francamente no

---

<sup>114</sup> Mendes, Carlos Fradique. *Versos*. Recolha, pref. e notas de Pedro da Silveira. Lisboa: Edições 70, 1973.p. 38-39.

<sup>115</sup> Silveira, Pedro da. Prefácio In: *Versos de Carlos Fradique Mendes*. Lisboa: Edições 70, 1973, pp.9-23.

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*, p. 19.

<sup>117</sup> Idem, *ibidem*, p.19.

<sup>118</sup> Simões, João Gaspar. Os poetas pré-simbolistas (1875-1890) In: *História da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa, Empresa Nacional de publicidade, 1959, pp. 13.

quadro dos valores poéticos nacionais”.<sup>119</sup> Portanto, os dois poetas são considerados herdeiros das linhas poéticas derivadas de Baudelaire e introduzidas, em Portugal, pela produção atribuída ao fictício poeta. Nessa figura poderiam estar concentradas as atenções dos jovens poetas da época, que pretendiam negar a herança do romantismo, enveredando-se pelo que, na época, foi chamado de “poesia realista”.<sup>120</sup> Como Cesário Verde, Gomes Leal também realiza um retrato da capital portuguesa. Na segunda parte de *Claridades do Sul* (1875), intitulada *Realidades*, aparece o poema *Lisboa* que se desenvolve em sete sextetos, com os alexandrinos regularmente acentuados. De forma semelhante ao poema de Fradique Mendes, as rimas emparelhadas, renovadas em cada nova estrofe, parecem tornar o discurso mais aberto e fluido.

### *Lisboa*

Cette ville est au bord de l'eau. on dit  
qu' elle est batie en marbre....

De certo, capital alguma do Ocidente  
Tem mais afável sol, ou céu mais clemente.  
Mais colinas azuis, rio d'águas mais mansas,  
Mais tristes procissões, mais pálidas crianças,  
Mais igrejas e cais – e vargens onde a esteira  
Seja em tardes d'estio a flor da laranjeira !

A Cidade é garrida e esbelta de manhã!...  
É mais alegre então, mais límpida, mais sã.  
Com certo ar virginal ostenta suas graças...  
Há vida, confusão, murmúrios pelas praças.  
- E, às vezes, em roupão, umã violeta bela  
Vem regar o craveiro e assoma na janela.

A Cidade é beata – e às lúcidas estrelas,  
O Vício, à noite, sai aos becos e às ruelas  
Sorrindo, a perseguir burgueses e estrangeiros...  
E à triste e dúbia luz dos baços candeeiros,  
Em bairros imorais, onde se dão facadas –  
Corre às vezes o sangue e o vinho nas calçadas.

---

<sup>119</sup> Idem, *Ibidem*, p. 27.

<sup>120</sup> Cf., Simões, João Gaspar. *Itinerário histórico da poesia portuguesa*. Lisboa: Arcádia, 1964.

As mulheres são gentis – Umas altas, morenas,  
Graves, sentimentais, amigas das novenas,  
Ébrias de devoções, relêem as suas Horas.  
– Outras fortes, viris, os olhos cor d’amoras,  
Os lábios sensuais, cabelos bons, compridos,  
– As vezes, por enfado, enganam os maridos.

Os burgueses banais são gordos, chãos, contente  
Amantes do Cupido, egoístas, indolentes,  
Graves nas procissões, nas festas e nos lutos.  
Bastante sensuais, bastantes dissolutos,  
Mas humildes cristãos!...e, em místicos momentos  
– Tenho, ainda, cruéis saudades dos conventos!

Viciosa ela se apraz num sono vegetal,  
Adversa ao Pensamento e contrária ao Ideal.  
Mas, mais grado assim ser viciosa, egoísta, à lua,  
Como Nero também, dá concertos na rua.  
E, em noites de verão, quando o luar consola,  
Põe ao peito a guitarra e a lírica viola.

No entanto a sua vida é quase intermitente.  
Chafurda na inacção, feliz, gorda, contente,  
E, eclipsando as acções dos seus navegadores.  
Abrlhanta a batota e as casas dos penhores  
Faz guerra à Vida, à Acção, ao Ideal...e ao cabo  
– É talvez a melhor amiga do Diabo!...<sup>121</sup>

Nota-se, inicialmente, a implícita comparação entre a capital lusitana e as outras do mundo europeu. Deixando patente sua ironia, o poeta procura, logo em seguida, enobrecer a cidade, descrevendo-a como aquela que mostra “o céu mais clemente, mais colinas azuis, rios d’águas mais mansas”. No entanto, essa superioridade também pode ser constatada quanto aos aspectos retrógrados e miseráveis da cidade, que tem as “mais tristes procissões, mais pálidas crianças, mais igrejas e cais”. A primeira estrofe termina com a referência às “vargens”, onde “a sombra da laranjeira”, como se fosse uma “esteira”, oferece descanso nas “tardes de verão”, sem ficar claro se a enunciação lírica está valorizando a simplicidade da vida lisboeta ou aludindo ao provincianismo da capital.

As quatro estrofes seguintes aparecem unificadas pelo paralelismo sintático: “a cidade é garrida e esbelta de manhã”; “a cidade é beata”. Depois, “as mulheres são gentis”; “os burgueses banais são gordos, chãos, contentes”. Nessas estrofes, o poeta

procura reunir traços opostos da cidade, como se ela tivesse sempre duas faces contrárias. Se, pela manhã, a cidade é “mais alegre, mais límpida, mais sã” com “vida, confusão, murmúrios pelas praças”, no entanto, mais tarde “o vício, à noite, sai aos becos e às ruelas”. As mulheres são retratadas como dois tipos básicos: umas “jovens, sentimentais, amigas das novenas” e outras “fortes, viris, os olhos cor de amora”, que, às vezes, “por enfado enganam os maridos”. Também os homens são “graves nas procissões, nas festas, nas lutas” e, ao mesmo tempo, “bastante sensuais, bastante dissolutos”.

Na quinta estrofe, abandonando essa duplicidade constitutiva do mundo lisboeta, o discurso descritivo passa a ser mais áspero e crítico: a capital lusitana parece ser a negação de toda vida inteligente, uma vez que “viciosa, ela se apraz num sono vegetal / Adversa ao pensamento e contrária à Razão”. A cidade, mergulhada num cotidiano medíocre e burguês, dá a impressão que “chafurda na inação, feliz, gorda, contente”. Como se estivesse esquecido o heróico passado, “eclipsando as ações de seus navegadores”, o homem lisboeta “faz guerra à Vida, à Ação, ao ideal”. Dessa maneira, culturalmente inerte, a capital lusitana parece impossibilitada de alcançar um projeto futuro, ou, ao menos, de conviver com as mudanças advindas do mundo moderno.

### A paisagem lisboeta

Guardadas as devidas proporções, *Lisboa* de Gomes Leal, aproxima-se em vários aspectos de *O sentimento dum ocidental*. Pode-se perceber que os dois poemas expressam a mesma insatisfação diante de uma cidade provinciana e sem nenhum cosmopolitismo. Outros cenários urbanos aparecem como pano de fundo em contraste com a paisagem lisboeta. Cesário Verde e Gomes Leal, assim como outros poetas do século passado, parecem viver uma espécie de “marginalidade histórica e civilizacional do mundo”.<sup>122</sup> Segundo Eduardo Lourenço, conhecidos escritores da época, parecendo “exilados”, cultivam o sentimento de estar “excluídos desse outro

---

<sup>121</sup> Leal, Gomes. *Claridades do Sul*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1901, p.94-96.

<sup>122</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., pp.969-986.

mundo para onde partem os felizes”, um mundo que parece “estar em toda a parte salvo em Lisboa”.<sup>123</sup> O alvo crítico parece ser sempre a “Lisboa-Geração de 70 que sai lentamente da sua ganga rústica, sem as compensações da famigerada Civilização ou só com arremedo delas”.<sup>124</sup>

Gomes Leal retrata a capital lusitana com traços caricaturais, mantendo sempre um olhar distanciado, como se buscasse um pretexto para dar vazão à insatisfação de estar numa cidade “adversa ao pensamento, contrária ao Ideal”. Diferentemente do poeta de *Claridades do sul*, Cesário Verde apresenta uma visão mais ampla e profunda da realidade urbana. Em *O sentimento dum ocidental*, ele ultrapassa a retórica poética da época, uma vez que “o horizonte do poema não é uma *idéia* ou uma *visão global* que exija o verbo solene que a condense ou simbolize”.<sup>125</sup> Flagrando os instantâneos das ruas lisboetas, ele consegue transmitir poeticamente “os ruídos, os cheiros e a linguagem das ruas”<sup>126</sup> e, ao mesmo tempo, lançar um olhar agudo sobre o passado histórico. Portanto, o mais conhecido poema de Cesário Verde, como representação plástica e, ao mesmo tempo crítica, pode ser considerado um dos mais acabados retratos do mundo lisboeta realizados na época.

### 3. Considerações finais

#### 3.1 “Um pintor nascido poeta”

Vários estudiosos aproximam a poesia de Cesário Verde da pintura.<sup>127</sup> David Mourão-Ferreira o descreve como “um pintor nascido poeta” para quem “as emoções

---

<sup>123</sup> Idem, ibidem, p. 977

<sup>124</sup> Idem, ibidem, p. 977-78

<sup>125</sup> Idem, ibidem, p. 977. (grifos do autor)

<sup>126</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde escritor In: *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1986, pp. 180-98.

<sup>127</sup> Além de David Mourão-Ferreira, Jacinto do Prado Coelho, Oscar Lopes, Eduardo Lourenço, João Pinto Figueiredo, Adolfo Casais Monteiro, Helena Carvalhão Buescu e Carlos Mendes de Sousa reconhecem uma relação entre a obra de Cesário verde e a pintura. Prado Coelho descreve Cesário Verde como um “poeta-pintor”, (Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde, poeta do espaço e da memória In: Op.cit., p.198) Oscar Lopes o vê como “um precursor do Cubismo”(Lopes, Oscar. Lopes, Oscar, op. cit., p.260). Eduardo

poéticas só atingem plena expressão quando previamente aquecidas pela visão pictórica”.<sup>128</sup> Segundo o crítico português, Cesário Verde é “um colorista e um seletivo, na medida em que, nos seus versos, “a cor não qualifica, antes se destaca e se impõe como valor substantivo”.<sup>129</sup>

Apesar da problemática transposição do termo das artes plásticas para o âmbito da poesia, essas afirmações fazem pensar na arte impressionista. O nosso poeta revela uma sensibilidade pictórica característica dos meados do século passado, para a qual importava mais a impressão do objeto do que a infundável enumeração de detalhes. Além disso, Cesário Verde realiza uma experiência com a luz semelhante à dos pintores impressionistas. Em *Num bairro moderno* e *Cristalizações*, parecendo um trabalho pictórico *en plein-air*, a enunciação lírica descreve, os raios solares refletidos nas porcelanas de um almoço matinal, num profuso cesto de verduras, nas gotas que caem de um regador, nas poças de água das ruas em obras, nas cores escuras das árvores mergulhadas na neblina.<sup>130</sup>

O valor estético das imagens sensoriais de Cesário Verde pode ser definido pela recusa ao grandioso e monumental e pela valorização do simples e do prosaico. Seu lirismo pictórico provém de uma atenção à vida diária e comum. Assim como os pintores impressionistas, o poeta colhe flagrantes no dia-a-dia familiar, nos alegres fins-de-semana, numa rua em obras, numa loja iluminada e, até mesmo, no submundo urbano. Pintando o “pic-nic de burguesas”, ele instala, assim como Manet, o quadro pastoral na vida cotidiana e doméstica, procurando, dessa maneira, resgatar a tradição do bucolismo. A arcádia é revisitada como um mundo dessacralizado, sem ninfas nem pastores. As cores vibrantes do “ramallete rubro de papoulas” e do “um granzoal azul de grão de bico” e as formas redondas dos “dois seios como duas rolas” são imagens de um trivial e festivo almoço campestre com as quais o poeta realiza uma verdadeira celebração estética.

---

Lourenço descobre, em algumas passagens de *O sentimento dum ocidental*, os quadros de Kandinsky, Picasso e Chagall.

<sup>128</sup> Mourão-Ferreira, David. Notas sobre Cesário Verde. In: *Hospital das Letras*. Lisboa: Moraes, 1967, pp.97-134.

<sup>129</sup> Idem, *Ibidem*, p. 101.

<sup>130</sup> Segundo Argan um traço comum aos pintores impressionistas foi “a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao *chiaroscuro* e a cor e o trabalho *en plein-air*, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares” (Argan, Giulio Carlo, op. cit., p. 76)

Contudo, embora próximo do impressionismo, o “poeta-pintor” procura poeticamente percorrer a via do realismo. De acordo com suas próprias palavras, ele tenta aliar “o real e a análise” à expressão lírica. Segundo Adolfo Casais Monteiro, “na poesia, ser naturalista não podia passar de um equívoco”.<sup>131</sup> Contudo, essa tentativa de conciliar pólos tão opostos acabou fecundando uma linguagem fundamentalmente visual, na qual “a apreensão pictórica é o vector dominante”.<sup>132</sup> Sabe-se que os impressionistas buscavam uma técnica rigorosa, que pudesse reproduzir com precisão a variação de luz na paisagem e na natureza-morta. Por outro lado, romancistas, como Emile Zola e Eça de Queirós, criaram uma linguagem quase plástica para alcançar um maior realismo de representação. Pode-se dizer portanto que Cesário Verde transita nessas fronteiras, às vezes quase imperceptíveis, entre o naturalismo e o impressionismo.

A comparação com Courbet leva a entender mais claramente esse percurso de Cesário Verde. A figuração zoomórfica dos calceteiros e a petrificação do britador foram produzidas pela tentativa do poeta português e do pintor francês alcançarem uma representação mais expressiva do trabalho reificador. Para tanto, eles aprofundam o processo mimético, criando um complexo de imagens que, de certa forma, “prevê o impressionismo”<sup>133</sup> e a poesia moderna. De certa forma, em relação ao poeta e ao pintor, pode-se dizer o mesmo que Auerbach afirmou sobre o romance de Emile Zola: eles ultrapassam “o realismo meramente estético ao procurar fazer um retrato verdadeiro da sociedade contemporânea”.<sup>134</sup>

Em *Num bairro moderno*, Cesário Verde consegue reproduzir, com uma “visão de artista”, a profusa horta da verdureira. A figura, ao mesmo tempo humana e vegetal, que, sob a forte luz do sol de verão, emerge do cesto de verduras, pode ser interpretada pela perspectiva do “realismo grotesco”, conforme foi definido por Bakhtin. Segundo ele, o corpo grotesco é “aberto e incompleto, impregnado da

---

<sup>131</sup> “Que é de facto a realidade, para a poesia? Quero eu dizer, a realidade do “naturalismo”, a realidade como cópia, reprodução fiel? Nada! Talvez um apontamento... Esse real ou esse natural de escola não deram nunca à poesia uma obra realmente grande. Outros foram os seus destinos no romance. Mas, na poesia, ser “naturalista” não podia passar de um equívoco. Resta porém que, com essas idéias de natural e de real como a escola as concebia, vinham outras coisas, das quais, já não me atreverei a dizer que não tenham importância para a autêntica poesia” (Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p.23.)

<sup>132</sup> Buescu, Helena Carvalhão, op. cit., p.70

<sup>133</sup> Argan, Giulio Carlo, op. cit. pp. 75-95.

alegria das mudanças e das transformações”.<sup>135</sup> O cesto de verduras, como metáfora de uma subterrânea vida “material e corporal”<sup>136</sup> está em oposição às linhas assépticas e marmóreas do “bairro moderno”. As formas humanas entrelaçadas com as vegetais tornam-se a negação do mundo “fechado, isolado e solitário”<sup>137</sup> das casas burguesas. O cesto de verduras em *Num bairro moderno* mostra que Cesário Verde, incorporando ao seu discurso poético o realismo de raízes populares ultrapassa os limites de uma representação restrita e linear.

Cesário Verde buscou suas referências em dois diferentes grupos da vida literária e artística portuguesa, o que, de certa forma, elucida sua trajetória poética. Sabe-se que ele foi criticado não só por Ramalho Ortigão como por Teófilo Braga. Contudo, sua obra lírica incorpora a visão revolucionária da Geração de 70 e acaba por apresentar “uma ficção mais realista que as de Antero, Nobre ou Junqueiro, e mesmo de Eça de Queirós”.<sup>138</sup> Por outro lado, é importante lembrar que ele freqüentou o chamado Grupo do Leão, constituído sobretudo por artistas plásticos. Foi na *Revista Ilustrada*, editada por eles, que Cesário Verde publicou, em 1879, *Cristalizações*.<sup>139</sup> E, conforme foi visto, o poema revela uma rara sensibilidade pictórica na representação da luz solar que volta a aparecer “depois de alguns dias de aguaceiros”. No entanto, o Grupo do Leão desconheceu, ou não se interessou, pela pintura impressionista. Segundo João Pinto de Figueiredo, enquanto os artistas plásticos lisboetas “haviam se limitado a aprender a lição de Barbizon, Cesário Verde, sem nunca ter saído de Portugal, soubera ser impressionista em *Num bairro moderno* e em *Manhãs brumosas* e voltará a sê-lo em *De Verão e De tarde*”.<sup>140</sup> Embora os poemas escolhidos, não coincidam com os da nossa seleção, as considerações de Figueiredo permitem afirmar, com mais certeza, que o lirismo pictórico de Cesário Verde transita entre o naturalismo literário e o impressionismo pictórico, abrindo, dessa

---

<sup>134</sup> Auerbach, Erich Germinie Lacerteux In: *Mimesis*, São Paulo: Perspectiva, p.446.

<sup>135</sup> Bakhtin, Mikhail, op. cit., p. 42.

<sup>136</sup> Idem, ibidem, p.24.

<sup>137</sup> Idem, ibidem, p.26.

<sup>138</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 985.

<sup>139</sup> Sobre a convivência de Cesário Verde com o Grupo do Leão temos o “aditamento” de Pedro da Silveira que, por sua vez, vale-se das informações duma crônica de Alfredo Mesquita. Ver: Silveira, Pedro A obra completa de Cesário Verde in *Vértice*, vol. XXVI, nº 248-249, Coimbra, maio - junho de 1964, pp.276-292, e nº 250-251, julho - agosto de 1964, pp.456-469. Também, João Pinto de Figueiredo, relatando a vida de Cesário Verde, refere-se ao relacionamento com o Grupo do Leão como um fator decisivo na formação do poeta.

maneira, caminhos novos para a expressão poética que vão dar no modernismo de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

### 3.2. A poesia da cidade

O heterônimo pessoano Alberto Caeiro descreve Cesário Verde como “um camponês / Que andava preso em liberdade pela cidade”.<sup>141</sup> No entanto, Jacinto do Prado Coelho o considera um dos maiores “poetas da cidade” de todos os tempos.<sup>142</sup> Para David Mourão-Ferreira o conflito campo-cidade, na obra de Cesário Verde, termina com a opção pelo campo. Cesário *fora* um enamorado da cidade, mas precisamente aqui (*O sentimento dum Ocidental*), conhecendo-a mais amplamente, é que deixa de o ser”.<sup>143</sup> Joel Serrão contesta as afirmações de Mourão-Ferreira: “Não creio que o crítico tenha acertado. A verdade, ou o que como tal se nos afigura, é que nem a trajetória cidade-campo se verifica com a linearidade pretendida; nem o poema pode ser considerado uma *viragem*, mas um momento de conflito, que vem de trás, e permanecerá, embora aqui a integração cidadina tenha indiscutível predomínio”.<sup>144</sup> De fato, a dicotomia campo-cidade pode ser percebida em quase todos os poemas de Cesário Verde. Todavia, suas raízes rurais não o impedem de olhar o mundo urbano com uma grande “exatidão descritiva”.<sup>145</sup> *Num bairro moderno, Cristalizações e O sentimento dum ocidental* reproduzem o movimentado mundo urbano. Assim, em um dos seus poemas, o leitor acompanha, por um subúrbio em obras, a caminhada matutina de um entusiasta da fria estação. Noutro, um debilitado empregado do comércio atravessa, sob o sol de verão, as ruas macadamizadas de um bairro moderno. “Deambulação. Andança. Ao acaso”.<sup>146</sup> Pode-se ver ainda o poeta perambulando, desde o anoitecer até as altas horas, pelo centro iluminado, pelas ruas silenciosas, pelas praças cívicas, por becos escuros, pelo cais solitário, entre “prédios

---

<sup>140</sup> Figueiredo, João Pinto, op. cit., p.141.

<sup>141</sup> Pessoa, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática, 1958, p. 23.

<sup>142</sup> Coelho, Jacinto. Um clássico da modernidade: Cesário Verde In: op. cit., p.182.

<sup>143</sup> Mourão-Ferreira, David. Notas sobre Cesário Verde In: Op. cit., p.109. (grifo do autor)

<sup>144</sup> Serrão, Joel. O campo e a cidade na poesia de Cesário Verde In: op. cit., p.67. (grifo do autor).

<sup>145</sup> Lopes, Oscar, op. cit., p.259.

sepulcrais” e “quartéis que já foram conventos”, igrejas, prisões, hospícios, *brasseries*, *magazins*, padarias e oficinas, enfim, por todas as partes da capital portuguesa.<sup>147</sup>

Para Käte Hamburguer, o eu lírico faz parte de um sistema de enunciação da linguagem ao qual o eu ficcional, pelas suas funções miméticas, não pode pertencer.<sup>148</sup> Embora a autora estabeleça uma clara separação entre os dois processos de enunciação, admite que, às vezes, “o poder enunciador do lírico está a serviço da faculdade criadora do épico”.<sup>149</sup> A partir das distinções estabelecidas por Hamburguer, tornam-se mais perceptíveis os elementos ficcionais dos poemas de Cesário Verde: em alguns poemas, o processo de enunciação é conferido a uma personagem, ou seja, a um fictício eu poético. O leitor se depara com um proprietário rural ocioso e supérfluo, em *De Verão*, com um debilitado empregado do comércio, em *Num bairro Moderno*, com um nostálgico poeta inglês, em *Manhãs Brumosas* e com um defensor entusiasmado do evolucionismo spenceriano, em *Cristalizações*.

Embora em *O sentimento dum Ocidental* não se perceba uma *persona* poética, sobrevive ainda uma situação ficcional uma vez que o movimento demabulatório parece simultâneo ao da enunciação. O discurso poético dá a impressão de estar

---

<sup>146</sup> Mourão-Ferreira, David, op. cit., p. 111.

<sup>147</sup> Na nota anterior, procurou-se mostrar que a deambulação do sujeito lírico em *Num bairro moderno* e *Cristalizações* diferencia-se, em vários aspectos, do *flâneur* baudelairiano que tem como ambiente próprio as ruas e as galerias parisienses. No entanto, em *O sentimento dum ocidental*, percebe-se alguns traços de semelhança com *O homem da multidão* de Poe. Sabe-se que o segundo volume da edição francesa dos contos do escritor norte-americano, traduzidos por Baudelaire, no qual aparece *O homem da multidão*, foi publicado em 1857. Nota-se que o poema e o conto registram, no início da enunciação, horários e locais parecidos: o final da tarde de um centro urbano. Percebe-se também que os dois caminhantes prosseguem, sob a luz do gás, até as horas avançadas da noite, descrevendo, um e outro, os reflexos dos lampiões sobre as pessoas e os locais por onde passam. Deve-se considerar a idêntica diversidade de tipos urbanos e a semelhança das figuras femininas. E, por fim, o mesmo olhar inquisitivo e penetrante que tanto o narrador do conto como o enunciador do poema lançam sobre os outros transeuntes. Contudo, não se percebe em Cesário Verde a emoção que o narrador de Poe mostra sentir em relação à multidão que ocupa as ruas londrinas: “and the tumultuous sea of human heads filled me, therefore, with a delicious novelty of emotion”. (Poe, E. A. *O homem da multidão*. Edição trilingue. Porto Alegre: Paraula, 1993, p. 13). Pode-se dizer, todavia, que tanto o poema quanto o conto são representativos de uma sensibilidade oitocentista, gerada pelas aceleradas mudanças do mundo urbano.

<sup>148</sup> Para Käte Hamburguer, o eu lírico abriga “um campo de vivência” que o épico não comporta. Para ela este é o limite que separa o gênero lírico do épico: enquanto o eu-lírico faz parte do sistema de enunciação da realidade, a narração ficcional, pelas suas funções miméticas, “está separada de todo o enunciado de realidade” (Hamburguer, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975).

<sup>149</sup> Idem, *ibidem*, p.206.



sendo proferido no momento em que o poeta atravessa as ruas, o cais e as praças da capital lusitana. Assim, enquanto Fradique Mendes e Gomes Leal mantêm a tradicional “fixidez de posição,<sup>150</sup> perpetuando “o mito do poeta como ser de eleição, aristocraticamente situado acima da realidade, com voz grandiloqüente e teatral”,<sup>151</sup> Cesário Verde, lembrando Caillebotte e Lautrec, abandonando a posição de espectador distante e estático, incorpora ao próprio poema o trânsito permanente da cidade moderna, tornando o “transitório, o efêmero, o contingente”<sup>152</sup> um traço constitutivo do discurso poético.

O seu percurso pelas ruas lisboetas leva-o ao flagrante das mais diferentes cenas e tipos humanos. Na tentativa de retratar essa população, Cesário Verde acaba criando uma verdadeira “paisagem humana”:<sup>153</sup> calceteiros, atrizes, varinas, burguesas, verdureiras, guardas municipais, prostitutas, dentistas, ratoneiros, cauteleiros, carpinteiros, forjadores e padeiros povoam seus poemas. Gomes Leal e o fictício Fradique Mendes não apresentam essa diversidade de figurantes. O primeiro refere-se a tipos genéricos – o homem, a mulher –, como se o horizonte do poema não fosse a cidade, mas “uma idéia ou uma visão global”.<sup>154</sup> E, nos poemas atribuídos ao segundo, os traços são caricaturais: o burguês, o janota. Cesário Verde procura evitar esses dois modos de descrição: em *Cristalizações*, a enunciação lírica alcança uma expressiva imagem do trabalho brutal e reificador do homem. Em *O sentimento dum ocidental*, ele retoma o elemento marítimo, fundamento da épica portuguesa, como tragédia social, ao descrever o drama das mulheres que “embalam os filhos nas canastras que depois naufragam nas tormentas”. Desviando-se dos traços meramente caricaturais, Cesário Verde consegue conferir um tratamento mais elevado à descrição dos tipos populares. Dessa maneira, Cesário Verde mostra-se próximo da

---

<sup>150</sup> Buescu, Helena Carvalhão, op. cit., p.70.

<sup>151</sup> Carlos Felipe Moisés, descrevendo a lira deambulatória de Cesário Verde, afirma que a “sua voz é uma voz quer desce até o nível da realidade pedestre, no duplo sentido da expressão. Pedestre não só pelo coloquialismo, mas pelo ângulo de visão que isso implica, Cesário se imiscui na realidade cotidiana, atento a todas as suas nuances, belas ou feias, agradáveis ou repulsivas, contribuindo assim para acabar com o mito romântico do poeta como ser de eleição, aristocraticamente situado acima da realidade, com voz grandiloqüente e teatral” (Moisés, Carlos Felipe. Cesário Verde, o poeta do instante que passa In: *O Estado de São Paulo*, 06/setembro/86)

<sup>152</sup> Baudelaire, Charles. O pintor da vida moderna In: op. cit., p.174.

<sup>153</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Um clássico da modernidade: Cesário Verde In: *Problemática da História Literária*, Lisboa: Ática, 1961, pp.181-185.

<sup>154</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 977.

“irrupção da mistura de estilos que Stendhal e Balzac tinham imposto aos modos tradicionais de figuração”.<sup>155</sup> Pode-se finalmente dizer que ele “calcou a pés a hierarquia convencional dos estilos, abriu as portas da vida e nela entraram os cheiros, os ruídos e a linguagem das ruas”.<sup>156</sup>

Assim como outros poetas da sua época, Cesário Verde olha a capital portuguesa como se quisesse descobrir no horizonte uma metrópole européia. Para o requintado Fradique Mendes, o *boulevard* parisiense parece o centro do mundo civilizado. Gomes Leal lamenta que a vida lisboeta seja “adversa ao Ideal e contrária ao Pensamento”. Cesário Verde tem a impressão de ver “uma cor monótona, londrina” nos prédios da capital lusitana. “Monótona, mas chique”<sup>157</sup>, como frisou Eduardo Lourenço. O sentimento de estar “num mundo esquecido do mundo, do grande mundo”<sup>158</sup> parece comum aos três poetas.<sup>159</sup> Todos eles sonham com uma metrópole moderna e cosmopolita. No entanto, Cesário Verde aprofunda criticamente esse sentimento, procurando situar Lisboa no mapa de miséria e contradições do mundo ocidental.<sup>160</sup> Com olhar penetrante, o poeta percebe que os bicos de gás põem às claras um lado oculto de miséria e degradação urbanas. Sem deixar-se iludir pelas luzes “vivas e vibrantes” da “famigerada Civilização”,<sup>161</sup> o poeta procura mostrar que os palácios luxuosamente acesos “em face de um casebre” compõem um cenário de desolação parecido ao das outras capitais.

### 3.3 O negativo da fotografia

O movimento deambulatório de Cesário Verde explica-se mais claramente se for pensado em relação a certas mudanças sociais da época. Provavelmente, os primeiros

---

<sup>155</sup> Auerbach, Erich. Na Mansão de la Mole. In: Op. cit., pp.395-430.

<sup>156</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde escritor In: Op. cit., p. 194.

<sup>157</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p.978.

<sup>158</sup> Idem, ibidem, p. 977.

<sup>159</sup> Em *Lisboa ao domingo - No Chiado*, outro poema de Carlos Fradique Mendes, percebe-se mais claramente esse sentimento de insatisfação pela irônica descrição que o fictício poeta realiza das ruas lamacentas e pouco iluminadas da capital portuguesa.

<sup>160</sup> Para Oscar Lopes, a base de *O sentimento dum Ocidental* talvez “seja a ânsia de uma plenitude que incluisse todos os sujeitos e todos os objetos possíveis do saber e do sentir” (Lopes, Oscar “Cesário, ou do naturalismo ao modernismo” In: op. cit., p.263).

<sup>161</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p.979.

tempos da iluminação à gás transformaram a cidade num espetáculo fascinante, sobretudo para um poeta com a sensibilidade visual de Cesário Verde. Seu incansável trânsito parece motivado pela vontade de descobrir, sob a luz dos lampiões, cenas rápidas e incidentais, flagrantes e ângulos inesperados da noite urbana. Desse modo, não se deveria reconhecer também, em Cesário Verde, uma sensibilidade visual gerada pelo advento da fotografia? Sabe-se que a invenção da objetiva, embora tenha inicialmente desencadeado diversas polêmicas, levou depois muitos pintores a se valer das conquistas técnicas para se aprofundarem no conhecimento pictórico.<sup>162</sup> Além de estudar mais metodicamente o efeito da luz e a escala das cores, os pintores franceses passaram a valorizar situações inesperadas, flagrando as pessoas em movimento nas ruas e nos locais de trabalho e diversão. Cesário Verde, assim como Degas, Guys e Lautrec, também procura colher instantâneos do movimentado mundo urbano.<sup>163</sup>

Talvez seja possível dizer que *O sentimento dum ocidental*, “poema-mito do universo de Cesário Verde”<sup>164</sup>, reflete essa mudança do modo de olhar, provocado por duas conquistas técnicas da época: a iluminação urbana e a fotografia. Jacinto do Prado Coelho, ao afirmar que a “a lei geralmente observada em *O sentimento dum ocidental* é a coincidência entre fim de frase e fim de verso”,<sup>165</sup> está procurando mostrar que o poema apresenta uma linguagem poética e “uma estrutura estrófica, na verdade, típica, ajustada ao fragmentarismo de Cesário Verde”.<sup>166</sup> Pode-se acrescentar também que as frases curtas, as construções assindéticas, as enumerações, os paralelismos, a reunião de três ou quatro palavras da mesma classe gramatical, o agrupamento de imagens díspares numa mesma estrofe constituem uma espécie de sintaxe poética

---

<sup>162</sup> “A fotografia permite ver um grande número de coisas que escapam não só à percepção, mas a atenção visual. O Impressionismo, estreitamente ligado à divulgação social da fotografia, tende a competir com ela, seja na compreensão da tomada, seja em sua instantaneidade, seja com a vantagem da cor” (Argan, Giulio Carlo, op. cit., pp. 79-80)

<sup>163</sup> “Na história da poesia da cidade os poemas típicos de Cesário Verde são algo inteiramente novo, pelo amor juvenil e constante à realidade concreta, vista com olhos de artista plástico, transposta em séries de instantâneos claros, exatos, flagrantes” (Coelho, Jacinto do Prado “Um clássico da modernidade: Cesário Verde” In: op. cit., p.181).

<sup>164</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 977.

<sup>165</sup> Coelho, Jacinto do Prado. O verso e a frase em *O sentimento dum Ocidental* In: op. cit., p.145.

<sup>166</sup> Idem, ibidem, p.144.

gerada pelo trabalho “fotográfico” sobre a vida noturna lisboeta.<sup>167</sup>

Segundo Argan, a fotografia não é uma “reprodução passiva” da realidade: ela implica a escolha de ângulos, a seleção de objetos e a fixação da luminosidade que resultam numa imagem interpretativa do mundo.<sup>168</sup> Pode-se dizer também que, embora pareçam fotográficas, as imagens de *O sentimento dum ocidental* resultam de uma forma única e inconfundível de olhar a realidade. Na verdade, Cesário Verde recorta e combina de maneira significativa as imagens poéticas, tentando aparentar uma falta de conexão ou causalidade. Além disso, ele valoriza o detalhe, realça o feio e o doentio, aprofunda a beleza cromática, intensifica as luzes e, sobretudo, diminui ou aumenta significativamente os traços das figuras que ele tenta focar na sua “objetiva”. Na verdade, o registro imparcial “da miséria, da encenação burguesa, da ruína do humano”<sup>169</sup> resulta, na verdade, de uma montagem seletiva e cuidadosa, de uma visão profunda da Lisboa oitocentista.

Para alguns, “adjetivar a poesia de Cesário Verde de realista é uma atitude que tem tanto de simplista como de insatisfatória”.<sup>170</sup> Adolfo Casais Monteiro afirma que “o traço inconfundível de *O sentimento dum Ocidental* é, de facto, a correspondência exacta entre a visão externa e a interna”.<sup>171</sup> Segundo Eduardo Lourenço, Cesário Verde quis conciliar “um, olhar frio e natural, com um segundo olhar, simultaneamente onírico e crítico”<sup>172</sup> Dessa maneira, faz-se necessário repensar a função e o significado dessa “visão interna” – ou desse modo de olhar “onírico e crítico” – na obra do poeta português. Para tanto, deve-se observar as imagens

---

<sup>167</sup> Alguns poemas de Cesário Verde fazem lembrar a “estrutura fotocópica” que Mário Praz reconhece nas artes e na literatura do século XIX. O autor afirma que, a partir da fotografia, “uma nova maneira de fixar o mundo é responsável pelos padrões de composição pictórica que se tornam correntes após meados do século, pela preferência dada a fragmentos mais do que a composições grandiosas, pelo interesse por vislumbres da vida humilde, camponeses, gente anônima e paisagens sem nada de especial a recomendá-las, vistas como um instantâneo” (Praz, Mário, op. cit., p. 187).

<sup>168</sup> “A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade *como ela é* e a pintura a reproduz *como se a vê* é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque” (Argan, Giulio Carlo, op. cit., p. 79).

<sup>169</sup> Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p. 34.

<sup>170</sup> Coiás, Elisa Lopes. Cesário Verde, poeta realista? In: *Cadernos de Literatura*, nº 16, Coimbra, dezembro de 1955, p.733.

<sup>171</sup> Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p.29.

visionárias que aparecem na última parte de *O sentimento dum Ocidental*, nas quais o poeta vislumbra o mundo futuro como uma cidade iluminada e transparente. Elas surgem exatamente nas horas em que as luzes urbanas se apagam “como estrelas” e a capital portuguesa fica “às escuras”. Quanto mais o poeta se aprofunda na escuridão das ruas e no submundo lisboeta, cresce a necessidade de encontrar uma verdadeira luz. “Triste cidade”: a arquitetura utópica de Cesário Verde torna-se, pelo avesso, a imagem mais verdadeira da sombria capital portuguesa.

Portanto, o momento visionário de *O sentimento dum ocidental* não constitui em “desvios dos parâmetros da estética realista”<sup>173</sup>, mas em parte essencial de um retrato rigorosamente preciso do mundo urbano. A “objetiva” do poeta parece, às vezes, funcionar ao contrário: a “fotografia” torna-se mais realista e verdadeira se vista pelo seu negativo. Cesário Verde é uma personalidade poética que evidencia sua complexidade quanto mais se pretende distanciada e imparcial.

Nesse caso, a fidelidade ao real de Cesário Verde não é fechada e linear, mas aberta às outras formas de representação. Pode-se dizer que o poeta supera a objetividade restrita e unívoca dos moldes literários da sua época para alcançar um âmbito de representação mais amplo e aberto e, por isso mesmo, mais exato e realista. Pode-se dizer, portanto, que as luzes do tempo vindouro são as que de fato clareiam a cidade “às escuras”, tornando-se a imagem mais real de “uma Lisboa que só ele podia ter visto, e só ele podia trazer até nós para então a reconhecermos”.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 974.

<sup>173</sup> Coiás, Elisa Lopes, op. cit., p.48.

<sup>174</sup> Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p. 29.

## CAPÍTULO III

### A modernidade poética

#### 1. Considerações iniciais

##### A voz e o olhar de Cesário Verde

Cesário Verde “tem sido apontado como um dos precursores da poesia portuguesa chamada moderna”. Para Eduardo Lourenço, o poeta português está “no ponto exacto em que a modernidade – a nossa – aparece no seu primeiro momento de deslumbramento e de inocência”.<sup>2</sup> Jacinto do Prado Coelho o define como “um clássico da modernidade” uma vez que “no centro de gravidade desta poesia está a convergência da sensação pura e da mente ordenadora”.<sup>3</sup> Adolfo Casais Monteiro considera Cesário Verde, ao lado de Gomes Leal, Antônio Nobre e Eugênio de Castro, “um dos precursores do moderno”, “pela riqueza humana e pela música que foi capaz de dar ao que ele chamou motivadamente de poesia de compasso e esquadro”.<sup>4</sup> E Oscar Lopes, num ensaio fundamental, esclarece que o “modernismo de Cesário Verde mantém uma exemplaridade certamente parcelar mas ainda única” uma vez que “os seus sonhos, as suas aspirações não perdem nunca o contacto desse mesmo senso comum a que reagem por vezes corpo a corpo”.<sup>5</sup>

Diante dessas afirmações, cabe perguntar em que medida a obra de Cesário Verde pode ser um dos marcos iniciais da Modernidade na poesia de língua portuguesa.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Sena, Jorge de. Sobre a poesia de Cesário Verde In: *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1959, p.87-93.

<sup>2</sup> Lourenço, Eduardo. Os dois Cesários. In: *Estudos portugueses*. Lisboa: Difel, 1991, p.969-86.

<sup>3</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Um clássico da modernidade: Cesário Verde. In: *A problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1972, p.181-198.

<sup>4</sup> Monteiro, Adolfo Casais. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977, p. 7

<sup>5</sup> Lopes, Oscar Cesário ou do naturalismo ao modernismo In: *Vértice*, vol. XXVII, nº 257 a 336. Coimbra, maio de 1967, p. 257-265

<sup>6</sup> O conceito de modernidade é complexo, polémico e não caberá neste trabalho a sua resolução. Perry Anderson, refutando as idéias de Marshall Berman, procura mostrar “a futilidade do termo modernidade”. Segundo o autor, trata-se de uma expressão que deveria estar historicamente associado à uma idéia mais precisa de revolução social. De acordo com Anderson, com o termo modernidade, muito abrangente e pouco específico, pretendeu-

Para Eduardo Lourenço, o tempo da modernidade “é por excelência o tempo da consciência como instância onde o eu e o mundo definitivamente se desajustaram”. Acrescenta que, em relação a essa problemática, “o maior prodígio constitui a invenção de um *olhar novo* acerca da realidade, a descoberta de uma inocência submersa sob um mundo inumano, impiedoso e, ao mesmo tempo, fatal que o triunfo da revolução industrial, com o seu cortejo de injustiças e urgências, impõe à nova sociedade dos fins do século XIX”.<sup>8</sup> Nesse caso, a poesia de Cesário Verde pode ser definida como “a inocência fundadora da Modernidade” uma vez que “o seu olhar é o primeiro olhar objectivamente duplo, literária, estilística e ontologicamente falando, da nossa poesia”.<sup>9</sup>

Dever-se-ia, desse modo, reconhecer a modernidade de *O Livro de Cesário Verde*, relacionando-o a certas mudanças histórico-sociais, ocorridas em meados do século XIX? Para Lourenço, a obra do poeta português expressa “a essência da aventura humana enquanto Modernidade, quer dizer, enquanto cultura urbana, desintegrante e desintegradora”, abrindo caminhos para representar “o novo mundo e as novas relações sociais” que surgiram com a Revolução Industrial.<sup>10</sup> Para Adolfo Casais Monteiro, o criador de *O sentimento dum Ocidental* foi “mais profundamente que ninguém, o poeta de sua época”,<sup>11</sup> conseguindo “pela primeira vez exprimir o mundo

---

se designar “uma ampla variedade de práticas estéticas muito diversas – de fato incompatíveis: simbolismo, construtivismo, expressionismo, surrealismo”. (Anderson, Perry Modernidade e revolução In: *Novos estudos/Cebral*, n.14, fevereiro, 1986, p. 2-15). Para ele, “tais práticas, que de fato soletram programas específicos, foram unificadas *post hoc* num conceito híbrido, cujo único referente é a oca passagem do tempo. Não existe nenhum outro indicador estético tão vazio ou viciado” (p.15) Numa outra perspectiva, Paul De Man prolonga a polémica em tomo da questão da modernidade. Ele critica Hugo Friedrich, Marcel Raymond e Karlheinz Stierle que, tomando Baudelaire como o ponto inicial, descrevem uma espécie de formação genética da modernidade poética. Apontando para os equívocos que Stierle incorre ao realizar a leitura de um poema de Mallarmé sobre Verlaine (*Tombeau de Verlaine*), De Man afirma que não é possível pensar a modernidade poética como um movimento histórico contínuo. Para ele, na relação entre os poetas, existem “genuine areas of blindness”, concluindo que “the question of modernity reveals the paradoxal nature of a structure that makes lyric poetry into an enigma which never stops asking for the unreachable answer to this own riddle” (De Man, Paul. *Lyric and Modernity* In: *Blindness and Insight (essays in the rhetoric of contemporary criticism)* Minnesota, University of Minnesota, 1983, p.166-86).

<sup>7</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p.970.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 971.

<sup>9</sup> Idem, ibidem, p. 972.

<sup>10</sup> Idem, ibidem, p. 971.

<sup>11</sup> Monteiro, Adolfo Casais. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977, p. 18.

do homem moderno com a voz do homem moderno.”<sup>12</sup>

O “olhar duplo” que Eduardo Lourenço descobre em certos poemas, ou “a voz do homem moderno” que Casais Monteiro ouve em *O sentimento dum Ocidental* parecem, portanto, associados às radicais transformações sociais de meados do século XIX, desencadeadas pela Revolução Industrial.<sup>13</sup> Como expressão da sensibilidade de toda uma época, a obra de Cesário Verde consegue ultrapassar certas barreiras da linguagem poética, tornando-a mais “nervosa, sacudida, coloquial”.<sup>14</sup> O poeta português, “em pleno parnasianismo, realizou uma das mais profundas revoluções da nossa poesia: quebrou o tabu que pesava sobre os assuntos e as palavras até então considerados não poéticos, arrancou o arame farpado que separava o pretensioso mundo das coisas poéticas do verdadeiro mundo”.<sup>15</sup> Nessa perspectiva, a *voz* e o *olhar* de Cesário Verde constituem, de fato, uma nova forma de expressão lírica e possivelmente um momento inicial da modernidade de língua portuguesa.

## Poesia e prosa

Para alguns estudiosos, Cesário Verde deixa perceber que busca “os mesmos efeitos

---

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p.18.

<sup>13</sup> Para a questão da modernidade, os estudos de Walter Benjamin, e também de Octávio Paz, são fundamentais. A análise que Walter Benjamin realiza da obra de Baudelaire é uma referência importante para a compreensão das relações entre a criação poética e a sociedade do século dezenove. Benjamin examina a situação do poeta dentro do capitalismo moderno. Trata-se de um estudo complexo que apresenta, entre outros aspectos, a “perda da aura” como uma categoria essencial da modernidade poética. Para este trabalho sobre Cesário Verde, tornam-se particularmente relevantes as reflexões do crítico alemão em torno da convivência do poeta moderno com as ruas movimentadas dos grandes centros urbanos e também da sua resistência à degradação imposta pelo mercado literário historicamente constituído no século passado. (V. Benjamin, Walter. *Paris do Segundo Império*. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Brasiliense:1989, pp.9-101.) Além dos ensaios de Benjamin, as penetrantes reflexões de Octávio Paz sobre a modernidade constituem também uma importante referência. V: Paz, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. O ensaísta mexicano procura examinar o que chama de “tradição moderna da poesia”(p.17). Para ele, a modernidade poética, identificada, desde Baudelaire, com “a paixão crítica”, torna-se crítica de si mesma, mergulhando “numa espécie de autodestruição criadora”.(p.17.). “O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica ao passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também é crítica de si mesma” (p.18.).

<sup>14</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Um clássico da modernidade: Cesário Verde In: *A problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1972, p.185.

rítmicos e estilísticos”<sup>16</sup> da linguagem queirosiana. Em relação a isso, Lourenço chega a afirmar que “nunca a maré cheia da prosa tinha alagado a esse ponto a paisagem lírica portuguesa regenerando-a”<sup>17</sup> No entanto, esse perigoso caminho, no qual se arrisca confundir poesia com prosa, somente poderia ser percorrido com êxito se amparado por um pensamento crítico sobre a natureza da linguagem lírica.<sup>18</sup> Nesse caso, deve-se ressaltar que, desde as investidas iniciais contra o sentimentalismo ultra-romântico, Cesário Verde desenvolve, em vários momentos da sua obra, agudas reflexões sobre a própria criação poética.

Para compreender melhor essa questão, torna-se necessário realizar a leitura de dois poemas: *Contrariedades*. (1876) um irônico retrato do mercado literário, que mostra o impasse da lírica frente às exigências da sociedade romântico-burguesa. E *Nós*, (1884) a última, e mais extensa, criação poética de Cesário Verde, um “cântico à terra”, elaborado com termos técnicos e expressões do mundo agrícola. *Nós* apresenta traços diferenciadores do restante da obra, levando a perceber que é o resultado de reflexões realizadas ao longo de um percurso poético.

Além disso, como em *Contrariedades*, essa composição termina num sentimento de negatividade do poeta em relação à própria obra. São dois momentos em que, distanciando-se criticamente, Cesário Verde envereda-se por questões sobre os limites que separam e/ou integram a poesia da vida prática e do mundo do trabalho, chegando a levantar dúvidas quanto à continuidade de seu trabalho poético: “Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos / Que sinto só desdém pela literatura/ E até

---

<sup>15</sup> Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p.10

<sup>16</sup> Atkinson, Dorothy M. Notas sobre a estilística de Cesário Verde In: *Ocidente*, vol.LXXV, nº 367, Lisboa, nov. de 1968, p. 202-10.

<sup>17</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 974-975.

<sup>18</sup> Vergílio Ferreira, num artigo sobre Cesário Verde, percebendo a proximidade da linguagem poética de Cesário Verde com a prosa, afirma que “o grande problema que tal poesia se levanta é o seu indefinível cruzamento com a prosa”. Ele levanta algumas dúvidas sobre o discutido prosaísmo de Cesário Verde, “que em certos, como em *Nós*, segundo Joel Serrão, (...) comece se avultar, pomos em dúvida que avulte mais aí que na maioria dos seus versos”. Destacando “certos trechos alucinatórios”, o escritor diz “que como estes versos circunstanciais se sustente toda a poesia de Cesário parece-me excessivo” Por fim, ele conclui que “mas o simples facto de serem versos, de se marcarem pelo ritmo, de forcarem a uma pausa no fim, abre espaço de ressonância, de sugestão ou implicação que a prosa poética não atinge. Transcrever certos versos como prosa ou segmentar certas prosa em versos produz um efeito diferente, prosificando-se desse modo o verso ou poetizando-se a prosa” (Ferreira, Vergílio. Relendo Cesário. In: *Colóquio-Letras*, n. 31, maio 1976, p.49-58).

desprezo e esqueço os meus amados versos!”.

## 2. As reflexões sobre a poesia

### 2.1. *Contrariedades* (1876)

#### O poeta independente

*Contrariedades* é “um dos poemas mais ambiciosos da fase inicial de Cesário Verde”.<sup>19</sup> Publicado pela primeira vez como *Nevroses* em março de 1876, na edição de Silva Pinto o poema recebe o título de *Contrariedades*.<sup>20</sup> Segundo Cabral Martins, “sem dúvida que no caso de se tratar de um título aportado por Silva Pinto é um lance feliz”.<sup>21</sup> Discordamos de Martins pois “nevroses” é um termo representativo do comportamento urbano que sofreu, no século passado, profundas mudanças. As neuroses e as tuberculoses da sociedade oitocentista foram provavelmente causadas pelo desenvolvimento industrial, pelo desenfreado crescimento das cidades e pelas duras condições de trabalho da época: a longa jornada, a insalubridade e a baixa remuneração propagaram quase fatalmente as doenças do século. As greves e os movimentos populares chegaram, na França, ao trágico desfecho da Comuna de 71. Paralelamente, o intenso consumo de folhetins, operetas e melodramas funcionava para a sociedade burguesa como um recurso de alienação das próprias contradições. Nesse sentido, o título *Nevroses* parece mais adequado para o poema de Cesário Verde uma vez que se refere mais claramente a esse processo social, ressaltando as equivocadas exigências de um público-leitor, até então comprometido com uma cultura romântica em vias de dissolução.

---

<sup>19</sup> Macedo, Helder. *Nós. Uma leitura de Cesário Verde*. 3.ed. Lisboa: D. Quixote, p. 106.

<sup>20</sup> É importante ver as variantes do poema registradas em: Verde, Cesário. *Obra Completa*. 6. ed. Pref. e org. e notas de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

<sup>21</sup> Martins, Cabral. *Cesário Verde, ou a transformação do mundo*. Lisboa: Comunicação, 1988, p.67.

## ·CONTRARIEDADES

*A Coelho de Carvalho*

Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;  
Nem posso tolerar os livros mais bizarros.  
Incrível! Já fumei três maços de cigarros  
Consecutivamente

Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos:  
Tanta depravação nos usos, nos costumes!  
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes  
E os ângulos agudos.

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora  
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;  
Sofre da falta de ar, morreram-lhe os parentes  
E engoma para fora.

Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!  
Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.  
Lidando sempre! E deve a conta à botica!  
Mal ganha para sopas ...

O obstáculo estimula, torna-nos perversos;  
Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,  
Por causa dum jornal me rejeitar, há dias,  
Um folhetim de versos.

Que mau humor! Rasguei uma epopéia morta  
No fundo da gaveta. O que produz o estudo?  
Mais duma redação, das que elogiam tudo,  
Me tem fechado a porta.

A crítica segundo o método de Taine  
Ignoram-na. Juntei uma fogueira imensa  
Muitíssimos papéis inéditos. A imprensa  
Vale um desdém solene.

Com raras exceções merece-me o epigrama  
Deu meia-noite; e em paz pela calçada abaixo,  
Um sol-e-dó. Chuvisca. O populacho  
Diverte-se na lama.

Eu nunca dediquei poemas às fortunas,  
Mas sim, por deferência a amigos ou artistas.  
Independente! Só por isso os jornalistas  
Me negam as colunas

Receiam que o assinante ingênuo os abandone,  
Se forem publicar tais cousas, tais autores.  
Arte? Não lhes convém, visto que os seus leitores  
Deliram por Zaccone.

Um prosador qualquer desfruta fama honrosa,  
Obtém dinheiro, arranja a sua coterie;  
E a mim, não há questão que mais me contrarie  
Do que escrever em prosa.

A adulação repugna aos sentimentos finos:  
Eu raramente falo aos nossos literatos,  
E apuro-me em lançar originais e exactos,  
Os meus alexandrinos ...

E a tísica? Fechada, e com o ferro aceso!  
Ignora que a asfixia e combustão das brasas,  
Não foge do estendal que lhe umedece as casas.  
E fina-se ao desprezo!

Mantém-se a chá e pão! Antes de entrar na cova.  
Esvai-se; e todavia, à tarde, fracamente,  
Oiço-a cantarolar uma canção plangente  
Duma opereta nova!

Perfeitamente. Vou findar sem azedume,  
Quem sabe se depois, eu rico e noutros climas,  
Conseguirei reler essas antigas rimas,  
Impressas em volume?

Nas letras eu conheço um campo de manobras;  
Emprega-se a reclame, a intriga, a anúncio, a blague,  
E esta poesia pede um editor que pague  
Todas as minhas obras ...

E estou melhor; passou-me a cólera. E a vizinhança?  
A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia?  
Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia ...  
Que mundo! Coitadinha!<sup>22</sup>

As dezessete quadras de *Contrariedades* são constituídas por três alexandrinos arrematados por um verso de seis sílabas. Esse elaborado arranjo métrico parece se harmonizar com o desenvolvimento do discurso poético. O último verso, mais curto, parece enfatizar o estado de ansiedade e de declarada “neurastenia” do eu poético. É preciso considerar também que a descrição do seu estado emocional obedece a uma espécie de encadeamento trissêmico, iniciado pelas frases: “eu hoje estou cruel, frenético, exigente”. Logo em seguida: “Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos

---

<sup>22</sup> Verde, Cesário. *Obra Completa*. Org., est. e anotada por Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte. 6. ed., 1992. p. 53-4.

mudos. Tanta depravação no uso, nos costumes”. Depois, aparece: “Amo insensatamente os ácidos, os gumes/ E os ângulos agudos”. E, por fim: “O obstáculo estimula, torna-nos perversos, agora sinto-me eu cheio de raivas frias”. Desse modo, o encadeamento trissêmico, as frases curtas e rápidas e também a forma estrófica parecem perfeitamente acompanhar o silencioso monólogo de um poeta, remoendo internamente seus ressentimentos contra o mercado literário..

## Escrever em prosa

O poeta “independente” de *Contrariedades*, mostra-se em conflito com um mercado literário que promove o romance de folhetins e com uma crítica literária que, segundo ele, desconhece os princípios de interpretação mais objetivos: “a crítica, segundo o método de Taine, ignoram-na”. Naquela época, os jornais, dependendo de assinaturas, procuravam atender às exigências dos “seus leitores que deliram por Zaconne”.<sup>23</sup> A “alta cotação do folhetim”<sup>24</sup> era decisiva para o aumento de tiragem dos jornais. Os periódicos não ousavam publicar “tais coisas, tais autores” porque “receavam ser abandonados pelo assinante ingênuo”. A grande repercussão do folhetim e do teatro sentimental levou à consagração muitos autores, os quais, por sua vez, assumiram os mesmos valores da burguesia ultra-romântica que os prestigiava.<sup>25</sup> Dessa maneira, consciente dos meandros e do implacável processo do mercado literário, o poeta “independente” evita recorrer a certos artifícios: “Nas letras conheço um campo de manobras; / Emprega-se a réclame, a intriga, o anúncio,

---

<sup>23</sup> Walter Benjamin, descrevendo o aumento de tiragem dos jornais parisienses, esclarece que, na França, durante o Segundo Império, “de fato, existia uma conexão entre a redução das taxas de assinaturas, o incremento dos anúncios e a crescente importância do folhetim” (Benjamin, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.25)

<sup>24</sup> Idem, ibidem. p. 26.

<sup>25</sup> “A alta cotação do folhetim aliada à sua grande saída ajudou os escritores que o forneciam a fazer nome junto ao público. Não estava fora do alcance do indivíduo a possibilidade de estabelecer sua fama em combinação com os recursos financeiros: a carreira política abria-se-lhe quase por si mesma. Com isso se verificaram novas formas de corrupção, mais graves que o abuso de nome de autores conhecidos” (Idem, ibidem, p. 26-7).

a blague”.<sup>26</sup>

Numa época de grande consumo do romance de folhetim, o solitário poeta não se sente propenso a escrever “em prosa”, recusando, dessa maneira, certas exigências do público-leitor: “a mim não há questão que mais contrarie/ Do que escrever em prosa”. A sua relutância faz lembrar que, desde o século XVIII, “o romance era considerado em geral como um exemplo típico de uma espécie de literatura aviltada que os livreiros ofereciam ao público leitor”<sup>27</sup> Seria possível que, em meados do século XIX, ainda sobrevivesse, para alguns, a idéia de que a ficção fosse “um gênero duvidoso” e a poesia, uma produção literária mais nobre e mais elevada? É fato conhecido de que o mercado literário incentivou a grande produção do romance no século XVIII e XIX.<sup>28</sup> Em *Contrariedades*, esse sistema econômico é claramente definido como um fator de degradação da literatura, conferindo ao romancista um aspecto rebaixado: “um prosador qualquer desfruta de fama honrosa/ Obtém dinheiro, arranja a sua *coterie*”. Uma vez que o mercado valoriza “tais obras, tais autores” essa implacável condição acaba levando muitos escritores a modificar “os padrões de forma e conteúdo para assegurar-se de que aquilo que escreviam atrairia um público extenso”.<sup>29</sup> Portanto, *Contrariedades* retrata um impasse: o “poeta independente” tem pela frente uma possível degradação do seu trabalho, - “Quem sabe se depois, eu rico e noutros climas/ Conseguirei reler essas antigas rimas impressas num volume?” - ou uma anônima independência - “rasguei uma epopéia morta/ No fundo da gaveta”-. Essa heróica resistência parece por vezes retratada com uma certa ironia, levando a perguntar se a figura do solitário e nervoso poeta não é uma *persona*, negativamente criada pelo verdadeiro criador de *Contrariedades*: “e esta poesia pede um editor que pague/todas as minhas obras”.

---

<sup>26</sup> “O assim chamado *reclame* abria passagem; para esse termo se entendia uma nota, autônoma na aparência, mas, na verdade, paga pelo editor e com a qual, na seção redacional, se chamava atenção para um livro que, na véspera ou naquele mesmo número, fora objeto de anúncio” (Idem, *ibidem*, p. 23)

<sup>27</sup> Watt, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1990, p. 50.

<sup>28</sup> Watt esclarece que “o patrocínio da corte e da nobreza declinara, tendendo a criar um vazio entre o autor e seus leitores; e esse vazio foi rapidamente preenchido pelos intermediários do mundo literário, os editores - ou livreiros, como em geral eram chamados - que ocupavam uma posição estratégica entre o escritor e o impressor e entre estes e o público (Watt, Ian, op. cit. p. 48-9)

<sup>29</sup> Watt, Ian, op. cit. p. 54.

## O esqueleto branco

Nos momentos em que está mergulhado nas reflexões sobre o mercado literário, o poeta independente acompanha também os movimentos de uma pobre engomadeira que “ali defronte mora”. A situação está configurada de tal modo que as duas personagens podem ser vistas uma defronte a outra, como se fosse uma cena teatralmente construída. A miserável vizinha, movimentando-se em plena ação de trabalho, “fechada na casa e com o ferro aceso”, parece desconhecer as próprias condições insalubres de trabalho. A sua inconsciência confere uma maior dramaticidade à cena: ela “ignora que a asfixia a combustão das brasas” e “não foge ao estendal que lhe umedece a casa”.

A descrição da engomadeira obedece também a uma tríplice adjetivação. Assim, são destacadas as suas precárias condições de sobrevivência: é “uma infeliz sem peitos” que tem os dois “pulmões doentes/ É engoma para fora”. Depois, ressalta-se que ela está perto do seu fim: “se mantém à chá e pão/ e antes de entrar na cova/ Esvai-se”. A debilitada mulher aparece como “um pobre esqueleto branco entre nevadas de roupas!”. Visualmente, sua lividez parece ficar mais acentuada pela própria roupa branca que engoma. Além de ser uma mulher muito magra, ela deixa perceptível que tem “os dois pulmões doentes”, como se pudesse ser vista por dentro.<sup>30</sup> Esses recursos de teatro parecem conferir um “caráter folhetinesco”<sup>31</sup> ao anônimo drama urbano, vindo, de certa forma, confirmar que tanto ela como o poeta “independente” podem ser duas personagens ironicamente criadas por Cesário Verde.

Inicialmente, o solitário poeta sente-se comovido com a trágica situação da sua vizinha. “Todavia à tarde”, ele consegue ouvi-la “cantarolar uma canção plangente de uma opereta nova, parecendo que a esquelética mulher ainda encontra alento nas canções da moda. É interessante lembrar que a engomadeira padece da mesma doença da heroína de *A Dama das Camélias*. No entanto, ela não irá atuar na célebre cena de morte da protagonista do melodrama de Alexandre Dumas, mas vai “se

---

<sup>30</sup> Para Margarida Vieira Mendes “a engomadeira – é a própria prefiguração da morte, ser onde esta existe não alegórica ou metaforicamente, mas à letra: *sem peitos, fina-se, antes de entrar na cova*”. (Mendes, Margarida Vieira. *Escrever - sobreviver In: Poesias de Cesário Verde*. Apresent., seleção, notas e sugestões da mesma. Lisboa: Comunicação, p.29-65.

<sup>31</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 974.

esvair” anonimamente e ‘finar-se ao desprezo”, sem lágrimas e sem lugar nos palcos românticos. O poeta, ouvindo os trechos “da opereta nova”, cantarolados pela vizinha tuberculosa, percebe a ironia da situação: a pobre mulher, mesmo debilitada, quase um esqueleto, encontra alento na cultura literária e musical promovida pela classe social que a explora.<sup>32</sup>

### Uma cena urbana

A mera vizinhança não cria uma maior proximidade entre o poeta e a engomadeira mas também não permite uma total indiferença. O poeta não consegue deixar de se sentir incomodado pela lembrança da pobre mulher. Assim, no meio das suas queixas, ele se lembra: “E a tísica?”. E logo depois ele torna se perguntar: “E a vizinha?” Consciente do processo que destrói sua vizinha, ele permanece na sua mesa de trabalho como simplês espectador de um drama sem palcos. Apesar de se sentir incomodado pela visão da engomadeira tuberculosa, ele permanece prisioneiro das suas próprias “nevroses”, enredando-se numa espécie de autocomiseração. Embora detenha uma poderosa consciência crítica, ele nada faz para alterar o anonimato e a indiferença que caracterizam as relações humanas no mundo urbano. Analisando o poema *Desastre* (1875), Maria Aparecida Paschoalin afirma que, na obra de Cesário Verde, “a cidade apresenta-se como a grande metáfora de um sistema com múltiplas contradições”.<sup>33</sup> Em *Contrariedades*, evidenciam-se também essas contradições sociais, que despontam mediante uma espécie de jogo de reflexos, envolvendo todos os elementos em cena. Assim, nas estrofes finais, lembrando-se outra vez da sua vizinha, o poeta pode observar que ela “é feia. Coitadinha.” Sob o seu irônico olhar, a esquelética engomadeira parece a imagem oposta das heroínas

---

<sup>32</sup> “Cesário assume o carácter “folhetinesco” do melodrama miserabilista que está evocando; mas ao mesmo tempo distancia-se dele, sabe-se habitante de dois mundo, a miséria humana solicita-o menos que a consciência da sua própria originalidade criadora” (Lourenço, Eduardo, op. cit. p. 974.)

<sup>33</sup> A autora afirma: “esse poema marca o protesto contra o progresso, símbolo de um utilitarismo desumano, e a cidade desastrosa apresenta-se com a grande metáfora, como o local visível e concreto, que cristaliza uma noção abstrata do sistema” (Paschoalin, Maria Aparecida. *A poesia de Cesário Verde: lirismo e realidade social*. Dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 1980. Exemplar fotocopiado, p. 27.)

das operetas que tanto a seduzem. Mas, por outro lado, a vizinha tuberculosa prefigura uma espécie de espelho no qual o “poeta independente” vê refletido o seu próprio fim: ambos, doentes e solitários, são vítimas das cruéis regras do mercado. No entanto, enquanto isso, “em paz pela calçada abaixo solúça um sol-e-dó”, mostrando que, indiferente ao drama do poeta e da vizinha, a vida da cidade prossegue o seu curso. Pode-se dizer que o jogo contrastivo de imagens serve à dramatização do cruel processo a que todos estão submetidos pelas regras implacáveis do sistema social..

No final, o neurastênico poeta parece encontrar uma cínica saída para o impasse em que se encontra: “Perfeitamente. Vou findar sem azedume. Quem sabe se depois; eu rico e noutros climas,/ Conseguirei reler essas antigas rimas,/ Impressas em volume?” Como se não houvesse outra alternativa, ele percebe que, como a engomadeira, acabará vendendo, de alguma forma, o produto do seu trabalho. O sarcasmo com que ele se volta para a própria obra significa também a condenação de si mesmo, como sujeito lírico, à morte. Dessa maneira, o poeta prevê que a voz, heroicamente sustentada, um dia poderá se calar. O melodrama romântico, assistido pelos espectadores que “deliram por Zaccone”, é transformado em cena realista, escrito “segundo o método de Taine” e voltado contra o seu próprio público leitor.

## 2.2. *Nós* (1884)

### A arquitetura do poema

*Nós*, com 128 quadras divididas em três partes principais, é a mais longa composição de Cesário Verde. Embora com a mesma forma estrófica do começo ao fim, o metro se modifica no decorrer no poema: na primeira parte, os versos são alexandrinos-quadras 1-12-, na segunda, decassílabos - quadras 13-111-, e na terceira, alexandrinos outra vez - quadras 112-128-. A mudança de verso acompanha a seqüência narrativa do poema: a fuga da família para o campo, - primeira parte- o trabalho agrícola, - segunda parte - e a volta para a cidade, - terceira parte. Nota-se que o poeta retrata a atividade rural com o mesmo verso da épica portuguesa,

valorizando, dessa maneira, o trabalho com a terra e o dia-a-dia do mundo agrícola.

Na primeira parte do poema, é rememorado o êxodo familiar para o campo, provocado pelas doenças que assolavam “a capital maldita”. Depois na segunda seqüência, composta de oito partes, desenvolve-se um extenso processo comparativo: há sempre um confronto entre a saúde e a doença, a debilidade e o vigor, a vida rural e a vida urbana, a produção agrícola e a produção industrial, a natureza e a civilização, a experiência e a teoria e, finalmente, entre a criação poética e a realidade. A terceira parte, que deveria ser um entusiasmado epílogo do extenso “cântico à terra”, parece mais um contraponto crítico. Tem-se a impressão que, a morte inesperada de um de seus irmãos, acontecida depois de elaboradas as duas primeiras partes, surpreende a família, levando o poeta a retomar criticamente os propósitos iniciais da longa composição.

## NÓS

*(a A. de S. e V.)*

Foi quando em dois verões seguidamente a febre  
E o cólera também andaram na cidade,  
Que esta população, com um terror lebre,  
Fugiu da capital como da tempestade.

Ora meu pai, depois das nossas vidas salvas,  
(Até então nós só tivéramos sarampo)  
Tanto nos viu crescer entre os montões das malvas  
Que ele ganhou por isso um grande amor ao campo!

Se acaso o conta, ainda a fronte se lhe enruga:  
O que se ouvia sempre era o dobrar dos sinos;  
Mesmo no nosso prédio, os outros inquilinos  
Morreram todos. Nós salvámo-nos na fuga.

Na parte mercantil, foco da epidemia,  
Um pânico! Nem um navio entrava a barra,  
A alfândega parou, nenhuma loja abria  
E os turbulentos cais cessaram a algazarra.

Pela manhã, em vez dos trens dos baptizados,  
Rodavam sem cessar as segas dos enterros.  
Que triste a sucessão dos armazéns fechados!  
Como um domingo inglês na city que desterros!

Sem canalização em muitos burgos ermos,  
Secavam dejecções cobertas de mosqueiros.  
E os médicos ao pé dos padres e coveiros.  
Os últimos fiéis. tremiam dos enfermos!

Uma iluminação a azeite de purgueira,  
De noite amarelava os prédios macilentos.  
Barricas de alcatrão ardião; de maneira  
Que tinham tons de inferno outros arruamentos.

Porém. lá fora, à solta. exageradamente,  
Enquanto acontecia essa calamidade,  
Toda a vegetação, pletórica. potente,  
Ganhava imenso com a enorme mortandade!

Num ímpeto de seiva os arvoredos fartos,  
Numa opulenta fúria as novidades todas,  
Como uma universal celebração de bodas,  
Amaram-se! E depois houve soberbos partos.

Por isso, o chefe antigo e bom da nossa casa,  
Triste de ouvir falar em órfãos e em viúvas,  
E em permanência olhando um horizonte em brasa,  
Não quis voltar senão depois das grandes chuvas.

Ele, dum lado, via os filhos achacados,  
Um lívido flagelo e uma moléstia horrenda!  
E via, do outro lado, eiras, lezírias, prados,  
E um salutar refúgio e um lucro na vivenda!

E o campo, desde então, segundo o que me lembro,  
É todo o meu amor de todos estes anos!  
Nós vamos para lá; somos provincianos  
Desde o calor de maio aos frios de novembro!

Que de fruta! E que fresca a temporã,  
Nas duas boas quintas bem muradas,  
Em que o sol, nos talhões e nas latadas,  
Bate de chapa, logo de manhã!

O laranjal de folhas negrejantes,  
(Porque os terrenos são resvaladiços)  
Desde em socalcos todos os maciços,  
Como uma escadaria de gigantes.

Das courelas, que criam cereais,  
De que os donos – ainda! – pagam foros,  
Dividem – no fechados pitosporos,  
Abrigos de raízes verticais.

Ao meio, a casaria branca assenta  
À beira da calçada, que divide  
Os escuros pomares de pevide,  
Da vinha, uma encosta soalhenta!

Entretanto não há maior prazer  
Do que, na placidez das duas horas,  
Ouvir e ver, entre o chiar das noras,  
No largo tanque as bicas corre!

Muito ao fundo, entre ulmeiros seculares,  
Seca o rio! Em três meses de estiagem,  
O seu leito é um atalho de passagem,  
Pedregosíssimo. entre dois lugares.

Como lhe luzem seixos e burgaus  
Roliços! Marinhams nas ladeiras  
Os renques africanos das piteiras,  
Que como álves espigam altos paus!

Montanhas inda mais longinquamente,  
Com restevas, com combros como boças.  
Lembram cabeças estupendas, grossas.  
De cabelo grisalho, muito rente.

E. a contrastar, nos vales, em geral,  
Como em vidraça duma enorme estufa,  
Tudo se atrai, se impõe, alarga e entufa,  
Duma vitalidade equatorial!

Que de frugalidades nós criamos!  
Que torrão espontâneo que nós somos!  
Pela outonal maturação dos pomos,  
Com a carga, no chão pousam os ramos.

E assim postas, nos barros e areias,  
As macieiras vergadas fortemente,  
Parecem, duma fauna surpreendente,  
Os pólipos e enormes, diluviais.

Contudo, nós não temos na fazenda  
Nem uma planta sé de mero ornato!  
Cada pé mostra-se útil, é sensato,  
Por mais finos aromas que rescenda!

Finalmente, na fértil depressão,  
Nada se vê que a nossa mão não regre:  
A florescência dum mariz alegre  
Mostra um sinal – a frutificação!

\*

Ora, há dez anos, neste chão de lava  
E argila e areia e aluviões dispersas,  
Entre espécies botânicas diversas,  
Forte, a nossa família radiava!

Unicamente, a minha doce irmã,  
Como uma ténue e imaculada rosa,  
Dava a nota galante e melindrosa  
Na trabalhadeira rústica, aldeã.

E foi num ano pródigo, excelente,  
Cuja amargura nada sei adoce,  
Que nós perdemos essa flor precoce,  
Que cresceu e morreu rapidamente!

Ai daqueles que nascem neste caos,  
E, sendo fracos, sejam generosos!  
As doenças assaltam os bondosos  
E – custa a crer – deixam viver os maus!

Fecho os olhos cansados, e descrevo  
Das telas da memória retocadas,  
Biscates, hortas, batatais, latadas,  
Nos país montanhoso, com relevo!

Ah! Que aspectos benignos e rurais  
Nesta localidade tudo tinha,  
Ao ires, com o banco de palhinha,  
Para a sombra que faz nos parreirais!

Ah! Quando a calma, à sesta, nem consente  
Que uma folha se mova ou se desmanche,  
Tu refeita e feliz com o teu lunch,  
Nos ajudavas, voluntariamente!...

Era admirável – neste grau do Sul! –  
Entre a rama avistar teu rosto alvo,  
Ver-te escolhendo a uva diagalvo,  
Que eu embarcava para Liverpool.

A exportação de frutas era um jogo:  
Dependiam da sorte do mercado  
O boal, que é de pérolas formado  
E o ferral, que é ardente e cor de fogo!

Em agosto, ao calor canícula.,  
Os pássaros e enxames tudo infestam;  
Tu cortavas os bagos que não prestam  
Com a tua tesoura de bordar.

Douradas, pequeninas, as abelhas  
E negros, volumosos, os besoiros  
Circundavam, com ímpetos de toiros,  
As tuas candidíssimas orelhas.

Se uma vespa lançava o seu ferrão  
Na tua cútis – pétala de leite! –  
Nós colocávamos dez réis e azeite  
Sobre o galante, a rósea inflamação!

E se um de nós, já farto, arrenegado,  
Com o chapéu caçava a bicharia,  
Cada zângão voando, à luz do dia,  
Lembrava o teu dedal arremessado.

\*

Que de encantos! Na força do calor  
Desabrochavas no padrão da bata,  
E surgindo da gola e da gravata,  
Teu pescoço era o caule duma flor!

Mas que cegueira a minha! Do teu porte  
A fina curva, a indefinida linha,  
Com bondades de herbívoras mansinha,  
Eram prenúncios de fraqueza e morte!

À procura da libra e do shilling,  
Eu andava abstrato e sem que visse  
Que o teu alvor romântico de miss.,  
Te obrigava a morrer antes de mim!

E antes tu, ser lindíssimo, nas faces  
Tivesses pano como as camponesas;  
E sem brancuras, sem delicadezas:  
Vigorosa e plebéia, inda durasses!

Uns modos de carnívora feroz  
Podias ter em vez de inofensivos;  
Tinha caninos, tinhas incisivos,  
E podias ser rude como nós!

Pois neste sítio, que era de sequeiro,  
Todo o gênero ardente resistia,  
E à larguíssima luz do Meio-Dia,  
Tomava um tom opálico e trigueiro.

\*

Sim! Europa do Norte, o que supões  
Dos vergéis que abastecem teus banquetes,  
Quando às docas, com frutas, os paquetes  
Chegam antes das tuas estações?!

Oh! Os ricos primeus da nossa terra  
E as tuas frutas ácidas, tardias,  
No azedo amoniacal das queijarias  
Dos flegmáticos farmers de Inglaterra!...

Ó cidades fabris, industriais,  
De nevoeiros, poeiradas de hulha,  
Que pensais do país que vos atulha  
Com a fruta que sai de seus quintais?

Todos os anos, que frescor se exala!  
Abundâncias felizes que eu recordo!  
Carradas brutas que iam para bordo!  
Vapores por aqui fazendo escala!

Uma alta parreira moscatel  
Por doce não servia para embarque!  
Palácios que rodeiam Hyde-Park,  
Não conheceis esse divino mel!

Poisa Coroa, o Banco, o Almirantado,  
Não as têm nas florestas em que há corças,  
Nem em vós que dobrais as vossas forças,  
Pradarias dum verde ilimitado!

Anglos-Saxônios. tendes que invejar!  
Ricos suicidas, comparai convosco!  
Aqui tudo espontâneo, alegre, tosco.  
Facílmo. evidente, salutar!

Oponde às regiões que dão os vinhos  
Vossos montes de escórias inda quentes!  
E as febris oficinas estridentes  
Às nossas tecelagens e moinhos!

E ó condados mineiros! Extensões  
Carboníferas! Fundas galerias!  
Fábricas a vapor! Cutelarias!  
E mecânicas, tristes fiações!

Bem seu que preparais correctamente  
O aço e a seda, as lâminas e o estofo:  
Tudo o que há de mais dúctil, de mais fofo.  
Tudo o que há de mais rijo e resistente!

Mas isso tudo é falsô, é maquinal,  
Sem vida, como um círculo ou um quadrado,  
Com essa perfeição do fabricado,  
Sem o ritmo do vivo e do real!

E cá o santo sol, sobre isso tudo,  
Faz conhecer as verdes ribanceiras;  
Lança as rosáceas belas e fruteiras  
Nas searas de trigo palhagudo!

Uma aldeia daqui é mais feliz,  
Londres sombria em cintila a corte!...  
Mesmo que tu, que vives a compor-te,  
Grande seio arquejante de Paris! ...

Ah! Que glória, que de colorido  
Quando por meu mandado e meu conselho,  
Cá se empapelam as maçãs de espelho  
Que Herbert Spencer talvez tenha comido.

Para alguns são prosaicos, são banais  
Estes versos de fibra succulenta;  
Como se a polpa que nos dessedenta  
Nem ao menos valesse uns madrigais!

Pois o que a boca trava com surpresas  
Senão as frutas tónicas e puras!  
Ah! Num jantar de carnes e gorduras  
A graça vegetal das sobremesas! ...

Jack, marujo inglês, tu tens razão  
Quando, ancorado em portos como os nossos,  
As laranjas com cascas e caroços  
Comes com bestial sofreguidão! ...

\*

A impressão doutros tempos, sempre viva,  
dá estremeções no meu passado morto.  
E inda viajo, muita vez, absorto,  
Pelas várzeas da minha retentiva.

Então recordo a paz familiar,  
Todo um painel pacífico de enganos!  
E a distância fatal duns poucos de anos  
É uma lente convexa, de aumentar.

Todos os tipos mortos ressuscito!  
Perpetuam-se assim alguns minutos!  
E eu exagero os casos diminutos  
Dentro dum véu de lágrimas bendito.

Pinto quadros por letras, por sinais.  
Tão luminosos como os de levante,  
Nas horas em que a calma é mais queimante,  
Na quadra em que o verão aperta mais.

Como destacam, vivas, certas cores,  
Na vida externa cheia de alegrias!  
Horas, vozes, locais fisionomias,  
As ferramentas, os trabalhadores!

Aspiro um cheio a cozedura, e a lar  
E a rama de pinheiro! Eu adivinho  
O resinoso, o tão agreste pinho  
Serrado nos pinhais da beira mar.

Vinha cortada, aos feixes, a madeira,  
Cheia de nós, de imperfeições, de rachas,  
Depois armavam-se, num pronto, caixas  
Sob uma calma espessa e calaceira!

Feias e fortes, Punham-lhes papel  
A forrá-las. E em grossa serradura  
Acamava-se a uva prematura  
Que não deve servir para tonel!

Cingiam-nas com arcos de castanho  
Nas ribeiras cortados, nos riachos;  
E eram de açúcar e calor os cachos,  
Criados pelo esterco e pelo amanho!

Ó pobre estrume, como tu compões  
Estes pâmpanos doces como afagos!  
Dedos-de-dama: transparentes bagos!  
Tetas-de-cabra: lácteas carnações!

E não eram caixas bem dispostas  
Como as passas de Málaga e Alicante;  
Com sua forma estável, ignorante,  
Estas pesavam, brutalmente, às costas!

Nos vinhatórios via fulgurar,  
Com tanta cal que torna as vistas cegas.  
Os paralelogramos das adegas,  
Que têm lá dentro as dornas e o lagar!

Que rudeza! Ao ar livre dos estios.  
Que grande azáfama! Apressadamente  
Como soava um martelar frequente,  
Véspera da saída dos navios!

Ah! Ninguém entender que ao meu olhar  
Tudo tem certo espírito secreto!  
Com folhas de saudades um objeto  
Deita raízes duras de arrancar!

As navalhas de volta, por exemplo.  
Cujos bicos de pássaro se arqueia,  
Forjadas no casebre duma aldeia,  
São antigas amigas que eu contemplo!

Elas, em seu labor, em seu lidar,  
Com sua ponta como a das podoas,  
Serviam probas, úteis, dignas, boas,  
Nunca tintas de sangue e de matar.

E as enxós de martelo, que dum lado  
Cortavam mais do que as enxadas cavam,  
Por outro lado, rápidas, pregavam,  
Duma pancada, o prego fasquiado!

O meu ânimo verga na abstracção.  
Com a espinha dorsal dobrada ao meio,  
Mas se de materiais descubro um veio  
Ganho a musculatura dum Sansão!

E assim – e mais no povo a vida é corna  
Amo os ofícios como o de ferreiro,  
Com seu fole arquejante, seu braseiro,  
Seu malho retumbante na bigorna!

E sinto, se me ponho a recordar  
Tanto utensílio, tantas perspectivas,  
As tradições antigas, primitivas,  
E a formidável alma popular!

Oh! Que brava alegria eu tenho quando  
Sou tal qual como os mais! E, sem talento,  
Faço um trabalho técnico, violento,  
Cantando, praguejando, batalhando!

\*

Os fruteiros, tostando pelos sóis,  
Tinham passado, muita vez, a raia,  
E espertos, entre os mais da sua laia,  
Pobres campônios – eram uns heróis.

E por isso, com frases imprevistas,  
E colorido e estilo e valentia  
As haciendas que há na Andalucia  
Pintavam como novos paisagistas.

De como, as calmas, nessas excursões,  
Tinham águas salobras por refrescos:  
E amarelos, e enormes, gigantescos,  
Lá batiam o queixo com sezões!

Tinham corrido já na adusta Espanha.  
Todo um fértil platô sem arvoredos,  
Onde armavam barracas nos vinhedos  
Como tendas alegres de campanha.

Que pragas castelhanas, que alegrão  
Quando contavam cenas de pousadas!  
Adoravam as cintas encarnadas  
E as cores, como os pretos de sertão!

E tinham, sem que a lei a tal obrigue,  
A educação vistosa das viagens!  
Uns por terra partiam e estalagens,  
Outros, aos montes, no convés dum brigue!

Só um havia, triste e sim falar,  
Que arrastava a maior misantropia,  
E, roxo como um fígado, bebia  
O vinho tinto que eu mandava dar!

Pobre da minha geração exangue  
De ricos! Antes, como os abrutados,  
Andar com uns sapatos enebados,  
E ter riqueza química no sangue! ...

\*

Mas hoje a rústica lavoura, quer  
Seja patrão, quer seja o jornaleiro,  
Que inferno! Em vão o lavrador rasteiro  
E a filharada lidam, e a mulher!

Desde o princípio ao fim é uma maçada  
De mil demônios! Torna-se preciso  
Ter-se muito vigor, muito juízo  
Para trazer a vida equilibrada!

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

A nos tudo nos rouba e nos dizima:  
O rapazio, o imposto, as pardaladas,  
As osgas peçonhentas, achatadas,  
E as abelhas que engordam na vindima.

É o pulgão, a lagarta, os caracóis,  
E há inda, além do mais com que se ateima,  
As intempéries, o granizo, a queima,  
E a concorrência com os espanhóis.

Na venda, os vinhateiros de Almeria  
Competem contra os nossos fazendeiros.  
Dão frutas ao leilões dos estrangeiros,  
Por uma cotação que nos desvia!

Pois tantos contras, rudes como são,  
Forte e teimoso, o camponês destrói-os!  
Venham de lá pesados os comboios  
E os buques estivados no porão!

Não, não é justo que eu a culpa lance  
Sobre estes nadas! Puras bagatelas!  
Nós não vivemos só de coisas belas.  
Nem tudo corre como num romance!

Para a Terra partir há-de ter dor,  
E é para obter as ásperas verdades,  
Que os agrónomos cursam na cidades,  
E, à sua custa, aprende o lavrador.

Ah! Não eram insectos nem as aves  
Que nos dariam dias tão difíceis,  
Se vós, sábios, na gente, descobrisseis  
Como se curam as doenças graves.

Não valem nada a cava, a enxofra, e o mais!  
Difícultoso tanto das searas!  
Lutas constantes sobre as jornas caras!  
Compras de bois nas feiras anuais!

O que a *alegria* em nós destrói e mata,  
Não é rede arrastante de escalracho,  
Nem é suão queimante como um facho,  
Nem invasões bulbosas de erva-pata.

Podia ter secado o poço em que eu  
Me debruçava e te pregava sustos,  
E mais as ervas, árvores e arbustos  
Que – tanta vez! – a tua mão colheu.

Moléstia negra nem charbon, não era,  
Como um archote incendiando as parras!  
Tão-pouco as bastas e invisíveis garras,  
Da enorme legião do filoxera!

Podiam mesmo com o que contêm,  
Os muros ter caído às invernias!  
Somos fortes! As nossas energias  
Tudo vencem e domam muito bem!

Que os rios, sim que como touros mugem,  
Trasbordando atulhassem as regueiras!  
Chorassem de resina as laranjeiras!  
Enegrescessem outras com ferrugem!

As turvas cheias de novembro, em vez  
Do nateiro subtil que fertiliza,  
Fossem a inundação que tudo pisa,  
No rebanho afogassem muita rês!

Ah! Nesse caso se perdera,  
Por isso tudo era um pequeno dano,  
À vista do cruel destino humano  
Que os dedos te fazia como cera!

Era essa tísica em terceiro grau,  
Que nos enchia a todos de cuidado,  
Te curvava e te dava um ar alado  
Como quem vai voar dum mundo mau.

Era a desolação que inda nos mina  
(Porque o fastio é bem pior que a fome)  
Que a meu pai deu a curva que o consome,  
E a minha mãe cabelos de platina!

Era a clorose, esse tremendo mal,  
Que desertou e que tornou funesta  
A nossa branca habitação em festa  
Reverberando a luz meridional.

Não desejemos, - nós os sem defeitos, -  
Que os tísicos pereçam! Má teoria,  
Se pelos meus o apuro principia,  
Se a Morte nos procura em nossos leitos!

A mim mesmo, que tenho a pretensão  
De ter saúde, a mim que adoro a pompa  
Das forças, pode ser que se me rompa  
Uma artéria, e me mine uma lesão!

Nós outros, teus irmãos, teus companheiros,  
Vamos abrindo um matagal de dores!  
E somos rijos como os serradores!  
E positivos como os engenheiros!

Porém, hostis, sobressaltados, sós,  
Os homens architectam mil projectos  
De vitória! E eu duvido que os meus netos  
Morram de velhos como os meus avós!

Porque, parece, ou fortes ou velhacos  
Serão apenas os sobreviventes:  
E há pessoas sinceras e clementes,  
E troncos grossos com seus ramos fracos!

E que fazer se a geração decai!  
Se a seiva genealógica se gasta!  
Tudo empobrece! Extingue-se uma casta!  
Morre o filho primeiro de que o pai!

Mas seja como for tudo se sente,  
Da tua ausência! Ah! como o ar nos falta,  
Ó flor cortada, susceptível, alta,  
Que assim secaste prematuramente!

Eu que de vezes tenho o desprazer  
De refletir no túmulo! E medito  
No eterno Incognoscível infinito,  
Que as idéias não podem abranger!

Como em paul em que nem cresça a junca  
Sei de almas estagnadas! Nós absortos,  
Temos ainda o culto pelos Mortos,  
Esses ausentes que não voltam nunca!

Nós ignoramos, sem religião,  
Ao rasgarmos caminho, a fé perdida.  
Se te vemos ao fim desta avenida  
Ou essa horrível aniquilação! ...

E ó minha mártir, minha virgem, minha  
Infeliz e celeste criatura,  
Tu lembras-nos de longe a paz futura,  
No teu jazigo, como uma santinha!

E enquanto a mim, és tu que substituis  
Todo o mistério, toda a santidade  
Quando em busca do reino da verdade  
Eu ergo o meu olhar aos céus azuis!

### III

Tínhamos nós voltado à capital maldita,  
Eu vinha de polir isto tranqüilamente,  
Quando nos sucedeu um cruel desdita,  
Pois um de nós caiu, de súbito, doente

Uma tuberculose abria-lhe cavernas!  
Dá-me rebate ainda o seu tossir profundo!  
È eu sempre lembrarei, triste, as palavras ternas,  
Com que se despediu de todos e do mundo!

Pobre rapaz robusto e cheio de futuro!  
Não sei dum infortúnio imenso como o seu!  
Viu o seu fim chegar como um medonho muro,  
E, sem querer, aflito e atônito, morreu! ...

De tal maneira que hoje, eu desgostoso e azedo  
Com tanta crueldade e tantas injustiças,  
Se inda trabalho é como os presos no degredo,  
Com planos de vingança e idéias insubmissas.

E agora, de tal modo a minha vida é dura,  
Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,  
Que sinto só desdém pela literatura,  
E até desprezo e esqueço os meus amados versos .<sup>34</sup>

*Paris. A Ilustração, 5 de setembro de 1884*

## O tema da morte

*Nós* foi a última publicação do poeta em vida, tendo aparecido em *A Ilustração* em 5 de setembro de 1884. Numa carta a Mariano Pina, editor da referida revista, Cesário Verde esclarece que o tema central do poema são os acontecimentos vividos pela sua família, “os contratempos da existência”.<sup>35</sup> Portanto, o título é uma referência ao clã patriarcal: “Somos prōvincianos”. Mas, num certo momento da descrição do dia-a-dia na quinta familiar, o poeta informa que, na embalagem da uva, era usada uma madeira “cheia de nós, de imperfeições, de rachas”. Trata-se apenas de uma palavra homófona mas que chama a atenção para um dos motivos centrais do poema: as “imperfeições”, as doenças e as mortes, ocorridas no interior do grupo familiar, depois da fuga em busca de uma vida mais saudável no campo. “Que de frugalidades nós criamos! Que torrão espontâneo nós somos”.

Para Mourão-Ferreira, *Nós* “poderia ter sido, e em grande parte é, um cântico à terra”.<sup>36</sup> No entanto, a morte também é um motivo importante uma vez que o torrão

---

<sup>34</sup> Verde, Cesário, op. cit., p. 163-84.

<sup>35</sup> “Em todo o caso sempre lhe direi que é um trabalho réussi, correcto, honesto e dum sentimento simples e bom. Chama-se *Nós*, e é talvez a minha produção última, final. Trato de mim, dos meus, descrevo as propriedades no campo em que nos criámos, a fartura da vida de província, as alegrias do labor de todos os dias, as mortes que tem havido na nossa família, e enfim os contratempos da existência. Para animar tudo isso, para dar a tudo isso vibração vital eu empreguei todo o colorido, todo o pitoresco, todo o amor que senti, que me foi possível acumular” (Verde, Cesário, op. cit. Carta nº 01 de 24/06/1884 da correspondência a Mariano Pina e numerada na edição crítica citada.)

<sup>36</sup> “Duas intenções correm paralelas, ao longo do poema *Nós*: a intenção de falar dos seus, *Nós* - a intenção que prevalece no título; e a intenção de cantar o campo, a terra, a maravilha dos frutos e das tarefas campestres. Esta última intenção, embora não prevaleça no título e não seja talvez a intenção inicial – toma-se, ao longo do poema, a mais importante, mercê dos constantes regressos a ela e mercê do tom particularmente sincero,

familiar é visto, desde o início, como uma espécie de fortaleza contra as doenças do mundo urbano. O longo poema retrata a falência do inicial projeto com a propriedade de conciliar saúde e lucro, destruído na sua base pelo invencível avanço da morte sobre o “chão de lava” onde a família se refugiou.<sup>37</sup>

Nesses anos de vida rural, o poeta parece se sentir próximo das forças telúricas na medida em que desempenha um trabalho produtivo com a terra. Nesse caso, como mostra Helder Macedo, a irmã, sempre figurada como uma frágil e tênue flor de adorno, morre porque não participa do quadro utilitário da fazenda. Embora considere o evolucionismo de Spencer uma “má teoria”, o poeta acaba, ainda que indiretamente, recorrendo às mesmas idéias para explicar o desaparecimento prematuro da irmã: a salutar atividade rural deveria afugentar a sombra da morte do chão patriarcal. Percebe-se que o poeta estaria pronto para aceitar a teoria do evolucionismo se não tivesse de reconhecer a sua validade em relação à própria família. As contradições ficam bastante claras no momento em que ele imagina que os frutos da sua fazenda talvez tenham servido de alimento ao próprio ideólogo do evolucionismo. A figura do filósofo inglês refletida e, ao mesmo tempo, obscurecida pelas “maças-de-espelho empapeladas”, é uma imagem reveladora do debate interno travado com as teses spencerianas, sem conseguir resolvê-lo de uma forma definitiva.

### Serradores e engenheiros

Relembrando a irmã falecida com imagens de uma intensa religiosidade, o poeta a vê como “uma santinha” e evoca-a como “minha mártir, minha virgem”. Passa-nos a impressão de que, chocado com a “horível aniquilação”, ele busca a antiga religiosidade consoladora, sem todavia conseguir refutar por completo as verdades

---

entusiástico, em que é desenvolvida” (Mourão-Ferreira, David. Notas sobre Cesário Verde. In: *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães, 1976, p. 97-134).

<sup>37</sup> Na verdade, os dois temas estão profundamente entrelaçados. A carta de Cesário Verde, anteriormente citada, (V. nota 35), enviada (24/06/1884) a Mariano Pina, diretor de *A Ilustração*, é bastante reveladora a esse respeito. Na referida carta, no mesmo trecho em que o poeta se reporta ao trabalho agrícola em Linda-a-Pastora, ele também faz referências às mortes ocorridas dentro do grupo familiar.

do ideário spenceriano. Na verdade, o extenso poema de Cesário Verde revela o desalento de um homem que, tendo se envolvido com o pensamento mais avançado da sua época, é obrigado a retroceder às questionáveis verdades tradicionais. Ou então, como bem observou Oscar Lopes, é compelido a procurar uma síntese de idéias, forçando-a “pelo conceito agnóstico de Incognoscível”,<sup>38</sup> que pudesse reconfortá-lo das arbitrariedades “do cruel destino humano”. Pode-se dizer que a dolorosa busca de respostas representa, mais que a tragédia familiar relatada, o verdadeiro drama encenado no poema.

Nesse dilema, o poeta às vezes dialoga com a irmã falecida, ou então, debate com uma figura que personifica a Europa do Norte. Se, num momento, a irmã parece presente e, num outro momento, a sociedade industrial torna-se um ouvinte, esses recursos servem para conferir uma certa dramaticidade ao discurso poético. Ao aproximar o discurso lírico da cena dramática, emerge mais ainda a confrontação do poeta com a morte. Dirigindo-se à irmã, ele recorda dolorosamente seu precoce desaparecimento durante “um ano pródigo, excelente” da produção rural. Voltando-se para a Europa industrial, ele defende a idéia de uma vida mais saudável no campo, onde o “santo sol” torna tudo mais “espontâneo, alegre, tosco, fácilimo, evidente, salutar”. No entanto, embora dirija-se comovidamente à irmã falecida ou, de forma desafiadora, à Europa do Norte, na verdade, o poeta tenta diferenciar-se da frágil irmã e também dos habitantes “suicidas” das “cidades fabris, industriais”. Sentindo-se ameaçado, ele procura, de alguma forma, convencer-se de que está salvo do terrível processo de aniquilação.

Para isto, ele tenta igualar-se ao trabalhador rural, “exibindo a sua força, a sua positividade proprietária e tutelar, mostrando-se a si e aos seus irmãos deste modo: ‘e somos rijos como os serradores/ e positivos como os engenheiros’”.<sup>39</sup> Portanto, para não enfrentar a idéia da própria morte, o poeta caracteriza-se como “nós, os sem defeitos”, colocando-se entre os mais fortes e mais aptos para sobreviver, embora,

---

<sup>38</sup> “Usamos aqui o termo positivismo num sentido que não pretende ser estritamente comteano. Com efeito, a julgar por uma menção nominal e por referência ao eterno Incognoscível-infinito/ que as idéias não podem abranger, o poeta propenderia antes para o evolucionismo de Herbert Spencer, que salvaguarda, pelo conceito agnóstico de Incognoscível, uma espécie de sucedâneo para as esperanças religiosas de sobrevivência individual *post-mortem*, esperanças às quais Cesário se aferra no caso da sua irmã falecida” (Lopes, Oscar, op. cit., p. 266).

contraditoriamente, reconheça também que a “seiva genealógica se gasta” e que ele pertence a uma árvore “cheia de nós, de imperfeições, de rachas”.

### As telas da memória

Rememorando os anos seguidos de trabalho no campo, o sujeito enunciativo de *Nós*, embora descreva-se “de olhos fechados”, associa esse processo de recordação à atividade pictórica: “Fecho os olhos cansados, e descrevo/ Das telas da memória retocadas”. A criação lírica aparece claramente identificada com a arte da pintura: “Pinto quadros por letras, por sinais”. Referindo-se a *Nós*, Mourão-Ferreira afirma que “a poesia de Cesário Verde, por ser essencialmente pictórica, nutre-se da imediatez: ‘as telas da memória retocadas’ perdem com o retoque, a graça e a naturalidade – ou o vigor e o dramatismo – dos quadros pintados sobre modelos relativamente próximos”.<sup>40</sup> De fato, diferentemente de *Cristalizações*, *Num bairro moderno*, *De tarde* e *O sentimento dum ocidental*, o último poema de Cesário Verde não apresenta imagens sensoriais que parecem originadas da experiência direta de um pintor com a luz e as cores do mundo ao redor. Em *Nós*, o *voyeur* movimenta-se internamente, como se a atividade pictórica passasse a ser experimentada no processo mesmo de recordação. Configurada como um espaço amplo e aberto, a memória, é uma dimensão na qual o poeta deambula livremente à busca de lembranças que parecem permanecer intactas no tempo: “e, inda viajo, muitas vezes, absorto/ Pelas várzeas da minha retentiva”.

Na enunciação lírica, sabemos que o processo de recordação leva à diluição do passado no presente, fazendo com que os seres e os objetos percam a sua nitidez,

---

<sup>39</sup> Lopes, Oscar, op. cit., p. 261.

<sup>40</sup> Mourão-Ferreira, David, op. cit., p. 102. Essas afirmações de Mourão-Ferreira são contestadas por Jacinto do Prado Coelho. “Nesse ponto, porém, não estou de acordo: perfilho o que diz o próprio Cesário da função da memória na sua poesia. Em *Nós*, multiplicam-se os passos em que, recordando, o poeta descreve, *pinta*, de modo exacto, flagrante, objectos e sensações, por exemplo, aquelas *navalhas de volta probas, úteis, dignas, boas, / Nunca tintas de sangue e de matar*” (Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde, poeta do espaço e da memória. In: *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976, p. 195-98) No entanto, concordando com Mourão-Ferreira, pode-se dizer que *Nós* não apresenta as surpreendentes imagens de luz que aparecem *Cristalizações*, *Num bairro Moderno* e *De tarde*.

conduzindo à fusão do sujeito com o objeto.<sup>41</sup> No entanto, no longo poema de Cesário Verde parece que o distanciamento temporal funciona, ao contrário, como “uma lente convexa, de aumentar”, conferindo maior nitidez às pessoas e aos objetos lembrados. O poeta descreve as cenas do passado numa sucessão de quadros, como se elas parecessem preservadas na sua imagem original. Dessa maneira, a “paz familiar” é recordada como um “painel”, no qual os seres e as coisas não se diluem na memória mas, com o passar do tempo, parecem adquirir um contorno mais claro e preciso. “As telas retocadas da memória” não são revistos pela luz difusa da subjetividade lírica, mas por uma luz diurna, mais própria do mundo épico. Murilo Mendes, percebendo a motivação épica do poema, chamou-o de “atuais micro-LUSÍADAS”<sup>42</sup> querendo talvez ressaltar, além do heróico trabalho com os campos e do sentimento de conquista da terra, a claridade meridiana com que são mostradas as coisas. Poder-se-ia perceber o temor do escuro ou da morte, enfim, do fechar definitivo dos olhos, nessa minuciosa reconstituição dos anos de trabalho rural, iluminada pela claridade épica?<sup>43</sup>

## A poesia das coisas

Como se fosse apresentar um mundo “solar e inaugural”<sup>44</sup>, o poeta recorre a uma

---

<sup>41</sup> Segundo Käte Hamburger na enunciação lírica “a relação do sujeito com o objeto torna-se menos precisa”. Ela acrescenta que as enunciações líricas “não formam conexão objetiva ou informativa, mas são algo diferente que podemos designar de associações de sentido. Isso quer dizer que as enunciações são atraídas do polo-objeto para a esfera do polo-sujeito. É justamente este processo, porém, que produz a forma de arte lírica” (Hamburger, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Ática, 1975, p. 179).

<sup>42</sup> Mendes, Murilo, op. cit., p. 84-5.

<sup>43</sup> “A existência da lírica desconhece tal pavor do escuro, ou da morte, enfim do fechar dos olhos. Muito pelo contrário, mergulha na obscuridade como nas profundezas da própria intimidade e sente-se reconfortada, abrigada. Ao mesmo tempo, seria falso dizer-se que ao lírico corresponde a noite, ao épico o dia. Pois é possível também uma luz lírica. Essa é, contudo, um cintilar, um resplendor, não cria nenhum confronto objetivo, e portanto se deixa facilmente confundir com a obscuridade, que igualmente não tem poder de distinção. Ao homem épico, porém, o escuro rouba a essencialidade. Ele deixa de ver, e como a sua existência fundamenta-se no ver, ele deixa de ser” (Staiger, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972, p. 87)

<sup>44</sup> Margarida Vieira Mendes, referindo-se a *Nós*, afirma que “a linguagem poética é ainda vista como solar e inaugural, excessiva e inaugural: os “quadros” pintados são “tão luminosos como os do Levante”. Só ela será capaz de apagar qualquer sinal mais fúnebre, mantendo presente a proliferação vital” (Mendes, Margarida Vieira, op. cit., p. 64).

nomenclatura agrícola e a nomes típicos de plantas, frutas, utensílios agrícolas e pragas da lavoura. Evitando expressões genéricas, apontando as coisas pelos nomes específicos, a enunciação lírica recorre ao léxico rural para reconstituir a vida do homem do campo e o seu árduo trabalho, descrevendo-os com exatidão quase técnica. São palavras que despertam a curiosidade do leitor e, como sedutores fetiches, chamam a atenção para si mesmas. Dessa maneira, são apresentadas as ferramentas e instrumentos de plantio, - navalhas de volta, enxós de martelo, bigorna, boças, podadeiras, prego fasquiado - as plantas e árvores, - pintoporos, olmeiros, renques africanos, piteiras, aloés, pólipos- os tipos de plantio, - courelas, sequeiro, biscates, hortas, batatais, latadas, pomares de pevide- a variedade de uvas e de maçãs, - diagalvo, boal, ferral, pâmpanos, dedos-de-dama, tetas-de-cabra, maçãs-de-espelho- as pragas da lavoura, - escalracho, suão, pardaladas, osgas, pulgão, largarta, caracóis, granizo, queima, filoxeral, erva-pata, moléstia negra, charbon - as técnicas agrícolas, - talhões, latadas, amanho, empo, poda, cava, enxofra, paralelogramos, dornas, laçar - e os diferentes terrenos da quinta, - socalcos, courelas, restevas, terrenos resvaladiços, combros, depressão, encosta soalhenta, vinhatoiros.

Em relação aos anteriores, *Nós* constitui um novo processo de representação. Embora não se perceba, nesse longo poema, “a graça e a naturalidade dos quadros pintados”,<sup>45</sup> vêm a tona nomes estranhos, ou destoantes, da tradição poética, que parecem adquirir o valor de imagens visuais. O aproveitamento poético dessas palavras do mundo rural lhes confere uma nova carga de expressão. As locuções “dedos de cabra”, “navalha de volta” ou “enxós de martelo”, entre muitas outras, além de referirem às frutas e às ferramentas, são formas significantes que transmitem a sensação de um mundo concreto e palpável. “Oh! Que brava alegria eu tenho quando/Sou tal qual como os mais! E, sem talento,/Faço um trabalho técnico, violento,/Cantando, praguejando, batalhando”. Assim, procurando descobrir “o espírito secreto das coisas”, Cesário Verde desenvolve um duplo esforço: criar uma linguagem poética identificada com as coisas, bem como, descobrir a poesia das coisas “probas, úteis, dignas, boas”.

## Os versos suculentos

O aproveitamento poético dos nomes do mundo rural é motivado pela vontade de criar “uma escrita prosaica, funcional e rude, com a eliminação da suposta beleza poética”.<sup>46</sup> Esse processo conduz a algumas reflexões críticas sobre a própria natureza da linguagem poética. Assim, na segunda parte, aparece a seguinte estrofe: “Para alguns são prosaicos, são banais/ Estes versos de fibra suculenta;/ Como se a polpa que nos dessedenta/ Nem ao menos valesse uns madrigais”. Dessa maneira, os “versos de fibra suculenta” identificam-se com aqueles que tivessem a “alegria do trabalho técnico, violento” e, ao mesmo tempo, a sensibilidade para descobrir o “espírito secreto” das coisas. “Ah! Ninguém entender que ao meu olhar/ Tudo tem certo espírito secreto” Assim, os anos de labuta com a terra são relatados numa linguagem poética hipoteticamente identificada com a energia dos trabalhadores rurais e também com a polpa tonificante dos frutos produzidos por eles.

*Nós* tem sido às vezes definido como um “poema bucólico”<sup>47</sup> ou como “uma arcádia habitável”<sup>48</sup>. Nesse caso, é oportuno lembrar que, na convenção árcade, a natureza é um mero recurso de retórica. No arcadismo do século XVIII, “a paisagem é decorativa”,<sup>49</sup> nada além de uma idealização da vida campestre, que não poderia ser “tão grosseira quanto o natural ou limitar-se minuciosamente às coisas rurais”.<sup>50</sup> Em *Nós*, ao contrário, o poeta olha a agreste paisagem com a perspectiva do homem

---

<sup>45</sup> Mourão-Ferreira, David, op. cit., p. 189.

<sup>46</sup> Mendes, Margarida Vieira, op. cit., p. 56-57. Mais adiante a autora, afirma: “a poesia aproxima-se da futrificação, num processo de naturalização vegetal, nesse caso metafórico. Cria-se então uma equivalência entre a poesia e a fruta: para alguns são prosaicos, são banais/ Estes versos de fibra suculenta”. A escrita torna-se comestível, e tal como as maçãs “tônicas e puras”, também os versos se quèrem salubres e são aassimilados a uma “polpa que nos dessedenta”, com a consistência material de “fibra suculenta”, onde se concentrem as forças revigoradoras” (Idem, ibidem, p. 62-63)

<sup>47</sup> “O poema bucólico, ecologista *avant la lettre* transforma-se aos poucos em poema-diatrise antecipando os próximos de Junqueiro – e converte-se em acusação do novo universo industrial, da expressão dinâmica da Civilização, potenciando ao máximo um complexo de inferioridade cultural que terá no futuro outras versões mas nenhuma tão vivida, tão inocente e tão absurdamente lúcida e inoperante com a de Cesário” (Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 984).

<sup>48</sup> “É a própria paisagem rural de *Nós* começa por ser descrita, em oposição à apocalíptica cidade invadida pela Febre e pelo Cólera, como se fosse um pré-lapsário reino da Astréia e de Saturno. Dir-se-ia que a metáfora existe, que a Arcádia é habitável” (Macedo, Helder. O romântico e o feroz. Lisboa: & etc, 1988, p.45).

<sup>49</sup> Candido, Antonio. Razão, Natureza, Verdade. In: *Formação da literatura brasileira*, vl. I. São Paulo: Itatiaia/USP, 1975, p. 43-74.

rural, descrevendo-a, de forma detalhada e quase técnica, com nomes que, às vezes, parecem mais “próprios do catálogo de horticultura”.<sup>51</sup> O poema de Cesário Verde propõe uma revisão crítica do passado literário, recusando o bucolismo como produto da cultura urbana: “Ah! O campo não é um passatempo/ Com bucolismos, rouxinóis, luar”. Dessa maneira, o poeta sonha em construir uma arcádia mais rural e mais real, sem “bucolismos, rouxinóis, luar”. A revisão do passado literário vai permitir que a voz poética se mantenha próxima da fala coloquial, e também, que um olhar crítico se instale no coração do poema sem destruir o seu lirismo.

Na verdade, *Nós* desenvolve um complexo e contraditório processo; marcado tanto pela frustração como pela esperança de refazer a mítica aliança entre o homem e as forças telúricas: “entre espécies botânicas diversas, / Forte, a nossa família radiava”. O proprietário rural, a despeito da sua rude e sofrida lida com a terra, parece em busca de uma espécie de reencontro amoroso com a natureza: “Anglo-saxônios, tendes que invejar! / Ricos suicidas, comparai convosco! Aqui tudo espontâneo, alegre, tosco,/ Fácilimo, evidente, salutar!”. Como revisão do bucolismo ou como um epopéia terrestre, de uma forma ou de outra, *Nós* perpetua uma visão ainda idealizada do mundo natural, percebida na valorização da simplicidade da vida rural, na configuração heróica do homem do campo e, sobretudo, na exaltação das potencialidades revigoradoras da natureza.

## O desdém pela literatura

A lucrativa propriedade familiar enfrenta dificuldades que ameaçam inviabilizá-la: os encargos sociais, as pragas da lavoura e, sobretudo, o mercado externo. Após vencer todos esses obstáculos, o poeta depara-se, no final, com a inesperada morte do irmão

---

<sup>50</sup> Fontenelle. Discours sur la nature de l'éclogue. Apud, Candido, Antonio, op. cit., p. 64.

<sup>51</sup> “Nem sempre, contudo o poeta se detém a descrever situações. Muitas vezes são as próprias coisas que vêm solicitar a sua pena. E temos repolhos, picaretas, espartilhos, e uma infinidade de objectos do quotidiano a forçar as portas da poesia. Às vezes por demasiado técnicos, os elementos desse realismo substantivado não encontram em nós o mesmo eco do que no poeta. Quando nos fala em “pomares de pevide” dificilmente conseguimos dar calor poético a uma expressão tão própria dos catálogos de horticultura” (Rocha, Andréa Cabbré. A presença do real na poesia de Cesário Verde In: *Estrada Larga*, vl. I, Lisboa, março de 1971, p. 396-8).

que solapa o seu pragmatismo otimista de proprietário rural e destrói a própria razão do fazer poético. A morte aparece como “um muro medonho”, bloqueando todas as saídas para a vida e pondo também “o ponto final do longo poema”.<sup>52</sup> Para Margarida Vieira Mendes, “o pânico transforma a morte num fantasma de silêncio, um muro medonho” de afasia poética”.<sup>53</sup> “Que sinto só desdém pela literatura/ E até desprezo e esqueço os meus amados versos”. Esse momento de crise leva à “rejeição do próprio ato da escrita”,<sup>54</sup> lembrando o sarcasmo com que o poeta independente, de *Contrariedades*, olha para sua própria obra: “Juntei numa fogueira imensa muitíssimos papéis inéditos”. É como se o discurso realizasse um gesto de ruptura com a poesia, como palavra distanciada do processo contraditório da própria vida, chegando a pôr em questão, nas últimas estrofes, a continuidade do trabalho poético. Se, em *Contrariedades*, parece mais um momento de cinismo e auto-ironia, em *Nós*, tem-se a impressão de que os fatos inesperados e as duras exigências suportadas ao longo dos anos, acabam levando o poeta a um limite próximo da total descrença na criação lírica.

*Contrariedades* e *Nós* desenvolvem uma cuidadosa e aguda reflexão sobre a criação poética: o primeiro porque se volta para as condições de resistência da lírica frente à degradação do mercado, o segundo porque examina as fronteiras que separam o espaço poético da vida diária e do trabalho. Em *Contrariedades*, o poeta procura reconhecer a autenticidade da palavra lírica em relação às “formas ocas ou servis”<sup>55</sup> geradas pelo comércio, e *Nós*, a especificidade da palavra poética na sua convivência com a linguagem do mundo pragmático. Os dois poemas são conduzidos, talvez mais claramente que os outros, pelas penetrantes reflexões de Cesário Verde sobre o processo da criação lírica. Nessa perspectiva, é possível que as últimas estrofes de *Nós* constituam um momento de distanciamento crítico, necessário para manter viva a própria poesia.

---

<sup>52</sup> Mendes, Margarida Vieira, op. cit., p. 65.

<sup>53</sup> Idem, ibidem, p.65.

<sup>54</sup> Macedo, Helder, op. cit., p.234.

<sup>55</sup> Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p.192.

### 2.3. Cesário Verde e Guerra Junqueiro

*Os simples* (1892) de Guerra Junqueiro foi publicado cinco anos depois de *Nós* ter aparecido em *A Ilustração*. Voltando-se para a “vida singela e primitiva das boas e santas criaturas”,<sup>56</sup> Guerra Junqueiro retrata certas figuras típicas do mundo campestre (a moleirinha, o lavrador, o pastor, a boieirinha), recupera alguns símbolos da natureza (o velho castanheiro, a estrela d’alva), revive cenas das aldeias e retrata as paisagens da província (as eiras ao luar, as ermidas). Obedecendo a uma estrutura circular, o poema começa com a saída de um jovem peregrino, cheio de esperanças, e termina com o seu retorno decepcionado, no final da vida, ao torrão natal.<sup>57</sup> Pode-se perceber que o movimento de regresso às raízes telúricas é exatamente oposto ao poema de Cesário Verde: *Os simples* termina com um recolhimento ao “regaço amado” como um prenúncio da morte e, ao mesmo tempo, um retorno ao princípio da vida. *Nós*, com um distanciamento do torrão patriarcal, depois de frustradas as esperanças de reencontrar a saúde entre as forças da natureza.

Além de retratar a vida na província, Guerra Junqueiro quis revelar suas raízes camponesas, pretendendo que *Os simples* fosse uma espécie de “autobiografia psicológica”.<sup>58</sup> Sentindo-se identificado com os habitantes das aldeias, o poeta, procura recriar liricamente o modo de expressão daquelas “boas e santas criaturas”.<sup>59</sup> Ele mesmo explica seus propósitos poéticos numa nota final: “E então encarnei, por assim dizer, no pastor grandioso e asceta, na moleirinha octogenária e sorridente, no cavador trágico, nos mendigos bíblicos, na mansidão dos bois arroteando os campos e nas labaredas de ouro do castanheiro, aquecendo a velhice, alegrando a infância, iluminando a choupana”.<sup>60</sup> Também Cesário Verde, em seu mais longo poema, rememora os anos vividos na propriedade familiar. Esses “biografemas que remetem

---

<sup>56</sup> Junqueiro, Guerra. Nota. In: *Os simples*. Porto: Lello & Irmão, 1978, p.123-6.

<sup>57</sup> Antônio Sérgio afirma que “entre esse *Prelúdio* e este *Regresso* há, não a viagem de um peregrino, mas a descrição bucolística de uma moleira e do seu burrico, dos bois, da boieirinha, da árvore morta, do campo santo, quadros mui formosos sem dúvida, mas de arte plástica e de exterioridade, que não se percebe como constituem a história quérula do peregrino, a desilusão do adolescente, e muito menos, como afirma o poeta, a sua “autobiografia psicológica” (Sérgio, Antônio. *O caprichismo romântico em Junqueiro*. In: *Ensaio*, vl. I. Lisboa: Sá da Costa, 1980, p:277-368).

<sup>58</sup> Idem, ibidem, p.126.

<sup>59</sup> Idem, ibidem, p.124.

<sup>60</sup> Idem, ibidem, p. 124.

em directo para a história do homem Cesário Verde”<sup>61</sup> constituem, de certa forma, o motivo central de *Nós*. Numa carta ao editor, ele mesmo descreve o poema como um discurso centrado em fatos pessoais: “Trato de mim, dos meus, descrevo as propriedades no campo em que criamos, a fatura da vida na província, as alegrias do labor de todos os dias, as mortes que tem havido na nossa família, e enfim os contratempos da existência”.<sup>62</sup>

Ambos percorrem o passado provinciano. Contudo, Guerra Junqueiro caminha numa direção oposta a de Cesário Verde: numa romântica idealização, o primeiro, ele se sente identificado com as pessoas “simples” do campo enquanto que Cesário Verde não esconde a sua posição de proprietário rural que busca conciliar “um salutar refúgio e um lucro na vivenda”. Embora tenha sido publicado cinco anos antes, *Nós* parece ser um trabalho poético que recusa a face idealizante, ou os “caprichismos românticos”<sup>63</sup> de *Os simples* de Guerra Junqueiro. Pode-se dizer que a aldeia natal de Guerra Junqueiro está instalada “no reino luminoso da razão romântica”,<sup>64</sup> enquanto a propriedade familiar de Cesário Verde, firmemente apoiada no conhecimento do mundo real.

## O lugar de Cesário Verde

Segundo Casais Monteiro, não se confirma “o lugar de Junqueiro” na formação da moderna poesia portuguesa. Para sua geração, o poeta de *Os simples* “representava a ausência de personalidade autenticamente criadora, a facilidade verbal erigida em método, o confucionismo palavroso tomado por riqueza de expressão”.<sup>65</sup> Por outro lado, ao reconhecer Cesário Verde como um precursor da lírica moderna, Casais Monteiro ressalta que ele “quebrou o tabu que pesava sobre assuntos e palavras até

---

<sup>61</sup> Martins, Cabral, op. cit., p.95.

<sup>62</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.237. Carta nº 01 de 24/06/1884 da correspondência a Mariano Pina e numerada na edição crítica citada.

<sup>63</sup> “O poema (*Os simples*) é um esforço para viver a vida *deles*, não a expressão espontânea da vida *do poeta*. Como lhe chama então, na mesma página, a sua autobiografia psicológica? Que pensa afinal o Sr. Junqueiro?” (Sérgio, António, op. cit., p. 324).

<sup>64</sup> Ferreira, Alberto. A significação ideológica da Geração de 70. In: *Perspectiva do romantismo português*. Lisboa: Moraes, 1971, p.175-94.

<sup>65</sup> Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p.43.

então considerados não poéticos, arrancou o arame farpado que separava o pretense mundo das coisas poéticas do verdadeiro mundo”.<sup>66</sup> De fato, Cesário Verde modela a expressão poética pela sintaxe da fala, tornando-a mais espontânea e flexível. Além disso, recorre frequentemente às expressões do dia-a-dia, aos nomes técnicos, às palavras estrangeiras, chegando a rimá-las com as vernáculas. Enfim, ele consegue renovar a linguagem poética, “dando-lhe o nervo, o encanto da modernidade”.<sup>67</sup>

Contudo, “escrever bem era, para Cesário, ver bem”.<sup>68</sup> Sua poesia, de recorte sensorial, onírico, folhetinesco ou utópico, nasce também de uma maneira direta e sensível de perceber o mundo ao redor. Indo além da realidade imediata, ele procura também enxergar certas contradições e dilacerações que não se desvendam à primeira vista. Dessa maneira, revela-se como “o instaurador de um olhar inédito sobre o mundo”<sup>69</sup> na medida em que tenta conciliar a percepção sensorial e imediata das coisas físicas a um distanciamento crítico, irônico ou não, do mundo social.

No entanto, é preciso acrescentar que a modernidade do poeta português também pode ser percebida nos momentos de reflexão sobre a própria poesia. “Cesário olha para o poema que escreve, subtrai-o da espontaneidade cantante da tradição romântica, dialoga com o próprio poema como dialoga com a realidade que lhe serve de pretexto”<sup>70</sup> Nesse múltiplo processo de criação, que compreende a voz coloquial, o olhar pictórico e a consciência poética, a lírica de Cesário Verde, mais que outras de sua época, mostra-se próxima da forma de expressão e da sensibilidade do homem moderno.

### 3. Conclusões

#### 3.1. A crítica ao ultra-romantismo

---

<sup>66</sup> Idem, *ibidem*, p.10.

<sup>67</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde escritor. In: *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1986, p.195.

<sup>68</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Um clássico da modernidade: Cesário Verde. In: *A problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1972, p.183.

<sup>69</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 971.

<sup>70</sup> Idem, *ibidem*; p. 975-6.

A obra poética de Cesário Verde não pode ser dissociada de certos acontecimentos literários que marcaram a sua época, em especial, a *Questão Coimbrã*, as *Conferências do Cassino* e as posteriores ações da Geração de 70.<sup>71</sup> Para Álvaro Manuel Machado, “a chamada Geração de 70 representa, em Portugal, uma profunda revolução cultural”,<sup>72</sup> cujo empenho “veio arrancar da modorra de degenerescência romântica não só a literatura portuguesa mas sobretudo, de uma maneira geral, a cultura portuguesa”.<sup>73</sup> Alberto Ferreira afirma que, com o grupo de Antero de Quental e Eça de Queirós, surge “uma nova concepção de cultura capaz de incentivar a visão crítica e social do mundo moderno, uma forma activa de consciência, um despertar da mente, uma alvorada da razão”.<sup>74</sup> Sem dúvida, a Geração de 70, responsável por esse “momento cultural português moderno”,<sup>75</sup> vai desencadear uma profunda revisão da história social, atingindo todos os escritores e intelectuais da época. Eduardo Lourenço, fazendo uma avaliação desse momento histórico, afirma que “nas famigeradas Conferências do Casino e no que delas se seguirá, não é apenas a mera realidade histórico-política de Portugal que vai ser questionada ou quem questiona os actores das Conferências: *é a totalidade do seu ser histórico-cultural*”<sup>76</sup> Para Alberto Ferreira, paralelamente “à dissolução das formas românticas”,<sup>77</sup> sustentadas pela ordem burguesa da Regeneração, é que vai nascer “o realismo poético de intenção crítica”<sup>78</sup> de Cesário Verde. De fato, o criador de *O sentimento dum Ocidental* inicia-se poeticamente em 1874 com um combate ao sentimentalismo ultra-romântico. Nessa primeira fase, “a sua ironia é autoconsciência discursiva e exorcismo dos mitos literários desgastados”.<sup>79</sup> O estilo “coloquial-irônico”,<sup>80</sup> é

---

<sup>71</sup> “Para alcançar a perfeição formal e a riqueza dos sonetos de Antero, da poesia de Cesário Verde e Fernando Pessoa, do romance de Eça de Queirós, do ensaísmo sergista, da estética neo-realista, da prosa doutrinal e filosófica dos grandes escritores da primeira metade do século, houve que transitar por esse formidável ajuste de contas com o passado que é a Questão Coimbrã” (Ferreira, Alberto. A primavera da Geração de 70. In: *Estudos de cultura portuguesa. Século XIX*. Lisboa: Moraes, 1979, p.41-100).

<sup>72</sup> Machado, Álvaro Manuel. *A Geração de 70 – uma revolução cultural e literária*. Lisboa: Biblioteca breve, 1981, p. 15.

<sup>73</sup> Idem, ibidem., p. 16.

<sup>74</sup> Ferreira, Alberto, op. cit., p.181.

<sup>75</sup> Lourenço, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal. In: *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 85-126.

<sup>76</sup> Idem, ibidem, p.96. (grifo do autor)

<sup>77</sup> Ferreira, Alberto, op. cit., p.99.

<sup>78</sup> Idem, ibidem, p. 99.

<sup>79</sup> Chaves, Thaís Maria Vieira Mendonça. *O estilo irônico na obra de Cesário Verde*. Dissertação de mestrado. Unicamp, 1993. Exemplar fotocopiado, p. 76.

característico desses poemas de estréia de Cesário Verde. “Contra os cânones do *sermo nobilis*, a dessacralização do *sermo vulgaris*”<sup>81</sup> Pode-se agora perceber que o recurso ao final inesperado e o contraste entre o estilo elevado e o baixo, cultivado segundo o modelo de João Penha, de certa forma, abre as portas para uma experiência de linguagem que, na avaliação de Casais Monteiro, permitirá Cesário Verde “arrancar o arame farpado que separava o pretensioso mundo das coisas poéticas do verdadeiro mundo”<sup>82</sup>

Além disso, embora os primeiros poemas revelem a influência de João Penha, a comparação entre os dois mostrou que Cesário Verde consegue realizar um retrato mais acabado e mais preciso do cotidiano pequeno-burguês. Essa atenção à vida diária e miúda constitui, desde já, uma das características fundamentais do poeta, aprofundada em toda sua obra até se tornar mais plenamente realizada em *O sentimento dum Ocidental*.

Dorf Oelher mostra que, na França do Segundo Império, juntamente com uma crítica ao sentimentalismo, desenvolve-se uma estética anti-burguesa. Mediante a leitura das obras de Baudelaire e Heine chega a Portugal essa forma de humor corrosivo. Segundo Alberto Ferreira, os jovens da Geração de 70 descobrem “o cômico, a ironia, a crítica bem humorada”,<sup>83</sup> a partir do momento em que se sentem impotentes para derrubar o “mundo grave e doutrinário”<sup>84</sup> do poder político. Daí a experiência do humor irreverente, do sarcasmo e do deboche com intuito de revelar os aspectos ridículos da cultura ultra-romântica mantida pela ordem burguesa da Regeneração.

De certa forma, Cesário Verde procura lançar as mesmas “farpas” que o grupo de Antero de Quental, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro e Ramalho Ortigão atirava contra a sociedade portuguesa. No entanto, não há no humor de Cesário Verde o

---

<sup>80</sup> Augusto de Campos, a partir de Edmund Wilson, reconhece duas faces do Simbolismo: a “sério-estética” e a “coloquial-irônica”, afirmando que esta última, menos conhecida, “por mais artística que fosse, principiava a já não parecer poesia; filiava-se ao gênero maldito de humor, da poesia-crítica, destinada, por equívoca, a não ser levada a sério pelos estetas da poesia-poética” Mais adiante ele esclarece que “não tivemos no Brasil, representantes significativos do coloquial-irônico, a antipoesia, ou a poesia-crítica simbolista. O gaúcho Marcelo Gama talvez seja uma exceção, mas não extremada, e sem a farpa, a precisão, a consciência lúcida de um Cesário Verde, talvez o único grande poeta anti-simbolista em língua portuguesa” (Campos, Augusto de. *Anti-poesia no simbolismo* In: *Verso. Reverso. Controverso*. São Paulo: Perspectiva, pp.211-5)

<sup>81</sup> Idem, *ibidem*, p. 212.

<sup>82</sup> Monteiro, Adolfo Casais, *op. cit.*, p. 10.

<sup>83</sup> Ferreira, Alberto, *op. cit.*, p. 95.

radicalismo político que, segundo João Pinto de Figueiredo, foi assumido por alguns dos seus companheiros.<sup>85</sup> Nesse caso, é preciso considerar correta a avaliação de Oscar Lopes, para quem Cesário Verde é “um revolucionário pequeno-burguês que não chegou a ver a sua República, e por isso não se decepcionou com ela”<sup>86</sup> A crítica ao ultra-romantismo alcança a sua melhor e “mais ambiciosa”<sup>87</sup> realização com *Contrariedades*, (1876) no qual o poeta realiza uma reflexão crítica sobre as exigências do público-leitor da época. Surge a figura de um nervoso poeta que, solitariamente, enfrenta as regras cruéis do mercado literário, lembrando a imagem baudelairiana do “herói da vida moderna”.<sup>88</sup> Seu exasperado monólogo termina numa espécie de silêncio poético, pronunciado pelo sarcasmo com que volta contra si mesmo como sujeito poético: “Perfeitamente. Vou findar sem azedume”. Entre a fidelidade à sua obra e a degradação rendosa, ele começa a pensar na cínica solução de se vender ao mercado. Na verdade, o neurótico poeta, tentando “lançar os seus exatos alexandrinos” entre as formas sentimentalistas e banais do mercado literário, assim como a sua vizinha tísica e feia que, “perto de entrar da cova”, ainda cantarola as românticas canções da moda, são protagonistas de um anônimo drama urbano, retratado com uma certa dramaticidade e, ao mesmo tempo, “com um humor que não merece outro nome que humor negro”.<sup>89</sup> Portanto, graças ao complexo jogo de imagens, *Contrariedades* pode ser considerado a melhor e mais acabada crítica à retórica ultra-romântica que Cesário Verde realizou na fase inicial de seu percurso poético.

---

<sup>84</sup> Idem, *ibidem*, p.95.

<sup>85</sup> João Pinto de Figueiredo, relatando a vida de Cesário Verde, ressalta as diferenças ideológicas entre o poeta e o seu amigo Silva Pinto. “Ignoramos qual a atitude de Cesário perante o radicalismo de Silva Pinto. O “ódio aos burgueses”, a convulsão da Comuna, Paris a arder, a plebe amotinada não podiam logicamente agradar à sua clara razão, mais inclinada para Repúblicas claras e sensatas que para o nihilismo da subversão e a sanguieira revolucionária” (Figueiredo, João Pinto de. *A vida de Cesário Verde*. 2.ed. Lisboa: Presença, 1986, p. 53).

<sup>86</sup> Lopes, Oscar, op: cit., p. 265.

<sup>87</sup> Macedo, Helder. *Nós. Uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

<sup>88</sup> Baudelaire, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

<sup>89</sup> Lourenço, Eduardo. Os dois Cesários In: *Estudos portugueses*. Lisboa: Difel, 1991, p.976.

### 3.2. A mulher e a cidade

Ainda nessa fase de crítica à cultura ultra-romântica, desponta a figura da “grande dama fatal”, retratada numa falsa aura de elegância e cosmopolitismo. De acordo com as leituras realizadas, a arrogante e gélida mulher mostra ser “um coeficiente de perigo, um sintoma de desgraça”,<sup>90</sup> uma força erótica que atrai e destrói seus admiradores. Essa figura feminina revela uma frieza que se confunde com serenidade, um fascínio mantido pelo distanciamento, um magnetismo sustentado pelo gesto estudado e um mistério criado pela pose teatral. Seus adereços, vestimentas e comportamento são próprios da vida elegante e sofisticada das metrópoles.

Nesses poemas, além da referência aos cafés, teatros e restaurantes, aparece também o acelerado ritmo da vida na capital. Em *Humilhações*, enquanto o público burguês entra no teatro para assistir ao melodrama em cartaz, do lado de fora, a guarda municipal “espanca o povo”. Dessa maneira, é possível afirmar que, nos poemas da *femme fatale*, a imagem central é a própria cidade.<sup>91</sup> Há uma íntima conexão entre as britânicas e gélidas senhoras e o cenário metropolitano. A incessante movimentação das ruas, a intensa vida pública, o anonimato e a indiferença do mundo urbano tornam-se portanto ~~um~~ traço significativo na constituição do retrato dessa figura feminina.

No seu estudo sobre Cesário Verde, Maria Aparecida Paschoalin reconhece que “nas relações amorosas há a metáfora das relações sociais”.<sup>92</sup> Dessa maneira, a figura da *femme fatale* acaba revelando “na atração e na rejeição – a desadaptação diante da *urbs*”.<sup>93</sup> De fato, esse perfil de mulher torna mais visíveis as contradições sociais dentro do espaço citadino. A “dama fatal” aparece como uma figura que se equilibra nas imperceptíveis, mas rigorosas, fronteiras entre o público e o privado,

---

<sup>90</sup> Martins, Cabral, op. cit., p. 78.

<sup>91</sup> Analisando a relação do poeta com a figura feminina, Paschoalin afirma que “esta relação marcada por diferentes visões que o eu lírico tem acerca da mulher, revela uma evidente crise do poeta, provocada por novo tempo e espaço citadino. Podemos dizer, sem medo de errar, que o estudo da ligação amorosa em Cesário Verde compreende o estudo da mulher muito menos como um objeto amado, mas como uma imagem das novas relações entre o poeta e o mundo a que pertence” (Idem, *ibidem.*, p. 89).

<sup>92</sup> Paschoalin, Maria Aparecida, op. cit., p. 130.

<sup>93</sup> Idem, *ibidem.*, p. 131.

estabelecidas pela tumultuada burguesia urbana do século dezenove. Nesse caso, o voyeurismo dos seus admiradores também constitui um traço representativo da cultura citadina. A gélida senhora e o *voyeur* são figuras geradas pelo “drama da vida pública oitocentista”<sup>94</sup> que, na verdade, é o verdadeiro objeto de representação desse conjunto de poemas que Cabral Martins denominou “a série da dama fatal”.

Embora pareça uma figura representativa da burguesia urbana oitocentista, a dama fatal mantém os mesmos modos aristocráticos do *Ancien Régime*, trazendo de novo à cena os rituais de aparição pública da antiga monarquia. O republicano Cesário Verde ironiza essa imagem de mulher, extemporânea e dissonante com as relações do mundo moderno.<sup>95</sup> Parece que ele pretendia realizar, por meio dessa figura de mulher, uma crítica à sobrevivência da vassalagem na sociedade da época, à luz do ideário da Geração de 70 que defendia a liberdade e a autonomia do indivíduo: “o escritor pretendia-se cidadão e não vassalo”.<sup>96</sup>

Em *Manhãs brumosas* e *De verão* a imagem da mulher torna-se mais densa e complexa. Notou-se que, embora o cenário seja o mundo rural, a mulher figurada apresenta modos caracteristicamente urbanos. Em *Manhãs brumosas*, a jovem irlandesa é culta e desinibida e, em *De verão*, a prima loira, inquieta e desafiadora. A cidade, como fator de transformação e modernidade, aparece agora como elemento interno do retrato dessas figuras femininas. Além de urbanas, ambas parecem contrariar as expectativas dos homens que as acompanham: em *Manhãs brumosas*, a moça irlandesa caminha de forma mais decidida o “poeta inglês”, nostalgicamente voltado para o passado. E, em *De verão*, aos olhos do primo, a “pernada cômica, vulgar” sobre o formigueiro não parece adequada para uma moça que recebeu “a mais completa e séria educação”. O retrato dessas duas jovens que buscam maior liberdade de movimento e de expressão, acaba delineando o perfil da mulher no século XIX na luta pela autonomia individual.

*De Verão* e *Manhãs brumosas* estabelecem um complexo jogo de vozes dentro do

---

<sup>94</sup> Senett, Ricard. O tumulto da vida pública no século XIX. In: *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

<sup>95</sup> Alberto Ferreira, analisando a crítica à cultura romântica empreendida pela Geração de 70, afirma que “as idéias-motrizes da réplica anti-conservadora não superam as base românticas, mas contradizem já a configuração sentimentalista inadaptada às concepções revolucionárias do mundo e da vida” (Ferreira, Alberto, op. cit., p. 59).

<sup>96</sup> Ferreira, Alberto, op. cit., p. 100.

discurso. *De verão* inicia com uma clara valorização da tradição do lirismo pastoril: “No campo eu acho nele a musa que me anima”. Mas na sua exaltação do campo, o proprietário rural omite o trabalho dos saloios, provocando choque nas idéias humanitárias da prima. Trava-se o debate entre o “romântico e o feroz”, entre a sensibilidade extremada de uma jovem que evita esmagar as formigas com os pés e o pragmatismo positivista de um proprietário rural que prega, como no fabulário lafontainiano, a sobrevivência do mais forte. O quadro pastoral e o mundo da fábula são transpostos para a sociedade burguesa do século XIX e repensados pela questão da propriedade e do trabalho assalariado, sofrendo, dessa maneira, uma total inversão de valores. Na verdade, o afetado proprietário, “oposto das incansáveis formigas”,<sup>97</sup> é quem vai auferir os lucros da plantação. Assim, a poesia pastoril e o fabulário lafontainiano são discursos implícitos que ampliam o significado do incidente matinal ocorrido entre os dois primos, tornando-o, dessa maneira, uma representação crítica das idéias e dos valores da sociedade burguesa oitocentista.

*De Verão* estabelece um complexo jogo de vozes também presente em *Manhãs Brumosas*, no qual um fictício poeta inglês pensa avistar uma “pastora audáz da bucólica Irlanda”. Simbolicamente, a imaginária pastora traduz seu desejo de conquistar a emancipada moça que, “sem brincos nas orelhas”, mais “parece um *rural boy*”. Ele deseja resgatar a ordem feudal na qual, como os cavaleiros das pastorelas, pudesse dominar a moderna e inquieta irlandesa que caminha a seu lado. Nesses dois poemas trava-se um diálogo com a tradição literária, sobretudo com a poesia pastoril, deixando claro haver um aprofundamento dos modos figuração da mulher, que passa a ser representada de uma forma mais densa e complexa que nas composições anteriores.

A revisão da poesia pastoril é outra vez realizada no poema *De tarde*: ao preencher a cena campestre com figuras do mundo urbano e burguês, Cesário Verde procura resgatar o lirismo bucólico com a sensibilidade do homem moderno. A comparação ao famoso *Le déjeuner sur l’herbe* de Manet, revelou que o pintor e o poeta realizam

---

<sup>97</sup> “O trabalho social colectivo das formigas torna-se assim exemplar da ‘indústria’ que o narrador afirmara respirar numa pose que ele próprio vai reconhecer como falsa quando trocistamente se descreve como “ocioso, inútil, fraco”, ou seja precisamente o oposto das incansáveis formigas emblemáticas de uma sociedade integrada e trabalhadora” (Macedo, Helder, op. cit., p. 145).

uma revisão do quadro pastoral, tentando reencontrá-lo no silêncio de uma natureza sem retórica. A cena bucólica renasce na medida em que é retratada sem pastores nem ninfas. O almoço na relva é, na verdade, um momento da vida urbana, vivido “em cima duns penhascos”.

Embora retrate com uma certa ironia o mundo pequeno burguês, Cesário Verde procura, na verdade, resgatá-lo pela poesia do cotidiano. A cena domingueira do “pic-nic de burguesas” se transforma, para o *voyeur*, numa verdadeira celebração estética. A mulher no meio “do granzoal azul de grão de bico”, “o ramalhete rubro de papoulas a sair da renda”, os dois seios que lembram duas rolas, a natureza morta, a paisagem crepuscular formam um conjunto de sutil beleza cromática. As cores vibrantes da natureza e a sensualidade do corpo feminino compõem uma pequena “tela” de delicada execução. Identificado com a técnica da “aquarela”, *De tarde* recusa a cena monumental e grândiosa, preferindo o simples e o prosaico. Desse modo, a poesia pastoral, proferida “sem imposturas tolas”, renasce dentro do cotidiano pequeno burguês.<sup>98</sup>

*De tarde* permaneceu inédito até a edição póstuma, razão pela qual é de difícil colocação dentro da obra.<sup>99</sup> O poema parece prolongar as linhas metafóricas de *Manhãs brumosas* e *De Verão*, uma vez que a mulher urbana é novamente figurada no meio dos campos lavrados e identificada com a beleza e as forças transformadoras da natureza. Por outro lado, é preciso observar que, em *De tarde*, o poeta colhe flagrantes do dia-a-dia familiar e dos alegres fins-de-semana.<sup>100</sup> O poema é, portanto,

---

<sup>98</sup> No primeiro capítulo deste trabalho, vimos, que Joel Serrão procura colocar *De Tarde* entre *O sentimento dum Ocidental* e *De verão*, justificando que se trata de um “poema, provavelmente, de publicação póstuma, nada se sabe acerca das circunstâncias da sua feitura. Somos de parecer que ele pertence ao ciclo dos poemas campestres, cuja extensão mais alta é *Nós*. Na edição de Silva Pinto ele se situa logo após *O sentimento dum ocidental*” (Serrão, Joel. Nota. In: *Obra completa de Cesário Verde*. Pref., organ. e notas do mesmo. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p. 157)

<sup>99</sup> Vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, que Joel Serrão procura situar *De Tarde* entre *O sentimento dum Ocidental* e *De verão*, justificando que se trata de um “poema, provavelmente, de publicação póstuma, nada se sabe acerca das circunstâncias da sua feitura. Somos de parecer que ele pertence ao ciclo dos poemas campestres, cuja extensão mais alta é *Nós*. Na edição de Silva Pinto ele se situa logo após *O sentimento dum ocidental*” (*Obra completa de Cesário Verde*. Serrão, Joel. Pref., organ. e notas. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p.157) .

<sup>100</sup> Luís Amaro Vieira, procurando analisar as formas de apreensão da realidade em *De Tarde*, mostra que há “três tipos de apreensão da realidade: um de natureza vital que corresponde à impressão direta da realidade, porque observada, do facto em si; e outro dois de natureza não vital que correspondem a posteriores e conseqüentes expressões artísticas

representativo do lirismo pictórico de Cesário Verde que será desenvolvido em *Num bairro moderno, Cristalizações e O sentimento dum ocidental*.

### 3.3. O lirismo pictórico

Cesário Verde não foi um dos integrantes do grupo de Antero de Quental e Eça de Queirós. Pelo menos, não há registros biográficos que possam comprovar uma maior proximidade ou uma relação intelectual mais intensa com os componentes da chamada Geração de 70. A própria dedicatória à Guerra Junqueiro de *O sentimento dum Ocidental* aparece apenas na edição de 1887, provavelmente inserida por Silva Pinto. No entanto, muitos estudiosos têm procurado traços de semelhanças, ou de diferenças, entre o poeta e os escritores do famoso grupo. Adolfo Casais Monteiro afirma que “enquanto o autor de *Odes Modernas* e Guerra Junqueiro abalam a sociedade romântica, Cesário Verde faz realmente a revolução poética que apeia a expressão romântica”<sup>101</sup> Jacinto do Prado Coelho reconhece que há uma semelhança estilística entre a poesia de Cesário Verde e o romance queirosiano. “Cesário preferiu a forma prosaica, brusca, saltitante, coloquial. Criou-a para si. E somos obrigados a buscar pontos de referências na prosa contemporânea: Eça, Ramalho”<sup>102</sup> Embora este trabalho não esteja voltado para a questão, é importante assinalar que outros estudiosos, como Dorothy Atkinson e Stephen Reckert, observaram também que Cesário Verde refaz poeticamente a linguagem do dia-a-dia com procedimentos que lembram a maneira queirosiana, sobretudo em relação ao aproveitamento estilístico

---

dessa vivência primitiva: a visão do grupo numa sua possível composição plástica e a versão escrita dessa composição. Este enquadramento genético do poema, se efetivado como processo de superação do subjectivo, lembra de algum modo, as fases REALIDADE > PINTURA > POESIA que condicionaram as “transposições” dos óleos de Gautier para as estrofes ‘pamasiáticas dos seus Esmaltes e Camafeus’ (Oliveira, Luís Amaro de. *Antologia Comentada de poesias de O livro de Cesário Verde*. Porto: Porto Editora, 1989, p.66). Luís Amaro, numa excelente análise de *De tarde*, procura mostrar que, apesar de ser um discurso rememorativo, ele está organizado de tal forma que “o pic-nic verdadeiramente pára na imobilidade de ...uma aquarela” (Oliveira, Luís Amaro, op. cit., p. 73).

<sup>101</sup> Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p. 17.

<sup>102</sup> Idem, ibidem, p. 195. Além de Jacinto do Prado Coelho, também Oscar Lopes reconhece que “Cesário assimila certa arte queirosiana de adjectivar, adverbial, circunstanciar significativamente e leva-a até descobertas já *interseccionistas*” Lopes, Oscar Cesário, do naturalismo ao modernismo In: *Vértice*, vol. XXVII, nº 284, Coimbra, maio de 1967, pp. 257-336). (grifo do autor)

do advérbio e do adjetivo. Parece que certos aspectos da linguagem do poeta de *O sentimento dum ocidental* lembra a “prosa direta, irônica, ácida e violenta”<sup>103</sup> do romancista realista, levando alguns a reconhecer que “nunca a maré cheia da prosa tinha se alagado a esse ponto a paisagem lírica portuguesa, regenerando-a”<sup>104</sup>

No seu ensaio sobre Cesário Verde, cujo título “evoca a célebre distinção de Antônio Sérgio aplicada a Antero de Quental”,<sup>105</sup> Eduardo Lourenço chega a dizer que pela “consciência e protesto contra tragédias obscuras de um mundo subalterno e obscuro, como é para Cesário Verde o mundo português em geral, nisto (ele está) perfeitamente sintonizado com a filosofia social da Geração de 70 de quem é, *afinal*, o grande *poeta*”.<sup>106</sup> De fato, como outros poetas da sua época, Cesário Verde expressa uma admiração pelo romantismo social<sup>107</sup> e, em especial, pela obra de Victor Hugo.<sup>108</sup> Seu “espanto e revolta pela miséria humana”<sup>109</sup> parecem derivar da poesia social hugoana. Quando retrata os trabalhadores braçais, como “homens de carga”, que “assim como bestas vão curvadas”, ele realiza um dramático retrato das injustiças sociais de então. No entanto, extremamente crítico, corrige o tom declamatório pela ironia contida na figuração zoomórfica dos calceteiros e da atrizita: Também, em *Contrariedades*, o retrato da engomadeira tuberculosa, “perto de entrar na cova”, adquire um certo humor, quando ela aparece cantarolando “uma

---

<sup>103</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p. 971.

<sup>104</sup> Idem, ibidem, p. 971-972.

<sup>105</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit. p. 973.

<sup>106</sup> Idem, ibidem, p. 975. (grifos do autor).

<sup>107</sup> Alberto Ferreira descreve as condições histórico-literárias em que se deu o aparecimento do “romantismo social” em Portugal. Ele constata inicialmente que “a nossa literatura dos anos 60/65 é essencialmente romântica”. Depois, esclarece que “a partir de 1860, a reação contra o sentimentalismo piegas e os excessos do convencionalismo amoroso marca um novo passo do nosso romantismo. Os dissidentes da Escola de Coimbra dão, pela primeira vez, um conteúdo expressivo ao romantismo social. O lirismo romântico não perdera os seus adeptos mas mudara de tom com a renovação imposta por João de Deus. Victor Hugo substituíra definitivamente as forças influentes da velha geração romântica”. (Ferreira, Alberto. O Romantismo em busca da dimensão social. In: *Perspectiva do romantismo português*. 2.ed. Lisboa: Moraes, 1979, p.135-42).

<sup>108</sup> Numa carta a Silva Pinto de 1880, Cesário Verde mostra-se surpreso com a reação de alguns franceses em relação a Victor Hugo: “Não te iludas. Um dia destes tive ocasião de falar com uns oficiais da marinha francesa – dum couraçado francês que veio ao Tejo. Referi-me com entusiasmo a Victor Hugo, e, por entre uns sorrisos frios de oficiais, disse-me um deles: *La France se moque bien de monsieur Hugo*” (Verde, Cesário. Op. cit., p.216. Carta nº 16 de 1880 da correspondência a Silva Pinto e numerada na edição crítica acima citada.) Numa outra carta a Silva Pinto, ele afirma: “Mas o que eu desejo é aliar ao lirismo a idéia de justiça” (Verde, Cesário, op. cit., p.214. Carta nº 14 s/d da correspondência a Silva Pinto e numerada na edição crítica acima citada.)

canção plangente de uma opereta nova”. Mesmo as “hercúleas varinas” de *O sentimento dum ocidental* estão mais próximas do vigor de uma figuração épica que da retórica do romantismo social.

A partir das leituras desenvolvidas, percebeu-se que a identificação com a “filosofia social da Geração de 70, pelo protesto-via Hugo contra as misérias anônimas e dolorosas”<sup>110</sup> revela, de maneira apenas parcial, o lirismo de Cesário Verde. Sua incomum sensibilidade visual para perceber “o maravilhoso cotidiano”<sup>111</sup> define-o, mais fundamentalmente ainda. Percebido em alguns traços, desde suas primeiras publicações, o lirismo pictórico de Cesário Verde mostra-se mais plenamente realizado em *Num bairro Moderno*. Depois dessa publicação aparece, em *Cristalizações e O sentimento dum Ocidental*, uma pintura sensível da vida diária, desenhada por palavras, no qual na qual as cores e as luzes da cidade e do campo são reproduzidas por surpreendentes imagens sensoriais. O trabalho brutal, realizado pelos mais pobres, faz parte de um conjunto mais amplo de imagens e articulado “em termos conscientemente dialéticos”.<sup>112</sup> Como se fossem grandes painéis, esses poemas fazem lembrar as afirmações de Argan a respeito de Courbet: “a realidade é complexa, às vezes é confusa: é preciso aceitá-la como ela é”.

*Num bairro moderno* mostra um Cesário Verde mais próximo do lirismo oitocentista que, desde Baudelaire, está “associado à representação do feio, do sórdido e dos aspectos mais horrendos da vida”.<sup>113</sup> A franzina verdureira e o debilitado empregado do comércio de *Num bairro moderno*, cujo efeito figurativo intensifica a impressão de realismo, são representativos dessa tendência da lírica do século dezenove. Por outro lado, para descrever o profuso cesto de verduras da rapariga, Cesário Verde recorre aos traços “alegres e benfazejos”<sup>114</sup> da estética do grotesco, conferindo uma maior ênfase ao valor nutritivo das frutas e legumes. O exuberante cesto da verdureira parece contrastar com a arquitetura burguesa do bairro moderno com as

---

<sup>109</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde escritor. In: *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1986, p. 196.

<sup>110</sup> Idem, *ibidem*, p. 975.

<sup>111</sup> Paz, Octávio, *op. cit.*, p. 75.

<sup>112</sup> Sacramento, Mário Lírica e dialética em Cesario Verde. In: Separata dos nº 163,165 e 166 de *Vórtice*, vl. XVII. Coimbra, abril-julho de 1959, p. 7.

<sup>113</sup> Auerbach, Erich. Les fleurs du mal di Baudelaire e il sublime In: *Da Montaigne a Proust*. Milano, Garzanti, 1973, p. 192- 221.

ruas macadamizadas, as janelas com persianas e as paredes com papel pintado, opondo evidentemente as formas perfeitas e acabadas da estética moderna e burguesa e as imagens incompletas e “em estado de prenhez e parto”<sup>115</sup> do imaginário popular: “e, entre as hortaliças, túmido, fragrante, Como d’alguém que tudo aquilo jante/ Surge um melão, que me lembrou um ventre”.<sup>116</sup> O cesto da verdureira acaba revelando as contraditórias relações do mundo urbano com as forças vitais da natureza. Em *Num bairro moderno*, o conjunto de imagens contrastivas leva o discurso poético a um âmbito de representação mais amplo e complexo da realidade. O vivo colorido dos legumes conduz a uma experiência sensível com os raios solares. Enquanto a claridade matutina se materializa na cor de uma laranja, a fruta é desenhada como um corpo radiante, realizando a “aguda sinestesia do sabor e do colorido”.<sup>117</sup> Para Oscar Lopes, “o propósito dominante de Cesário não é transcender a realidade positiva da percepção comum, mas o de surpreendê-la em imagens típicas”.<sup>118</sup> “A observação seletiva” do poeta “à força de querer-se exacta, se excede e transforma em metáfora”.<sup>119</sup> Portanto, as suas metáforas visuais são, na verdade, o recorte perfeito e exato da realidade, ficando claro que Cesário Verde realça as cores e muda as formas para retratar com maior precisão o mundo ao redor.

Embora questione ser Cesário Verde um dos “precursores da poesia portuguesa

---

<sup>114</sup> Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 17.

<sup>115</sup> Idem, ibidem, p. 23. Antonio Candido, procurando “sublinhar diferenças entre a literatura do primitivo e do civilizado”, mostra que, nessa última, “a qualidade alimentícia não passa de algo virtual e remoto”. Nos poemas de criação erudita, “não há vestígio da dimensão fisiológica. Inversamente, o aspecto estético ou simbólico, neles presente, não ocorre na poesia do primitivo ou, pelo menos, não ocorre separado do fisiológico, pois para o primitivo, a emoção orgânica da nutrição pode manifestar-se livre e diretamente no plano da arte, sem necessidade de numerosas mediações que o civilizado estabelece entre ambas” (Candido, Antonio. Estímulos da criação literária. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973, p. 65-7) Também, para Bakhtin, “o centro capital” das imagens do realismo grotesco são a fertilidade, o crescimento e a superabundância” (Idem, ibidem, p. 17) A partir das ideias de M. Bakhtin e de A. Candido percebe-se que Cesário Verde, ainda que intuitivamente, procurou as raízes da cultura primitiva e popular na representação do cesto de verduras da regateira.

<sup>116</sup> “Não há neste poema (*Num bairro Moderno*) uma palavra a mais ou a menos – e que não defina um conflito. O notável, contudo, é que esses conflitos aparentem dar-se apenas entre formas; e que, em contrapartida, essas formas só desabrochem entre nós, leitores, se as recheamos de conteúdo” (Sacramento, Mário, op. cit., p.1-5).

<sup>117</sup> Lopes, Oscar, op. cit. p. 260.

<sup>118</sup> Idem, ibidem, p. 259.

<sup>119</sup> Idem, ibidem, p. 258.

chamada moderna”,<sup>120</sup> Jorge de Sena reconhece, no entanto, que “a liberdade impressionista das suas imagens surge-nos, pois, como uma trágica actividade do espírito, com que o poeta procura atingir uma outra liberdade que a sua condição e a sua temática epocal não lhe permitem”.<sup>121</sup> De fato, os poemas de Cesário Verde exibem imagens surpreendentes, elaboradas a partir de uma complexa e delicada experiência com a luz solar. *Cristalizações* reproduz a paisagem de uma gélida manhã de dezembro: “e as poças de água, como um chão vidrento, / reflectem a molhada casaria”. Torna-se possível *ver* a multiplicação dos raios solares pelas poças de água, a parede molhada das casas brancas, as sombras das árvores nos quintais, a claridade oblíqua do dia que, “depois duns dias de aguaceiros” amanhece ensolarado. Identificado pelo próprio poeta com um poliedro de cristal, em *Cristalizações* realiza-se um recorte preciso da realidade, comprovando mais uma vez a incomum sensibilidade pictórica do poeta português.<sup>122</sup> Como Courbet, ele procura liberar a sensação visual para alcançar “uma abordagem direta da realidade independentemente de qualquer poética previamente constituída”.<sup>123</sup> Desse modo, de forma semelhante ao pintor francês, Cesário Verde também anuncia a sensibilidade do homem moderno. O seu lirismo pictórico pode ser definido como um duplo olhar em direção às “áreas iluminadas da consciência”,<sup>124</sup> motivado pela necessidade de representar a realidade tanto na sua surpreendente beleza plástica, quanto nas suas profundas contradições sociais.<sup>125</sup>

### 3.4. O mundo utópico

Em *O sentimento dum ocidental*, desaparece o fictício sujeito enunciador dos poemas anteriores. Porém, a comparação com *Lisboa*, de Gomes Leal, e com *Noites de*

---

<sup>120</sup> Sena, Jorge de, op. cit. p. 92.

<sup>121</sup> Idem, ibidem, p. 92.

<sup>122</sup> Para Marcel Raymond, os parnasianos e o poeta social de meados do século passado, assemelham-se em alguns pontos porque “é para as zonas iluminadas da consciência que ambos dirigem os seus olhares, o segundo cantando sentimentos gerais e comunicáveis ao maior número de pessoas, o primeiro opondo-se ao mundo exterior para observar melhor” (Raymond, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1998, p.14.)

<sup>123</sup> Argan, Giulio Carlo; op. cit., p. 75

<sup>124</sup> Idem, ibidem, p. 14.

*primavera no boulevard*, de Carlos Fradique Mendes, mostrou que o poema ainda abriga uma situação fictícia uma vez que o ato de proferição do discurso parece coincidir com o movimento deambulatório do poeta pela cidade. O incessante trânsito das ruas torna-se, dessa maneira, um elemento constitutivo do enunciado poético, confirmando surgir, com Cesário Verde, um novo modo de figuração do mundo urbano.

De acordo com a leitura realizada, parece concluir-se, em *O sentimento dum ocidental*, um percurso sensorial sob as diferentes manifestações de luz: em *Num bairro moderno*, surge a forte claridade de uma manhã de verão, em *Cristalizações*, a luminosidade de uma manhã de inverno e, em *O sentimento dum ocidental*, as luzes urbanas. Pela significativa oposição entre a “noite técnica” e a noite natural, o mais famoso poema de Cesário Verde torna-se bastante representativo do sentimento que o homem oitocentista experimenta diante do espetáculo das luzes urbanas que “começavam a se sobrepor à noite mal iluminada”.<sup>126</sup> No entanto, embora percorra fascinado as ruas sob os lampiões a gás, o poeta observa com olhos críticos que, na verdade, a “noite técnica” põe às claras uma “cidade morta”<sup>127</sup>

Sob a claridade dos lampiões, cada diferente lugar evoca um período da história do país, que sugere ao solitário transeunte uma comparação com o presente. Dessa maneira, ao passar pelo cais, na hora crepuscular, ele percebe que a saga dos marinheiros “doutroa” sobrevive no dia-a-dia heróico da “hercúleas varinas”. Depois, numa praça “pública e vulgar”, sob a iluminação a gás, a estátua de um épico “de proporções guerreiras” parece-lhe destoante dos “bancos de namoro” e das “exíguas pimentéiras”. Pode-se agora dizer que quanto mais o viandante se aprofunda na opressiva realidade social, aumenta a sua necessidade de enxergar uma outra cidade que não ficasse “aquém do que um civilizado podia e devia desejar”,<sup>128</sup> como se a geografia da modernidade começasse além dos muros da capital portuguesa: “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo”.

Depois dos lampiões apagados, na solidão das ruas escuras, o poeta se depara com a

---

<sup>125</sup> Raymond, Marcel, op. cit., p.14.

<sup>126</sup> Serrão, Joel. O campo e a cidade na poesia de Cesário Verde In: *Cesário Verde*. Poesias dispersas e cartas. Lisboa: Minerva, 1957, p. 38.

<sup>127</sup> Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p.29.

<sup>128</sup> Idem, ibidem, p. 29.

claridade de uma cidade futura, construída com “mansões de vidro transparente”. Tendo como paradigma o passado heróico das navegações, Cesário Verde prevê que as gerações vindouras, seguindo pelas “vastidões aquáticas”, irão superar a condição de “emparedados” do presente. A prefiguração de um novo mundo, na verdade, origina-se de uma crítica à sociedade da época. As translúcidas e frágeis habitações são, na verdade, a negação das paredes opacas das casas burguesas. Para alguns, Cesário Verde realiza, em *O sentimento dum ocidental*, um trabalho “fotográfico” da vida noturna lisboeta. No entanto, a imagem da capital lusitana torna-se mais nítida se vista pelo seu negativo. Dessa maneira, o retrato da cidade não resulta de uma visão meramente fotográfica, mas provem da “correspondência exata entre a visão interna e externa” do poeta.<sup>129</sup>

Em *Nós*, Cesário Verde realiza uma descrição minuciosa do trabalho agrícola, oferecendo ao leitor uma longa enumeração de tipos de plantas e de plantio, de qualidade de frutas, de áreas de cultivo, de pragas, de utensílios, de termos do comércio e exportação de frutas. O poeta tenta resgatar a sensação original das coisas, recorrendo a seus nomes específicos, encontrados, na maior parte, no léxico do mundo rural. Os termos do mundo agrícola entram no “terreno sagrado” do poético, dando a impressão que o extenso poema nasce de um duplo esforço: aproximar a linguagem lírica com do mundo prático e, ao mesmo tempo, descobrir a poesia das coisas “probas, úteis, dignas, boas”. Deve-se reconhecer que, essa difícil e complexa aproximação de palavras, revela a aguda consciência de Cesário Verde sobre seu processo de criação.

A enunciação desse longo poema está mais próxima da tradição lírica, sem as fictícias situações dos anteriores: “E então recordo a paz familiar”. No entanto, a partir da leitura realizada, percebeu-se que, embora distantes no tempo, as cenas e as imagens lembradas permanecem intactas na memória, como se estivessem ainda vivas.. “As coisas não se afastam de um relacionamento objetivo com o sujeito poético, não se dissolvem e se espalham até condensarem o poema numa atmosfera

---

<sup>129</sup> Dessa maneira, aproximamo-nos das afirmações de Adolfo Casais Monteiro: “O traço inconfundível de *O sentimento* é, de facto, a correspondência exacta entre a visão interna e a externa: a Lisboa de Cesário não é nem uma invenção nem uma alegoria; é uma visão transmissível como tal, constituída por imagens que podemos reconhecer um século depois –mas é todavia uma Lisboa que só ele poderia ter visto, e só ele podia trazer até nós para então a reconhecermos” (Monteiro, Adolfo Casais, op. cit., p. 29).

desorientada e inquietante”.<sup>130</sup> Os anos de vida rural são lembrados, de forma minuciosa, com uma nitidez e uma clareza meridiana. Contudo, o último e mais extenso poema de Cesário Verde não apresenta as surpreendentes imagens visuais de *Num bairro moderno*, *Cristalizações* e *O sentimento dum ocidental*. Enquanto forma de representação, *Nós* diferencia-se dos poemas anteriores; as palavras do léxico rural, dentro do discurso poético, ganham nova carga expressiva. Elas passam a funcionar como uma espécie de significante visual, dando a impressão que o poeta tenta resgatar a sensação original das coisas, nomeando-as por expressões típicas e termos técnicos.

No decurso da leitura desse poema, percebeu-se que, embora o trabalho com a terra possa ser considerado o tema central, a morte também aparece como um motivo poético importante. Cabral Martins esclarece que “há em *Nós* um biografema oculto talvez mais presente do que os outros que são explícitos: a doença mortal de que Cesário Verde se encontra já atingido a partir de 1884”<sup>131</sup> Sentindo-se ameaçado pela “terrível aniquilação”, ele procura transformar a propriedade numa inexpugnável barreira contra as doenças da época. “Somos fortes! As nossas energias/ Tudo vencem e domam muito bem!”. A despeito da descrição quase técnica do mundo rural, o extenso poema de Cesário Verde ainda difunde uma visão idealizada da vida campestre. No entanto, a força avassaladora que atravessa a fortaleza agrícola, acaba frustrando as esperanças de reencontrar a saúde entre as forças da natureza. Nessa perspectiva, o poema mostra ser uma representação de um confronto dramático do poeta com a própria morte.

Sabe-se que, no século passado, surgiram diversos projetos de comunidades, gerados, na sua maior parte, pela oposição à triunfante sociedade industrial.<sup>132</sup> Contudo, pode-

---

<sup>130</sup> Hamburger, Kate, op. cit., p. 181.

<sup>131</sup> Martins, Cabral, op. cit., p. 95.

<sup>132</sup> O socialismo utópico, gerado, em alguns aspectos, pela oposição à sociedade industrial (Saint Simon, Fourier), faz parte da cultura oitocentista. Sabe-se que a história das comunidades socialistas-comunistas, algumas delas levadas à prática, é fundamental para a compreensão da sociedade da época. A obra de Cesário Verde parece refletir, de forma indireta, as ideologias comunitárias da época. Contudo, não se pretende afirmar uma clara relação da poesia de Cesário Verde com Fourier, ou Saint Simon. No entanto Helder Macedo, referindo-se a *Nós*, descobre no poema uma influência das idéias de Proudhon. Para ele, o poema “reforça a concepção proudhonista de uma sociedade futura em que o mal estivesse sido expulso da face da terra”. (Macedo, Helder. *O romântico e o feroz*. Lisboa: & etc, 1988, p. 48). Apesar das agudas observações de Macedo, é preciso considerar que Cesário Verde nunca questiona a sua posição de proprietário da terra,

se perceber que o sonho de Cesário Verde, como negação das “febris oficinas estridentes”, “fábricas a vapor” e “tristes fiações”, não é motivado pela vontade de transformação histórica, nem apresenta traços de ruptura com a ordem social que caracterizam os mais conhecidos projetos comunitários da época.<sup>133</sup> A propriedade familiar representa apenas uma saída para o clã patriarcal e não a construção de um novo mundo. O dramático confronto com a Inglaterra industrial, no qual o poeta defende uma vida no campo, onde “o santo sol” torna tudo mais “espontâneo, alegre, tosco, fácilimo, evidente, salutar” simbolicamente significa a preservação do grupo familiar.<sup>134</sup> Nesse caso, a vontade de se reintegrar às forças revitalizadoras da terra acaba por conduzir o poeta um dramático impasse: tentando defender o clã patriarcal e sua classe social, ele busca argumentos num implacável processo que, contraditoriamente, justifica o seu próprio desaparecimento: “pobre da minha geração exangue de ricos!”

Por outro lado, não se deve esquecer um outro momento bastante significativo da obra de Cesário Verde: a visão do mundo futuro que aparece ao noturno caminhante de *O sentimento dum ocidental*, levando-o a ouvir a voz épica convocar à viagem “pelas vastidões aquáticas” e a avistar uma cidade edificada com “habitações translúcidas, frágeis”.<sup>135</sup> Segundo Alberto Ferreira, o utopismo da Geração de 70, nas últimas décadas do século, “perdera a sua vigência prática”,<sup>136</sup> deixando perceber que “a revolução estava irremediavelmente adiada”.<sup>137</sup> De certa forma, o pensamento utópico oitocentista, perceptível na produção literária de Antero de Quental, ilumina também a obra de Cesário Verde. No entanto, como bem observou Oscar Lopes, a

---

contrariando uma das mais conhecidas formulações proudhonistas: “a propriedade é um roubo”.

<sup>133</sup> Cf. *A história da vida privada (da Revolução francesa à primeira guerra)*, vl.4. Org. por Michelle Perrot. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.366ss. Em relação aos falanstérios de Charles Fourier, v. nota 95, capítulo II deste trabalho.

<sup>134</sup> “Quando *Nós* passa a designar já não o país agrário do sul, mas a classe detentora dos meios de produção, torna-se então ele próprio o senhor ameaçado de morte pelo escravo – a outra classe, os abrutados, os fruteiros: esse seriam os detentores da riqueza química no sangue, enquanto o senhor se imagina pertencendo a uma *geração exangue de ricos*” (Mendes, Margarida Vieira, op. cit., p. 60). (grifo da autora).

<sup>135</sup> É preciso observar que, de forma coincidente ou não, a transparência é um das características fundamentais dos falanstérios de Fourier. “A rua-galeria envidraçada, para a qual se abre todas as moradias do primeiro andar, é o canal por onde circula a vida no grande corpo falanstério, é a artéria que conduz o sangue do coração para todas as veias” (Perrot, Michelle, op. cit., p.368).

<sup>136</sup> Alberto, Ferreira, op. cit., p. 192.

<sup>137</sup> Idem, ibidem, p. 193.

respeito do poeta de *O sentimento dum ocidental*: “os seus sonhos, as suas aspirações não perdem nunca o contato do senso comum a que reagem às vezes corpo a corpo”.<sup>138</sup> Dessa maneira, não tendo alcançado os propósitos revolucionários da Geração de 70 e nem, por esse motivo, chegado ao ceticismo das últimas décadas do século, Cesário Verde encerra a sua obra com as convicções literárias do início. Embora o grupo de Antero de Quental e Eça de Queirós tenha se tornado para o público do século passado “o expoente de uma revolta e de um revolucionarismo bem mais ostentatórios que aqueles que se podem perceber na obra de Cesário Verde”,<sup>139</sup> pode-se dizer que seu percurso possibilita-lhe alcançar, mais que os outros poetas da sua época, “essa imagem feroz e clínica do tempo”<sup>140</sup> que é o traço insuperável da sua breve obra.

### 3.5. Um jovem poeta

João Cabral de Melo Neto, ao descrever a poética de Cesário Verde, faz alusão a um elemento biográfico, significativo na compreensão do lírico português: “Assim chegou aos tons opostos/ das maçãs que contou:/ rubras dentro da cesta/ de quem no rosto as tem sem cor”.<sup>141</sup> Embora os dados da vida pessoal do poeta não tenham sido fundamentais na elucidação da sua obra, pensamos em concluir este trabalho, procurando identificar a força renovadora de Cesário Verde com a jovialidade e a desenvoltura com que ele caminhou pelo mundo poético. Falecendo aos trinta e um anos, ele deixou uma obra breve, sem ao menos conseguir finalizar o poema *Provincianas*. Portanto, *O livro* expressa o vigor e a inquietação de um jovem poeta que, apaixonadamente, procurou retratar, com exata precisão, o mundo “vasto,

---

<sup>138</sup> Lopes, Oscar, op. cit., p.264.

<sup>139</sup> Lourenço, Eduardo, op. cit., p.975.

<sup>140</sup> Idem, ibidem, p.981.

<sup>141</sup> Melo e Neto, João Cabral O sim contra o sim / Serial. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p.60-1. É interessante notar que João Cabral não estabelece somente uma relação de semelhança entre o estado de saúde da verdureira de *Num bairro moderno* e a do poeta, mas faz lembrar que Cesário Verde desenvolvia uma atividade parecida com a da pobre rapariga, uma vez que se dedicava ao comércio de frutas.

grandioso, brutal”<sup>142</sup> que ele conheceu, na sua rápida existência.

Logo aos dezessete anos, é “com desassombro jovial que ele vai calcar a pés a hierarquia dos estilos, abrindo à poesia as portas da vida para nela entrar os ruídos, os cheiros e a linguagem das ruas”.<sup>143</sup> Movido pela vontade de aproximar a linguagem poética da conversa do dia-a-dia da vida prática e do mundo do trabalho, ele recorre aos nomes de peças de mobiliário, de vestuário, de carruagens, de utensílios, utilizando palavras estrangeiras, rimando-as com as vernáculos e inserindo no discurso poético termos técnicos da atividade agrícola. Consegue também um arrojado aproveitamento estilístico do adjetivo e do advérbio, apesar ou não, do modelo queirosiano. Além disso, recorre frequentemente ao assíndeto, criando uma linguagem “nervosa e sacudida”,<sup>144</sup> bem como rápida, solta, telegráfica. Enfim, Cesário Verde consegue remoçar o mundo da poesia com a alegria, o atrevimento e o bom humor dos seus vinte anos.

No vigor da juventude, Cesário Verde aproxima a poesia da pintura, criando breves aquarelas, quadros luminosos, “pacíficos painéis” e “telas retocadas”. Seu lirismo pictórico revela uma viva e irresistível atração pela luz “doirada e tépida”<sup>145</sup> do sol. Caminhando pelo campo, ele consegue captar a claridade das manhãs ensolaradas de verão e das “manhãs brumosas” de inverno. Andando pela cidade, descobre as diferenças entre as luzes da noite natural e da noite técnica. Nessa “errância luminosa”, o jovem poeta elabora surpreendentes imagens plásticas, cheias de cores fortes e de uma “claridade crua”, que reproduzem as reverberações da luz solar nos campos doirados de trigo ou na “molhada casaria” de um subúrbio em obras. Nos seus poemas-telas surgem “árvores despidas” entre a neblina, desenhadas como uma esquadra que mergulha “em fria paz”, como também aparece, sob o forte sol de verão, um exuberante cesto de verduras, pintado com as cores festivas e as linhas abertas da estética popular. A pintura poética, ou a poesia plástica, de Cesário Verde tem a ver com o olhar jovial com que ele procura “surpreender a realidade”,<sup>146</sup>

<sup>142</sup> Verde, Cesário, op. cit., p. 226. Carta nº 05 de 20-08-1880 da correspondência a Antônio de Macedo Papança (Conde de Monsaraz) e numerada na edição crítica citada.

<sup>143</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde escritor In: *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1986, p.194.

<sup>144</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.222. Carta nº 03 de 19-06-1876 da correspondência a Antônio de Macedo Papança (Conde de Monsaraz) e numerada na edição crítica citada.

<sup>145</sup> Idem, ibidem, p.224-226. Carta nº 05 de 20-08-1880 da correspondência a Antônio de Macedo Papança (Conde de Monsaraz) e numerada na edição crítica citada.

<sup>146</sup> Oscar Lopes, op. cit., p. 258.

conseguindo, com suas sintéticas imagens visuais, ampliar os modos de representação da poesia de língua portuguesa.

No ímpeto de seus anos, ele soube remoçar a tradição literária, revisitando a poesia bucólica. Num primeiro momento, retrata um domingueiro “pic-nic de burguesas”, retomando, sem ninfas nem pastores, o antigo quadro pastoral. Depois, no final da obra, descreve a quinta familiar, procurando mostrar que “o campo não é um passatempo, com bucolismo, rouxinóis, luar”. No seu mais longo poema, ele parece em busca de uma “arcádia habitável”<sup>147</sup>, revendo a poesia bucólica pela perspectiva de um homem moderno que se pretendia “rijo como os serradores/ e positivo como os engenheiros”.

Contudo, apesar de seus jovens anos, Cesário Verde realizou, diversas vezes, agudas reflexões sobre a criação poética, mostrando deter um pensamento crítico sobre a tradição poética. Seu lirismo crítico, irônico, por vezes sarcástico, começa com o humor irreverente e anti-sentimentalista e se aprofunda na busca de uma expressão “justa e correta”.<sup>148</sup> Ele tentou criar uma palavra poética sóbria, anti-retórica, mais sensorial, quase palpável ou comestível, como os frutos que cultivou. Refletindo sempre sobre a própria criação, Cesário Verde, acaba encontrando uma maneira direta, quase que inteiramente nova de olhar a poesia, conseguindo, dessa maneira, ultrapassar as convenções literárias de seu tempo.

Por fim, ainda jovem, pressentindo a própria morte, no seu último poema acabado, com palavras assombrosamente diretas, ele consegue dizer: “até esqueço e desprezo os meus amados versos”, mostrando, nessa contraditória afirmação, um ressentimento com a poesia que é, na verdade, uma forma de dizer que continua “amando-a muitíssimo”.<sup>149</sup> Dessa maneira, apaixonado e irônico, crítico e sonhador, distanciado e solidário, num processo múltiplo e aberto, ele consegue criar uma obra poética original e, a tal ponto diferente dos outros de sua época, que é possível dizer que “quase toda a poesia moderna, entre nós, depende dele”<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> Macedo, Helder. O romântico e o feroz. Lisboa: &etc, 1988, p.45.

<sup>148</sup> Verde, Cesário, op. cit., p.222. Carta nº 03 de 19-06-1876 da correspondência a Antônio de Macedo Papança (Condé de Monsaraz) e numerada na edição crítica citada.

<sup>149</sup> Idem., ibidem, p. 212. Carta nº 12 de 1879 da correspondência a Silva Pinto e numerada na edição crítica citada.

<sup>150</sup> Coelho, Jacinto do Prado. Cesário Verde escritor In: *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1986, p.195.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Edições da obra de Cesário Verde utilizadas no trabalho

*Poesia Completa e Cartas escolhidas de Cesário Verde*. Organização, prefácio e anotações de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

*Obra Completa de Cesário Verde*. 4.ed. Organização, prefácio e anotações de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

*Obra Completa de Cesário Verde*. 6.ed. Organização, prefácio e anotações de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

*Cesário Verde: interpretação, poesias dispersas e cartas*. Prefácio e organização de Joel Serrão. Lisboa: Minerva, 1957

*O livro de Cesário Verde*. Organização de Silva Pinto. Lisboa: Ática, 1992.

### 2. Outras obras literárias

JUNQUEIRO, Guerra. *Os simples: poesias líricas*. Porto: Lello & Irmão, 1978.

LEAL, Gomes. *Claridades do Sul*. Lisboa. Empresa da História de Portugal, 1901.

\_\_\_\_\_. *Antologia poética*. (Escolha e coment. Francisco da Cunha Leão e Alexandre O'Neill). Lisboa: Guimarães, 1970.

MENDES, Carlos Fradique. *Versos*. (Recolha, pref. e notas Pedro da Silveira). Lisboa: Edições 70 1973.

MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Duas Cidades, 1985

MELO NETO, João Cabral. *Poesias Completas*.(1940-65). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

PENHA, João. *Rimas*. Ed. *ne varietur*. Braga: Cruz e Cia. , 1906.

\_\_\_\_\_. *Antologia Poética*. Org. e pref. Francisco Duarte Mangas. Braga: Universidade do Minho/Biblioteca Pública de Braga, 1990.

ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Lisboa: Clássica, s.d., v.X.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. 3.ed. Lisboa: Ática, 1958.

ZOLA, Emile. *Le ventre de Paris*. Paris: Fasquelle, 1994.

### 3. Estudos sobre Cesário Verde

- AMARAL, Henrique. A captação do real em Cesário Verde e Baudelaire. In: *Vértice*. Coimbra, v. XV, n.147, dez. 1955, p.727-732.
- ANDRADE, Miranda de. Sobre o lirismo em Cesário Verde. *Ocidente*. Lisboa: v.XLVIII, n.367, maio 1955, p.161-73.
- ATKINSON, Dorothy. Notas sobre a estilística de Cesário Verde. *Ocidente*. Lisboa, n.367, nov. 1986, p.202-10.
- BERARDINELLI, Cleonice. Cesário Verde entre Fradique e Sá-Carneiro. *Boletim/Sesp*. Rio de Janeiro: UFRJ, n.2, 1988, p. 92-120.
- BERNARDES, José. A mulher na poesia de Cesário Verde. Uma isotopia semântica. *Cadernos de Literatura*. Coimbra: n.24, out. 1986.
- BOM, Laurinda, AREIAS, Laura. *Cesário Verde*, uma proposta de trabalho. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Dois poetas da evocação: Cesário Verde e Antônio Nobre e Pinceladas a propósito de Cesário Verde. *Colóquio-Letras*, n. 75, set. 1983, e n.93, set. 1986, respectivamente.
- CHAVES, Thais Vinci Mendonça. *O estilo irônico na obra de Cesário Verde*. Dissertação (Mestrado apresentada à Unicamp), 1993. (Fotocopiado).
- CARTER, Janet E. *Cadências Tristes* (o universo humano na obra poética de Cesário Verde). Lisboa: Casa da Moeda, 1989.
- COELHO, Jacinto do Prado. Um clássico da modernidade; Cesário Verde e Baudelaire e Cesário Verde, escritor. In: *Problemática da História Literária*. Lisboa: Ática, 1986, p.180-198.
- \_\_\_\_\_. Cesário Verde, poeta do espaço e da memória. In: *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976, p.181-98.
- \_\_\_\_\_. O verso e a frase em *O sentimento dum ocidental*. In: *A letra e o leitor*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1977, p. 143-8.
- COIÁS, Elisa Lopes. Cesário Verde, poeta realista? *Cadernos de Literatura*. n.16. Coimbra, dez. 1983, p.43-50.

- DACOSTA, Luísa. O povo na obra de Cesário Verde. *Vértice*. Coimbra, v.XV, n.147, dez. 1955, p.733-735.
- DAUNT, Ricardo. Duelo poético na cidade: as peripécias do herói moderno. *Colóquio-lettras*. Lisboa, n.125-126, jul.-dez. 1992, p. 47-52.
- DIOGO, Américo Antônio Lindeza. A mulher em Cesário Verde. *Cadernos de Literatura*. Coimbra, n.24, out. 1986.
- FERREIRA, Luís Eugenio. Subsídios para um estudo sobre Cesário Verde. *Vértice*. Coimbra, v.XV, n.147, dez. 1955, p. 718-723.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. Introdução. In: *O Livro de Cesário Verde*. Lisboa: Ulisséia, s/d.
- FERREIRA, Vergílio. Relendo Cesário. *Colóquio-lettras*. Lisboa, n.31, 1977, p. 49-58.
- FIGUEIREDO, João Pinto de. *A vida de Cesário Verde*. Lisboa: Presença, 1986.
- GOMES, Álvaro Cardoso. A consciência em crise de Cesário Verde. *Língua e Literatura*. n.5, 1976, p. 57-66.
- LIND, Georg Rudolf. O real e a análise – o mundo poético de Cesário Verde. In: *Colóquio-lettras*. Lisboa, n.93, set. 1983, p. 29-40.
- LOBO, Danilo. *O sentimento dum ocidental: uma leitura intersemiótica. Literatura e Sociedade*; revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo, 1997, p.89-99.
- LOPES, Alberto. A ironia heiniana de Cesário Verde. *Colóquio*. Lisboa, n.47, fev. 1968, p. 53-55.
- LOPES, Oscar. Cesário, ou do naturalismo ao modernismo. *Vértice*. Coimbra, v.XXVII, n.284, maio 1967, p. 257-265.
- \_\_\_\_\_. Tolentino e Cesário. *Estrada Larga*. Porto, 1958, v.I, p. 414-417.
- LOURENÇO, Eduardo. Os dois Cesários. *Estudos Portugueses* (número em homenagem a Luciana Stegano Picchio). Lisboa, Difel, 1991, p.969-986.
- MAÇEDO, Helder. *Nós*. Uma leitura de Cesário Verde. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O romântico e o feroz*. Lisboa: & etc, 1988.
- MARGARIDO, Alfredo. A dicotomia branco-negro na poesia de Cesário Verde. *Colóquio-lettras*. Lisboa, n.93, set 1986.

- \_\_\_\_\_. O erotismo urbano de Cesário Verde. *Boletim – Sepesp*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1988, v.2, p. 140-167.
- MARTINS, Cabral. *Cesário Verde, ou a transformação do mundo*. Lisboa: Comunicação, 1988.
- MELO, Martinho Nobre de. Apresentação. In: *Cesário Verde - Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, Coleção Nossos Clássicos, 1967.
- MENDES, Margarida Maria. Apresentação crítica. *Poesias de Cesário Verde*. Lisboa: Comunicação, 1979, p.11-70.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Prefácio. *Cesário Verde: poesia completa e cartas escolhidas*. Edição organizada, anotada e prefaciada pelo autor. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p.1-13
- \_\_\_\_\_. Cesário Verde, o poeta do instante que passa. *O Estado de S. Paulo*, 06, set, 1986; Suplemento Cultural, nº 325, ano V.
- MOISÉS, Massaud. A poesia do cotidiano. Cesário Verde. In: *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1972, p.215-21.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Cesário Verde. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977. p.15-34.
- MOURÃO-FERREIRA, David. Notas sobre Cesário Verde. *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães, 1976, p.97-134.
- \_\_\_\_\_. Sobre o decassílabo e o alexandrino na poesia de Cesário Verde. *Colóquio-letras*. Lisboa, n.93, set. 1986.
- OLIVEIRA, Luís Amaro de. *Cesário Verde: novos subsídios para o estudo da sua personalidade*. Lisboa: Nobel, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Antologia comentada das poesias de Cesário Verde*. Porto: Porto, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Três sentidos fundamentais na poesia de Cesário Verde*. Lisboa: Edições do Autor, 1949.
- ORTIGÃO, Ramalho. A musa moderna – conselhos a um jovem poeta. *As Farpas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, s/d, v. X, p.213-219.
- PASCHOALIN, Maria Aparecida. *A poesia de Cesário Verde: lirismo e realidade*. Tese de mestrado apresentada à FFLCH da USP, 1980. (Exemplar fotocopiado)

- \_\_\_\_\_. *Cesário Verde*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril, 1982.
- PINTO, Antônio José da Silva. Dedicatória e Prefácio. *O livro de Cesário Verde*. Edição revista por Cabral do Nascimento. Lisboa: Minerva, 1952, p.16-26.
- \_\_\_\_\_. No livro de Cesário Verde. *Estrada Larga*. Porto, 1956, v.I, p.379-385.
- RÉGIO, José. Sobre o realismo de Cesário Verde. *Estrada Larga*. Porto, 1958, v.I, p.329-395.
- RECKERT, Stephen. *Um ramalhete para Cesário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- ROCHA, André Crabbé. Cesário Verde, poeta barroco?. *Colóquio-letras*. Lisboa, v. I, mar. 1971.
- \_\_\_\_\_. A presença do real na poesia de Cesário Verde. *Estrada Larga*. Porto, 1958, v.I, p. 396-407.
- RITA, Annabela. O sentimento dum ocidental: um programa estético. *Colóquio-letras*. Lisboa, n.125-126, jul.-dez. 1992, p. 43-6.
- ROCHA, Clara. O`boi e a cabra: para uma análise de *Cristalizações*. *Prelo*, Lisboa, n.12, jul.-set. 1986.
- SALGADO JÚNIOR, Antônio. Introdução ao estudo de Cesário. *Estrada Larga*. Porto: 1958, v.I, p.386-91.
- SACRAMENTO, Mário. Lírica e dialética em Cesário Verde. *Vértice*. Coimbra, v.XVII; separata dos n.163, 165 e 166, abril-jul. 1959.
- SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 1985.
- SENA, Jorge. A linguagem de Cesário Verde. *Estrada Larga*, v.I, Porto, 1958, p. 409-13.
- \_\_\_\_\_. Sobre a poesia de Cesário Verde In: *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1959. p.87-93.
- SERRÃO, Joel. O campo e a cidade na poesia de Cesário Verde e Elementos para uma edição crítica das poesias de Cesário Verde. In: *Cesário Verde*. Interpretação, poesias dispersas e cartas. Lisboa: Minerva, 1957.
- \_\_\_\_\_. Da Lisboa dos Cabrais à poesia de Cesário Verde: pistas e sondagens. In: *Temas Oitocentistas*, v. I. Lisboa: Horizonte,1980. p.131-60.

- \_\_\_\_\_ Vida e morte de Cesário Verde. *Boletim Cultural*, VI, nº 7. Lisboa, julho de 1986.
- \_\_\_\_\_ O sentido da morte na poesia de Cesário Verde. *Estrada Larga*, vl. I. Porto, 1958, p. 403-7.
- SILVEIRA, Pedro da. A obra completa de Cesário Verde. *Vértice*, v. XXIV, nº 248-249, Coimbra, maio-junho de 1966, p. 456-69.
- \_\_\_\_\_ Sobre a colaboração de Cesário Verde em três revistas de Coimbra. *Vértice*, vol. XXVI, nº 273. Coimbra, junho de 1966, p. 398-408
- \_\_\_\_\_ Ainda à roda de Cesário Verde, colaborador de revistas. *Vértice*, vol. XXVII, nº 284. Coimbra, maio de 1967, p. 266-75.
- SIMÕES, João Gaspar. Introdução a Cesário Verde. In: *O mistério da poesia. Ensaio de interpretação da gênese poética*. 2. ed. Porto: Inova, p.77-94.
- \_\_\_\_\_ Os poetas pré-simbolistas (1975-1890) - Cesário Verde. In: *História da Literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959.
- SOUSA, Carlos Mendes de. Um olhar atravessando a luz. *Cadernos de Literatura*, n. 24. Coimbra, outubro de 1986, p. 29-34.
- VALDEMAR, Antônio. Cesário Verde, um pintor nascido poeta. *Diário de Notícias*. Lisboa, fevereiro de 1967.

#### **4. Obras de interesse geral**

- ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. In: *Novos estudos/Cebrap*. n.14, fev. 1986, p. 2-15.
- ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. *Novos Estudos /Cebrap*, n.18, setembro de 1987.
- \_\_\_\_\_. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ARRIGUCCI JR., Davi. A beleza humilde e áspera. In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- \_\_\_\_\_. Ensaio sobre *Maçã* (Do sublime oculto). In: *Humildade, Paixão e Morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

- AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- \_\_\_\_\_. Les fleurs du mal di Baudelaire e il sublime. In: *Da Montaigne a Proust*. Milano: Garzanti, 1973.
- \_\_\_\_\_. Na Mansão de la Mole e Germinie Lacerteux. In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKTHIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Sao Paulo: Hucitec, 1987.
- BATAILLE, Georges. *Manet*. Genève: Flammarion, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: *Walter Benjamin* (Trad. e introd. Flávio R. Kothe). São Paulo: Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOSI, Alfredo. O Ateneu, opacidade e destruição. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- CAMPOS, Augusto. Antipoesia no simbolismo. In: *Verso. Reverso. Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.214.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Edusp, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade* (estudos de teoria e história literária). 3.ed. São Paulo: Nacional, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARVALHAL, Tânia, COUTINHO, Eduardo (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- CLÜVER, Claus. Estudos interartes. In: *Literatura e sociedade* (revista de teoria da literatura e literatura comparada), n.2. São Paulo: USP, 1997.
- DE MAN, Paul. Lyric and Modernity. In: *Blindness and Insight* (essays in the rhetoric of contemporary criticism). Minnesota: University of Minnesota, 1983, p.166-86.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- FERREIRA, Alberto. A primavera da Geração de 70. In: *Estudos de cultura portuguesa* (século XIX). Lisboa: Moraes, 1979.
- GONÇALVES, Elsa, RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Comunicação, 1986.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso* (introducción a la literatura comparada). Barcelona: Crítica, 1985.
- HAMBURGUER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HARRIS, Nathaniel. *A arte de Manet*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1982.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte*, v. II. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HOBBSBAWN, E. J. *A Era dos Impérios. — 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- \_\_\_\_\_. O que fazem os poetas com as palavras. In: *Colóquio-Letras*, n.12, mar. 1973, p.5-9.
- \_\_\_\_\_. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: *Linguística Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.65-79.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal. In: *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *A Geração 70 – uma revolução cultural e literária*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.
- \_\_\_\_\_, PAGEAUX, Daniel-Henry. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- PAZ, Octavio. La imagem. In: *El arco y la lira*. 4.ed. México: Fondo de cultura, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro* (do romantismo à vanguarda). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, v. 4.
- PEYRE, Henry. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982, p.187.
- \_\_\_\_\_. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- RIBEIRO, Renato Janine. Os amantes contra o poder. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- SCHÄPIRO, Meyer. Courbet e o imaginário popular. In: *A arte moderna: séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996, p.91-131.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- SENNETT, Richard. O tumulto da vida pública no século XIX. In: *O declínio do homem público* (as tiranias da intimidade). São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- SERRÃO, Joel. *Temas oitocentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978, v.II.
- SILVA, Garcez da. *A pintura na obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1986.
- SIMÕES, João Gaspar. Os poetas pré-simbolistas (1875-1890). In: *História da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes* (elementos de estética comparada). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.
- SPINA, Segismundo. *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à estética clássica*. São Paulo: FTD, 1967.
- STRICK, Jeremy. Notes on some instances of irony in modern pastoral. In: *Studies in the History of Art*. New Hampshire: 1992, v. 36, p.196-207.

- TORTEL, Jean. *Histoire des Litteratures*. Raymond Queneau (Org.). Paris: Gallimard, v.III, 1958.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- WELLEK, René, WARREN, Austin. Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, s.d.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1985.