

A CONSCIÊNCIA EM CRISE EM CESÁRIO VERDE.

Alvaro Cardoso Gomes

Morto jovem, Cesário Verde deixou-nos obra curta, só publicada postumamente. Apesar de seu desaparecimento prematuro, estamos diante de um poeta como poucos, verdadeiramente original, cujas preocupações íntimas contestam certas características básicas do movimento literário a que pertence — o Realismo — renunciando já em seu pessimismo e angústia, num estilo invulgar e na frenética obsessão do movimento, as inquietações da crise finissecular. O espírito decadente, marca registrada do fim do século XIX, produto da cidade e da Revolução Industrial, parece desenhar-se já em Cesário Verde, na sua atração mórbida pela massa humana que se comprime nas ruas, pelos ruídos, pelos cheiros, pelos múltiplos aspectos que só a civilização pode oferecer. O fascínio pelo cenário urbano não impede, porém, que o poeta se insurja contra os dramas sociais que nele ocorrem, experimentando uma sensação de desconforto e tédio. É, pois, uma constante em Cesário Verde a denúncia da degradação do homem, vítima do progresso e da exploração burguesa, quando o dinheiro passa, cada vez mais, a predominar sobre os valores humanos, provocando uma visível e desumana desigualdade de classes.

E qual é o papel do Poeta e da poesia perante tais problemas? Que consciência assumir diante da degradação do homem? Estas são, a nosso ver, as questões fundamentais que a poesia de Cesário Verde nos propõe. Para respondê-las, limitar-nos-emos à análise de um de seus textos mais ricos e conhecidos, “Num Bairro Moderno” (1), onde se equilibram magnificamente o drama social e a consciência artística do poeta, no cenário urbano, muito a seu gosto.

O poema se inicia com uma notação prosaica (como o são os demais elementos que o compõem: o cenário, a rapariga, os objetos do mundo concreto, etc.), ou seja, a marcação temporal. Ela é

(1). — *Obra Completa de Cesário Verde*, org., pref. e anot. de Joel Serrão, Lisboa, Portugal, 1970, pág. 41.

precisa e vulgar e, em princípio, contraria um dado elementar da poesia: o vago. No entanto, a uma análise mais acurada, verifica-se que, ao contrário de ser explícita, ela, implicitamente, sugere uma situação ao leitor: “Dez horas da manhã” é um momento em que os seres normalmente estão em atividade; no entanto, na mansão, as pessoas dormem, tudo é calmo e tranqüilo. Além disso, a precisão do tempo serve para realçar, em sua convencionalidade, o artificial e o organizado no cenário. Tudo o que o poeta levantou até a quarta estrofe é simétrico, estático, artificial, compondo, de modo preciso, os tópicos de um “bairro moderno”:

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.

Mais adiante, o “eu” se introduz e à rapariga vendedora:

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.

A situação inicial está esboçada: temos as três classes sociais, que vão criar o conflito no texto. A alta repousa até às dez; sua mansão é bela e, ao mesmo tempo, fria, pois lhe falta o calor humano. Tudo nela é artificial; o sol entra filtrado pelos “transparentes”, há “jardins” e “nascentes” (o vegetal e o líquido controlados), os “quartos estucados” protegem os moradores do frio e do calor, e as paredes são revestidas de “rama dos papéis pintados”. É preciso ainda considerar que nada há que perturbe a serenidade dos habitantes, levando o Poeta a emitir um juízo favorável a seu respeito: “Como é saudável ter o seu conchego/E a sua vida fácil. ”

A outra classe, a média, é representada pelo poeta, que desce para o trabalho, sem muita pressa” A sua posição de mediador é bem visível: às dez horas da manhã já se movimenta, mas devagar,

com possibilidade de observar tudo o que se passa a seu redor. O Artista não poderia pertencer a nenhuma das outras classes — à alta e à baixa — porque a primeira é ociosa, repousa fechada em casa e, portanto, nada poderia observar; a segunda, por sua vez, está trabalhando e, por viver numa condição miserável, não tem possibilidade de ver ou apreciar nada.

A característica de observador do poeta é acentuada pela presença constante dos olhos (e secundariamente dos demais órgãos dos sentidos), na captação da realidade. O mais objetivo dos sentidos, o órgão da visão propicia a integração do “eu” com a realidade, na medida em que se supõe a anulação da subjetividade e a supremacia dos dados do mundo objetivo. Vem daí que o estilo de Cesário Verde seja notoriamente impressionista. Tal estilo é caracterizado pelo fato de o “escritor registrar las experiencias en el orden en que fueron realmente percebidas” (2) Parece-nos que Cesário compõe seu texto ao sabor de seu movimento pelas ruas, anotando, de passagem, impressões das mais diversas, que lhe vêm ao encontro dos olhos. Nesse sentido, mais uma vez, supõe-se o predomínio do mundo exterior sobre o interior, como se a realidade é que determinasse o conteúdo da poesia. Eis por que a sua “descrição” aponte os mais diversos objetos, num estilo frenético, onde as impressões se acumulam, aparentemente em desordem:

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

A apreensão dos objetos pelos sentidos parece surgir no texto quase incólume, sem o necessário trabalho da consciência para depurar e analisar os fenômenos da realidade, que se manifestam quase só como sensações. É o caso das sinestésias:

E fere a vista, com brancuras quentes
A larga rua macadamizada.

No trecho, temos a soma de uma sensação ótica (brancura), com uma tátil (quente) O reflexo da luz sobre o macadame incide

(2). — S. Ulmann — *Lenguaje y Estilo*, trad. esp. Madrid, Aguilar, 1973, p. 131.

sobre os olhos do Poeta, que não tem tempo de analisar o fenômeno. Conseqüentemente, recebemos uma sensação, se assim se pode dizer, pura, instantânea. Em outros momentos, as qualidades, muitas vezes, imperam sobre os objetos mesmos. Na estrofe seguinte, uma janela se abre, revelando o interior da casa. As sensações manifestam-se na ordem em que foram sentidas: “Reluzem, num almoço, as porcelanas”, isto é, a qualidade brilhante surge em primeiro plano sobre a coisa em si, já que a atenção do Poeta foi chamada pelo reflexo e depois pelo objeto.

O estilo impressionista, presente na quase totalidade do texto, poderia induzir-nos a um paradoxo: ora, se o ponto de partida é o objeto, se o mundo exterior é que determina o que o “eu” deve poetizar, então não estamos diante de poesia e, sim, de prosa. Esse é, sem dúvida, um dos problemas que Cesário coloca, à primeira vista, ao leitor incauto: o seu aparente prosaísmo. Afinal, o “eu” se põe a descrever um mundo cheio de objetos e objetos dos mais vulgares. Aqui há que se considerar o seguinte: poeta moderno, Cesário Verde ilustra a “vulgarização” da poesia; em outras palavras, a princípio não interessam mais os motivos nobres, determinados pela tradição e eternizados pelas poéticas. O poeta moderno é um ser degradado; a sua subjetividade (intensificada a partir do Romantismo) acabou por isolá-lo da comunidade. Conseqüentemente, também a poesia se degrada: os motivos, a partir do século XIX, tornam-se banais. Sendo assim, “qualquer” objeto merece a atenção do poeta (Veja-se, por exemplo, a prostituta em Baudelaire, as máquinas em Álvaro de Campos)

No entanto, essa é uma primeira explicação do fascínio de Cesário Verde pelo objeto, mas que não desmente o seu “prosaísmo”. A rigor, tal aspecto não existe: Cesário não se interessa pelo objeto em si, mas pelas ressonâncias que o mesmo possa ter no sujeito. As coisas do mundo objetivo evocam no Poeta um determinado estado de espírito, como, por exemplo, nos versos de “O Sentimento de um Ocidental” (3):

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

A atitude de Cesário diante das coisas evidencia uma estreita relação entre sujeito e objeto, não havendo, portanto, a supremacia de um, nem de outro. Pode-se dizer, inclusive, que o Autor realiza parcialmente uma das intenções mais caras da geração subsequente, a dos Simbolistas: “evocar pouco a pouco um objeto de modo a mostrar um estado de espírito ()” (4) De modo que é errôneo afirmar que a poesia de Cesário Verde é vulgarmente prosaica. A existência de um observador tão agudo das coisas no texto, de um lado, aponta para as ressonâncias do objeto no sujeito e, de outro, para as desigualdades sociais que existem fora dele.

A terceira classe é representada pela rapariga que surge na quarta estrofe do poema:

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.

Por que o Poeta deixa de lado o cenário tão belo e salutar, que há pouco o interessava e se fixa numa pobre e suas hortaliças? É que, instintivamente, tem a sua atenção chamada pela novidade: o movimento e a natureza. Com efeito, são dois elementos estranhos ao cenário: o 1.º opõe-se à calma desumanizada da casa; o 2.º, ao artificial da civilização. A vendedora de hortaliças, de imediato, contrasta com o cenário. Os três adjetivos que a caracterizam criam uma antítese com o adjetivo “apalaçada”, que tem um duplo valor: volume e riqueza. “Rota” opõe-se à riqueza e “pequenina” ao volume. Esta oposição entre um outro torna-se mais violenta nos 3.º e 4.º versos da estrofe, onde civilização e natureza criam um par antagônico. A primeira é representada pela artificialidade fria e simétrica do xadrez que se eleva na “escada”; a segunda, pela soma atabalhoada da rapariga, cesta e hortaliças, compondo o “retalho de horta aglomerada”. Além disso, é preciso considerar a atitude submissa da rapariga, no verbo “ajoelhando”, que já nos sugere o conflito, que se estabelecerá na 6ª estrofe, nas relações comerciais entre as classes alta e baixa:

Do patamar responde-lhe um criado:
“Se te convém, despacha; não converses.
Eu não dou mais.” E muito descansado,

(44). — W. K. Wimsatt e C. Brooks — *Crítica Literária*, Lisboa, Gulbenkian, 1971, p. 703.

Atira um cobre lívido, oxidado,
Que vem bater nas faces duns alperces.

É a primeira vez que surge um ser humano na mansão, mas isto acontece de maneira indireta: o criado representa a classe alta porém não pertence a ela. Na verdade, ele faz parte da classe baixa e, paradoxalmente, assume os valores da burguesia: fala do alto com a rapariga, impõe-lhe preços — “eu não dou mais” — e adota a postura estática e acomodada dos da mansão — “muito descansado”

É nesse instante que se desenham as relações comerciais entre as duas classes e a conseqüente exploração de uma por outra, gerando o conflito, núcleo de todo o texto. O criado grita seu preço do alto; ajoelhada, a rapariga recebe-o, sem tugar nem mugir. O que nos chama a atenção, sobremaneira, é o sistema de troca: o “cobre” pela hortalixa. Examinemo-lo: o cobre estabelece uma relação sine-dóquica com o objeto moeda, isto porque, num primeiro plano, cumpre salientar o material com que ela foi cunhada e, conseqüentemente, o seu valor. Com a palavra “cobre”, o Poeta indica o valor ínfimo do dinheiro, cuja mesquinhez é acentuada ainda mais pelos adjetivos “lívido” e “oxidado”. Por outro lado, a sinédoque remete-nos a um signo, a moeda, que “é um penhor () uma senha recebida mediante um consentimento comum — pura ficção, por conseqüência ()” (5). Com efeito, o dinheiro não tem valor em si; é, sim, um signo que varia de valor, conforme a mercadoria. Para tanto, é necessário que participe de uma convenção de troca, onde “só se torna riqueza real na exata medida em que desempenha a sua função representativa: quando substitui as mercadorias, quando lhes permite deslocarem-se ou esperarem, quando dá às matérias brutas o ensejo de se tornarem consumíveis, quando retribui o trabalho” (6).

O “alperce” (outra sinédoque; agora da “horta aglomerada”), por sua vez, tem um valor em si e aponta para algo que não é uma ficção. O fruto é comestível e serve ao homem como um utensílio, eventualmente, prestando-se a uma troca. Inclusive, o seu valor intrínseco é realçado pelo substantivo “faces”, que serve para humanizá-lo. Temos, portanto, em confronto, o valor de uso e o valor de troca, aquele correspondendo a um estágio do homem, em que as coisas são produzidas para seu próprio consumo e prazer; este, a

(5). — M. Foucault — *As Palavras e as Coisas*, trad. port., Lisboa, Portugália, s. d., p. 242.

(6). — *Idem, ibidem*, p. 237

outro estágio, em que tudo tem um preço, em que tudo se transforma em mercadoria.

Há que se frisar, porém, que os valores estão invertidos: na sociedade de consumo, onde os valores de troca são realçados, o natural passa a ser suplantado pelas ficções comerciais e o “alperce”, nessa escala de valores, vale menos que o “cobre, lívido, oxidado” Tanto é que se desenha a imagem de um aviltamento: o cobre bate “nas faces duns alperces” Segundo Foucault, “mediante a troca, o não útil torna-se útil e, na mesma proporção, o mais útil torna-se menos útil. Tal é o papel constitutivo da troca no jogo do valor: ela dá um preço a todas as coisas e baixa o preço de cada uma” (7)

Frente à humilhação da rapariga, qual é a atitude que o Poeta assume? Aparentemente, é de frieza, impassibilidade. Nada comenta do fato. No entanto, a partir daí, um novo ritmo é imposto ao poema:

Subitamente que— visão de artista! —
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do Sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnaís?

O advérbio de modo interrompe a descrição impressionista e supõe uma tomada de consciência por parte do artista. Somente que a atitude tomada é a poética; as coisas passam a ser vistas segundo a ótica do artista, segundo uma perspectiva visionária. Do estilo impressionista, passamos para o expressionista: o “eu”, a partir das hortaliças, passa a ver um ser humano. Isto acontece pelo seu desejo de ver o homem num mundo desnaturado: a classe alta não se mostra, vegeta num eterno repouso, a baixa é humilhada e explorada, reduzindo-se a seres doentios e frágeis. Existem, os vegetais, cheios de vida e basta um gesto do criador para que se esboce um ente pujante, forte, “cheio de belas proporções carnaís” onde o sensual aponta a vitalidade do ser. O verbo no subjuntivo indica a evidente supremacia da imaginação sobre a observação, até este momento dominadora.

Na concepção do novo ser, entram em harmonia as forças do sol, o pai fecundante, e a Natureza, a Mãe e o ato criativo se inicia:

(7). — *Idem, ibidem*, p. 266.

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

A mulher, que se desenha dos vegetais, é cheia de corpo e, em tudo, enfatiza o lado fecundante, sensual, na predominância da cor rubra, do sangue. Essa mulher vegetal lembra-nos, inclusive, o Cranach dos homens-vegetais, dos homens-árvores. A desordem na composição é sinônimo de vitalidade, decorrente de um dinamismo de todo ausente na frieza estática do cenário.

Breve, porém, o sonho se desmancha e novamente a realidade se impõe:

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 a 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.

A repariga dirigindo-se ao Poeta, propicia-lhe a ação concreta na realidade, a tal ponto que os dois seres distintos, o “eu” e a “regateira”, transformam-se num sólido “nós”, oposto à frieza artificial do cenário, “chão de pedra”. O poeta realiza-se, ele que fugira, pelo sonho, do conflito que se desenhava diante de seus olhos. A plenitude alcançada é o resultado da satisfação plena propiciada pelo gesto nobre. Aplacados o espírito — “excesso de virtude” — e o corpo — “digestão desconhecida” — aparentemente, foi resolvido o drama de consciência. Acontece, porém que tudo partiu da repariga; ela é quem se dirigiu ao Poeta, ela é quem fez o pedido de ajuda. Além

disso, o ato do “eu” é pequeno, mesquinho, apenas um paliativo, diante do conflito social que se desenhou.

Em suma, a realidade continua a mesma; o drama dos explorados não foi alterado substancialmente. Na estrofe seguinte,

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.

as diferenças sociais mais uma vez se desenham. Cada um segue para seu lado, cada um tem o seu próprio destino: enquanto os ricos andam de carruagem, protegidos contra o sol, a rapariga sofre os efeitos do “calor de Agosto”

A partir desse momento, o drama de consciência que se atenuara, começa de novo a afluir. O “eu” reconhece, então que usou da rapariga para alimentar sua imaginação, seus sonhos:

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.

O oxímoro “desgraça alegre” refere-se à miséria da regateira (“magra, enfezadita”), somada à vida, representada pelas hortaliças (“repolhudas, largas”), que ela traz ao cenário feio e desolador da cidade. Essa dupla face acaba por “incitar” o Poeta, que, até o aparecimento da vendedora, não era mais que um passivo observador das coisas. Daí em diante, a consciência do drama social e a consciência do artista dilgiam-se, de maneira mais clara, dentro do Poeta. A realidade social fere o “eu”, chocando-o com a degradação do ser: a civilização produz os homens-robôs das casas, serviçais obedientes e seres menores, reduzidos a trapos, que vêm de fora, para serem marginalizados. Qual a solução? O Poeta debate-se até o fim, entre a consciência do drama social e o sonho:

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.

A última estrofe já mistura as duas realidades; não há como nem por que separá-las. A aguda crise acompanha o observador até os últimos instantes, pois, de um lado, as “abóboras” pesam sobre a “caminhante”, porque o seu trabalho é inútil; a sua hortaliça, bela e rica, reduz-se diante do dinheiro, na operação de troca; de outro lado, também as “pernas dum gigante” — uma comparação, produto da visão de artista — acabam, metaforicamente, por esmagá-la. O Poeta percebe que usou da rapariga para alimentar as suas imagens poéticas; ao invés de redimir o homem degradado, preferiu as visões, os sonhos.

Em pleno conflito se fecha o poema, que, inclusive, poderíamos dizer, questiona o próprio fazer poético: deve a poesia denunciar os conflitos sociais, servir a uma causa explícita, ou deve, simplesmente, servir a si mesma, modificando a realidade através da imaginação, da metáfora?