

Luciana Marino do Nascimento

**ENTRE PARIS E LISBOA:
a modernidade de Cesário Verde**

Luciana Marino do Nascimento

**ENTRE PARIS E LISBOA:
a modernidade de Cesário Verde**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Teoria e História Literárias.

Orientadora: Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas

Campinas – SP
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Maio/2003

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca IEL - UNICAMP

N17s	<p data-bbox="446 1018 1356 1123">Nascimento, Luciana Marino do Entre Paris e Lisboa: a modernidade de Cesário Verde / Luciana Marino do Nascimento. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.</p> <p data-bbox="446 1165 1356 1270">Orientadora: Vilma Sant'Anna Arêas Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p data-bbox="446 1312 1356 1480">1. Literatura portuguesa - Sec.XIX. 2. Poesia portuguesa - Sec.XIX. 3. Verde, Cesário, 1855-1886 – Critica e interpretação. 4. Modernidade. I. Arêas, Vilma Sant'Anna. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
------	--

Tese apresentada para obtenção do grau de Doutor em Teoria e História Literárias e submetida à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas
Orientadora

Profa. Dra. Laura Beatriz Fonseca de Almeida
(UNESP/Araraquara)

Prof. Dr. Lauro Belchior Mendes
(FALE/UFMG)

Prof. Dr. Haquira Osakabe
(IEL/UNICAMP)

Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro
(IEL/UNICAMP)

Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso
(IEL/UNICAMP) - Suplente

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornellas Berriel
(IEL/UNICAMP) – Suplente

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva
Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Teoria e História Literárias –
Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP

*A minha orientadora,
Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas,
que me ensinou a viver com arte,
o que redobrou minha admiração
por sua trajetória.*

Dedico este trabalho a Aline Cristina e a Cleber Fernando, companheiros de muitas lutas, de sonhos e de literatura. Aos meus pais, pois sem eles não seria possível minha existência.

AGRADECIMENTOS

Muitos incentivos recebi durante a realização deste trabalho. Agradeço, portanto, primeiramente a Deus, fonte da vida;

- ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela concessão de uma Bolsa de estudos, sem a qual não teria sido possível a realização deste trabalho;
- aos Professores do Curso de Doutorado, que me auxiliaram com muitas reflexões iluminadoras: Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornellas Berriel e Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti;
- à Profa. Ilma de Castro Barros e Salgado, pela amizade e pelo empréstimo de valiosa bibliografia;
- ao Prof. Dr. Lauro Belchior Mendes, pela interlocução fértil;
- ao Prof. Dr. Sérgio Roberto Costa, pela leitura deste texto;
- à Profa. Dra. Laura Beatriz Fonseca de Almeida, pelo incentivo desde meu Curso de Graduação;
- ao Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro, pela leitura atenta e precisa, imprescindível ao desenvolvimento deste trabalho;
- à Profa. Dra. Maria Antonieta Pereira, pela leitura da versão final deste trabalho;
- à Profa. Conceição Claret, pela acolhida em Campinas;
- aos colegas do Curso, pela convivência e pela troca de experiências.

RESUMO

Esta tese estuda a obra do poeta português Cesário Verde, especialmente em seu diálogo com a obra de Charles Baudelaire, no que se refere aos temas da modernidade: a cidade, os trabalhadores, as transformações sociais e o erotismo difuso projetado na mulher elegante, na mulher feia e marginalizada ou mesmo em elementos da natureza associados ao corpo feminino.

ABSTRACT

This thesis studies the work of the portuguese writer Cesário Verde, with special focus on his dialog with Charles Baudelaire's poetry, concerning modernity themes such as: the city, the workers, the social transformation and the diffuse eroticism projected on the elegant woman, on the ugly and marginal woman or even on the nature elements associated with the female body.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – Cesário Verde na encruzilhada do Século XIX	21
1.1. Cesário Verde em “As farpas”: vinculação a Baudelaire	21
1.2. Algumas considerações sobre a crítica do século XX	28
CAPÍTULO II – Rotas da Modernidade	37
2.1. Tempos modernos	37
2.2. Baudelaire: poeta e crítico	40
2.3. Cesário Verde baudelairiano	65
2.3.1. A escrita da cidade	65
2.3.2. O erotismo dos perfis femininos	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
ANEXOS	135

INTRODUÇÃO

O século XIX configurou-se no imaginário social como um período de grandes transformações econômicas, advindas de um progresso material que se apoiava nas conquistas da ciência, com reflexos no campo artístico-literário. Esse século inaugurou os “tempos modernos”, revelando os avanços conquistados pela técnica e pela ciência, mas também apresentando seus desdobramentos. Para tanto, foi decisiva a entrada de novos personagens, até hoje, no cenário da literatura e das artes em geral: os trabalhadores, a cidade e sua pobreza e as mulheres destituídas de elegância. Interessa-nos, aqui, estudar a obra de Cesário Verde, mapeando a modernidade de sua poesia nos perfis femininos, no seu diálogo com o poeta francês Charles Baudelaire e na presença da cidade em transformação, como matéria de sua poesia lírica.

O título deste trabalho, “Entre Paris e Lisboa: a modernidade de Cesário Verde”, revela a idéia que o norteia: a presença da capital francesa como pólo irradiador do progresso e do cosmopolitismo; como palco das grandes revoluções histórico-sociais, literárias e culturais e ícone da modernidade do século XIX, cujos ecos puderam ser ouvidos em outros países e culturas, inclusive em Portugal. Entre Paris e Lisboa, Cesário Verde, baudelairianamente, põe-se a recortar a cidade em níveis diferentes e planos sobrepostos, observando o processo de transformação do espaço urbano, que se dá sob o signo do estranhamento de uma tradição cultural que localizava o país numa posição de centro.

Celebrada como conquista da técnica e da modernidade, a cidade europeia do século XIX destaca-se como palco de lutas e como fonte de idéias, de inovação, de paixão, de fascínio e de medo. Pela pena de grandes escritores, tais como Poe, Baudelaire, Victor Hugo, Sue, Dickens e Cesário Verde, o espaço urbano vai sendo esquadrihado e reconstruído como tema e cenário de contradições. E, ao serem apreendidas pelo discurso literário, as cidades adquirem uma mitologia própria:

O que constitui o principal atrativo de uma cidade é o que poderemos chamar [de] seu mito. Paris, Londres, Roma, Lisboa, Madrid e tantas outras urbes do velho mundo possuem todas uma mitologia e é a literatura que as cria. São os romances, os poemas, a história numa sedimentação profunda de impressões e reminiscências que formam (...) a superestrutura mitológica das cidades.¹

É nos temas da modernidade baudelairiana que se assenta nossa leitura da obra de Cesário Verde. O poeta português absorveu as reflexões de Charles Baudelaire, revelando a capacidade de recriar poeticamente a realidade, que é exposta sob o signo da dissonância, por meio de quadros grotescos. A miséria, o lixo e a decadência surgem como o avesso de uma sociedade que exhibe um projeto de modernização, ao mesmo tempo em que exclui as grandes camadas que materialmente a constrói. Cesário alinhou-se também a Baudelaire no tratamento do erotismo difuso na cidade ligado à mulher “fatal”, o que permite leituras sobrepostas: o feminino desperta o sensualismo, atrai pela beleza e é ironizado como algo superficial, luxuoso e obediente à moda.

Podemos, portanto, observar em Cesário a presença de Baudelaire: ambos tematizaram problemas comuns, em cenários de ritmos históricos diferentes, embora marcados por uma urbanização acelerada; ambos foram atraídos pela cidade e revelaram um profundo sentimento moderno de tédio e fascinação, trazendo para a poesia o operário, o povo e os mendicantes.

Na obra de Cesário, a modernidade realizou-se, julgamos de forma notável, com inovação temática e ruptura com a tradição, mas o autor não foi compreendido na Península, projetando-se para o futuro seu diálogo mais amplo com essa cultura. Ele se constituiu como uma das vozes dissonantes na sociedade portuguesa, já que opunha uma poesia reflexiva e inteligente à do nacionalismo tradicional de exaltação à terra. A sua poética não exclui a análise do estado de decadência em que seu país vivia, sublinhando a precária condição do homem português. Na obra de Cesário Verde, muitas vezes, os poemas apresentam um ritmo próximo da narrativa como um espaço de reflexão e apontando a transição para a modernidade.²

¹ BROCA, 1993. p. 55.

² SILVEIRA, 1992. p. 125.

Membro de uma família próspera, Cesário Verde (1855-1886) dedicou toda a sua curta vida ao comércio de ferragens e à administração da atividade agrícola da quinta de sua família, tendo se tornado um grande exportador de frutas. Chegou a freqüentar o Curso de Letras, no qual conheceu Silva Pinto, que veio a se tornar seu grande amigo e editor. Entre números e cálculos, ele produzia sua poesia, estreando literariamente no *Diário de Notícias*, em novembro de 1873, com a publicação dos poemas “A Força”, “Num Tripúdio de corte rigoroso” e “Ó Áridas Messalinas”.

O ponto alto de sua obra, sem dúvida, é o poema “O Sentimento dum Ocidental”, saga urbana de poeta-andarilho, que ele publicou por ocasião das comemorações do tricentenário de morte de Camões, em 10 de junho de 1880, na Folha “Portugal a Camões”, editada pelo *Jornal de Viagens*. Esse poema representa, para nós, o texto central da poesia verdiana, podendo ser considerado como uma expressão do projeto estético-literário do poeta. Em “O Sentimento dum Ocidental”, entra em cena um sujeito herdeiro da tradição da cultura ocidental, que perfaz um caminho reflexivo, através de um “eu” solitário que está a buscar a sua identidade poética. Vilma Arêas, em seu artigo “Duas leituras de Camões: Cesário Verde e Fiamma Hasse Pais Brandão”,³ afirma que em Camões o que era um feito heróico de um povo cumprindo uma grande missão ordenada por Deus – as grandes viagens marítimas –, nos versos de Cesário Verde torna-se um solitário passeio de um homem que evoca modelos literários da tradição, como as crônicas e a epopéia – marcos desse passado de esplendor. Esse sujeito busca uma forma literária que represente o Portugal de seu tempo, onde presente e passado se encontram e se cristalizam em monumentos literários, que resistem aos séculos, tal qual a epopéia “salva a nado”.

Pelos grandes estudiosos da obra de Cesário, como Joel Serrão, Helder Macedo e Silvío Castro sabe-se que, no mais das vezes, o poeta obteve duras críticas da chamada “Geração de 70” e uma grande indiferença do público e da Imprensa. Sobre essa indiferença, Cesário lamenta em uma carta a Antonio Macedo Papança, o Conde de Monsaraz:

³ ARÊAS, 1982. p. 134.

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, nem um noticiário, nem uma conversa comigo; ninguém disse bem; ninguém disse mal!... Literariamente parece que Cesário Verde não existe.⁴

Essa queixa do poeta refere-se à publicação do poema “O Sentimento dum Ocidental” que vindo a lume por ocasião das comemorações do tricentenário da morte de Camões, curiosamente, hoje é considerado o ponto alto da obra cesariana. Vilma Arêas comenta a dissonância do pensamento de Cesário Verde, em relação ao carácter esfuziante das comemorações camonianas: “Em vez de fazer parte das comissões oficiais que buscaram em vão os fabulosos ossos de Camões, Cesário tentou entender a realidade nacional. É compreensível que não o aceitassem...”.⁵

A indiferença da imprensa em relação à obra de Cesário Verde é colocada por ele mesmo em seu poema “Contrariedades”.⁶ Neste, o poeta mostra sintonia com as coordenadas ideológicas de seu tempo, inclusive, ao “pintar o real”, demonstra estar em consonância com o pensamento do filósofo Taine, que afirmava ser função da obra de arte “representar com exatidão o estado geral do espírito e dos costumes do tempo a que pertence”.⁷

Que mau humor! Rasguei uma epopéia morta
no fundo da gaveta. O que produz um estudo?
Mais duma redação, das que elogiam tudo,
Me tem fechado a porta.

A crítica segundo o método de Taine,
Ignoram-na. Juntei numa fogueira imensa
Muitíssimos papéis inéditos. A Imprensa
Vale um desdém solene.⁸

⁴ VERDE, apud. SILVEIRA, 1986. p. 17.

⁵ ARÊAS, 1986. p. 2.

⁶ Ressalte-se que o poema “Contrariedades” apresenta um intenso diálogo com “Uma vítima”, poema de Barros de Seixas (1853-1881), autor do livro *Cantos Modernos* (Lisboa, 1879). Nesse poema, o autor tematiza o drama de uma costureira tuberculosa que, conforme é anunciado no título, é uma vítima da sociedade injusta.

⁷ TAINÉ, 1913. Apud BRAYNER, 1979. p. 148.

⁸ VERDE, 1992. p. 56.

No século XIX, a imprensa adquiriu novas funções. De simples divulgadora de fatos econômicos e políticos, tornou-se um espaço de cultura, de recepção de novas idéias e de debates sociais e políticos, inclusive com uma seção dedicada ao entretenimento, o folhetim, que publicava obras escritas em capítulos, de fácil leitura e grande aceitação. Este tipo de publicação tornou-se alvo das críticas de Cesário Verde, no poema “Contrariedades”:

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 coisas, tais autores,
Arte? Não lhes convém, visto que seus leitores
Deliram por Zaccone.⁹

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 exatos
Os meus alexandrinos...¹⁰

Walter Benjamin ressalta que “por meio do folhetim a beletrística logrou um mercado nos jornais. O folhetim ajudava o jornal a ter uma aparência nova a cada dia”, mas, ao mesmo tempo, se inseria o recurso do reclame, que era uma notícia paga com aparente independência, podendo promover ou desmoralizar uma obra.¹¹ Contra tais

⁹ A presença de Zaccone no poema, segundo João Pinto de Figueiredo, explica-se pelo fato de Cesário Verde conhecer sua obra através da Loja de Carrilho Videira, o editor do Zaccone, romancista popular e autor de obras como *A Prisão Número 7* e *Os Grilhetas*. FIGUEIREDO, 1981. p. 93.

¹⁰ VERDE, 1992. p. 56-57.

¹¹ BENJAMIN, 1991. p. 58.

procedimentos e manobras, Cesário Verde se contrapunha, como bem demonstra nos versos do poema “Contrariedades”. Nesses, o eu poético assume uma posição crítica não só frente às injustiças da sociedade como também frente à mercantilização da obra que se nutre da adulação e do poder econômico, punindo a independência intelectual.

O protesto de Cesário em relação à imprensa, no poema citado, é atravessado pela denúncia das condições de vida de uma engomadeira, com a qual o poeta se solidariza, mostrando a presença da injustiça em diversos níveis da sociedade, onde imperam os interesses de alguns, em detrimento de muitos. Vale ressaltar que tanto na lírica verdiana como na lírica baudelairiana, os trabalhadores foram bastante tematizados. As mulheres trabalhadoras, de classe social baixa, converteram-se em musas, na poesia dos poetas português e francês, conforme veremos mais adiante em um capítulo específico. Um exemplo dessa temática pode ser visto a seguir, em alguns fragmentos do poema “Contrariedades”, no qual Cesário Verde expõe a vida da engomadeira e as dificuldades do poeta em publicar, com uma alta carga de ironia e de pessimismo:

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
 Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
 Sofre de faltas d’ar; morreram-lhe os parentes
 E engoma para fora.

E a tísica? Fechada, e com o ferro aceso!
 Ignora que a asfixia a combustão das brasas,
 Não foge do estendal que lhe umedece as casas,
 E fina-se ao desprezo!

(...)

Mantém-se a chá e pão! Antes entrar na cova.
 Esvai-se; e todavia, à tarde, fracamente,
 Ouço-a a cantarolar uma canção plangente
 Duma operereta nova!

(...)

Nas letras eu conheço um campo de manobras;
 Emprega-se a *réclame*, a intriga, o anúncio, a blague,
 E esta poesia pede um editor que pague
 Todas as minha obras...

E estou melhor; passou-me a cólera. E a vizinha?
 A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia?
 Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia...
 Que mundo! Coitadinha!¹²

O trabalho poético aparece, não só nesse mas também em outros poemas, associado à situação de trabalho e aos modos de produção. Há, nesses versos, a consciência do dilema do poeta em produzir e, ao mesmo tempo, transformar sua arte em mercadoria – o que não desejava –, tornando-se dependente de um público consumidor.

Se Cesário Verde criticou duramente as manobras na imprensa e as condições de vida dos trabalhadores, ele também recebeu duras críticas advindas dos componentes da “Geração de 70”,¹³ seus contemporâneos. As críticas do grupo de 70 afirmaram que Cesário era um imitador dos franceses. O membro deste grupo que mais disparou reprimendas contra Cesário foi Ramalho Ortigão, em suas famosas *As Farpas*.

O poeta foi ainda criticado sob a forma de algumas “Gazetilhas” publicadas em jornais, como o *Diário Ilustrado*, de 18 de maio de 1874:

O Sr. Cesário Verde,
 Que usa barrete encarnado,
 Escreve em estilo negro,
 Num papel amarelado.

Que vê tudo cor-de-rosa
 Nos horizontes futuros,
 E que os frutos da república
 Ontem inda esverdeados
 Estão já hoje maduros.¹⁴

Como se pode observar, a “Gazetilha” atacava o poeta fazendo alusão ao brilho dos abismos negros tematizados por Baudelaire, o que é criticado por Ramalho Ortigão em seu artigo sobre Cesário no periódico *As Farpas*.

¹² VERDE, 1992. p. 57-58.

¹³ A chamada “Geração de 70” congregou, entre 1871 e 1887, um grupo de intelectuais formados em Coimbra, que se reuniram em torno das famosas “Conferências do Casino Lisbonense”. Tais discussões tinham por objetivo colocar Portugal em sintonia com a Europa moderna, seguindo os preceitos filosófico-científicos de pensadores, como Taine, Proudhon, Darwin, Spencer, Hegel e outros, com o intuito de promover uma renovação na cultura, na sociedade, atacando três instituições principais: a monarquia, o clero e a burguesia.

¹⁴ Apud MACEDO, 1975. p. 49.

A visão de Cesário afastou-o do prestígio e das manobras da imprensa, mas podemos perceber uma coerência intelectual em toda a sua obra, o que se manifesta em sua opção por transformar em matéria de poesia o estado das classes trabalhadoras, as situações degenerescentes da classe burguesa, os avessos da cidade e o erotismo de humilhação presente nos perfis femininos.

Cesário publicou toda a sua obra de forma avulsa, em jornais. A não-publicação de um seu volume sequer em vida representa uma dificuldade para sabermos como foi a reação do público leitor da época. No ano seguinte à morte de Cesário, em 1887, Silva Pinto organizou uma edição de 200 exemplares. Ao organizar *O Livro de Cesário Verde*, Silva Pinto tornou-se o primeiro estudioso dessa obra, dividindo-a em duas partes: “Crise romanesca” e “Naturais”. Apresentando o primeiro parecer sobre a obra, ao compreendê-la e dividi-la entre uma tendência romântica e outra realista, Silva Pinto talvez não representasse a visão de Cesário, mas sua opinião aceita por muitos críticos adiante.¹⁵ Em 1901, veio a lume a segunda edição de *O Livro de Cesário Verde*, a qual podemos considerar como a estréia do poeta no circuito literário, numa edição comercial. Posteriormente, seguiram-se a terceira, em 1911; a quarta, em 1919; a quinta, em 1926 e a sexta, em 1945.

Joel Serrão¹⁶ apresentou uma contribuição de grande relevância para o estudo da obra verdiana, ao organizar a *Obra Completa de Cesário Verde*, em 1964, (com várias reedições nos anos de 1969, 1976, 1983, 1988 e 1992), não mais seguindo a linha divisória de Silva Pinto, em duas seções (crise romanesca e naturais), mas colocando os poemas numa ordem temático-cronológica, juntando cartas do poeta e uma fonte bibliográfica.

Sem dúvida, a obra de Cesário Verde abre-nos muitos caminhos de leitura, do plano pessoal à sua fidelidade a seu universo referencial, a segunda metade do século XIX. Sua oposição ao *status quo*, sua ruptura com a tradição e sua filiação a Baudelaire inscrevem-se de modo vivo em sua poesia. Portanto, para uma compreensão dessa obra, não podemos descartar os críticos que pensaram a

¹⁵ SALGADO JÚNIOR, 1946. p. 391.

¹⁶ SERRÃO, 1964. p. 20.

literatura em sua vinculação com referências históricas e literárias, como os leitores deste trabalho cedo perceberão.

Este trabalho encontra-se dividido em dois capítulos. O primeiro faz um levantamento da crítica que aproximou Cesário Verde de Baudelaire – de *As Farpas* de Ramalho Ortigão à crítica portuguesa do século XX, onde buscamos colocar o poeta como um intelectual sintonizado com as mudanças sócio-culturais de sua época, principalmente no que diz respeito à influência francesa na cultura portuguesa. Procuramos igualmente entender as razões da incompreensão de Ortigão em relação ao poeta.

No segundo capítulo, buscamos trilhar os caminhos da modernidade de Baudelaire que, como poeta e crítico, exerceu clara influência em Cesário. Os temas baudelairianos são recriados poeticamente pelo poeta português, por meio de quadros de tonalidade realista, aproximando-se do grotesco, com grande ousadia e agudeza. Nesse sentido, Cesário Verde foi capaz de colocar na poesia portuguesa a crua realidade cotidiana, libertando-a do nacionalismo romântico de exaltação à terra, do amor convencional pela mulher, do exagerado sofrimento individual. Todos esses elementos demonstram que, em Verde, há uma opção por tematizar o estado em que vive seu país, sublinhando a condição do homem português, desapegando-se do passado e voltando seu olhar para o tempo presente, para a cidade, onde a iluminação a gás, por exemplo, apaga as estrelas.

Para concluir, tentamos mostrar como Cesário Verde, ao inovar a poesia de língua portuguesa, também absorveu as conquistas da modernidade, fazendo uso da técnica da sobreposição, na qual fatos, cenas e emoções são descritos de maneira simultânea. O poeta aproximou-se, desse modo, do processo de corte e montagem, presente na poesia de vanguarda do século XX. Em consequência, ele instaurou um marco de mudança importante na poesia portuguesa, inclusive ao tematizar problemas tão atuais, até hoje vividos nas grandes cidades. Esse lirismo calcado na poetização da realidade transforma-o num poeta da rua, capaz de produzir uma espécie de poesia-reportagem. A leitura de seus poemas desvela múltiplas experiências e diferentes posturas assumidas por um eu lírico capaz de apresentar a realidade sob diversos ângulos, revelando Cesário como um poeta da multiplicidade.

CAPÍTULO I

CESÁRIO VERDE

NA ENCRUZILHADA DO SÉCULO XIX

1.1. Cesário Verde em “As Farpas”: a vinculação a Baudelaire

No capítulo de *As Farpas* – “A musa moderna – conselho a um jovem poeta”, Ramalho Ortigão¹ inaugurou uma vertente da crítica literária que uniu Cesário Verde a Baudelaire. Para o crítico português, a moda literária do poeta francês em terras lusitanas trouxe efeitos maléficos para a poesia local, pois contribuiu para a circulação de uma “falsa poesia”, construída à base da imitação francesa:

Quanto à poesia:

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 baudelaireano está fazendo mais numerosas e mais lamentáveis vítimas do que o velho romantismo de Byron, de Lamartine e de Musset.²

A título de ilustração e complementação, vale ressaltar que Baudelaire, como um “poderoso pólo irradiador da modernidade literária do século XIX”,³ tornou-se presente na produção literária de muitos países e nas duas margens do Atlântico: Portugal e Brasil. Antonio Candido, em um ensaio notável, analisa a presença de Baudelaire na lírica de poetas brasileiros no decênio de 1890 que, embora fizessem uma leitura limitada do poeta francês, contribuíram para modificar os rumos e a fisionomia da produção poética do período. A obra *As flores do mal* influenciou os poetas pré-parnasianos brasileiros, que retiraram da lição baudelaireana o apuro formal da métrica, a utilização de imagens inusitadas e a atitude de contestação, com

¹ José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) foi um intelectual participante da Questão Coimbrã, juntamente com Eça de Queirós. Em 1871 (mesmo ano das Conferências do Casino Lisbonense), Ortigão iniciou a publicação do periódico *As Farpas*, que ficou a cargo de Eça de Queirós, sendo que somente no período de 1872 a 1882, Ramalho Ortigão assumiu a redação do mesmo. Ortigão ingressou no Grupo da “Geração de 70” e viveu do jornalismo e de alguns empregos públicos. De suas viagens à Holanda e à Inglaterra, escreveu dois livros que transitam entre o jornalismo e o diário íntimo: *A Holanda* (1885) e *John Bull e a sua ilha* (1887).

² ORTIGÃO, s. d. p. 271.

³ SABINO, 2001. p. 580.

a rejeição do passado e a adoção de novos ideais, considerados modernos, como a poesia da rua, a mulher degradada etc – temática inovadora na poesia de fins do século XIX. Entretanto, a rua e a cortesã eram poetizadas de dentro do escritório dos escritores que, de fato, não foram às ruas, como o fez Baudelaire, para captar material e trazê-lo para a poesia. No entanto, conforme atesta Candido, os pré-parnasianos não adotaram o prosaísmo e a coloquialidade, marcas do poeta francês:

[Esses poetas] refugaram ou não sentiram bem a coragem do prosaísmo e dos torneios coloquiais. Também não se interessaram pelos espaços externos da vida contemporânea, inclusive o senso penetrante da rua e da multidão; ficaram quase sempre dentro de casa e mais especialmente do quarto de dormir. Apesar disso, assimilaram algo da modernidade de Baudelaire na medida em que se inspiraram nele para afirmar o tempo presente e seus problemas, contra o refúgio no ego e na história...⁴

Como poeta da febre, da sensualidade, da sexualidade acentuada, do cotidiano da cidade moderna e de seu reverso, com toda a sua pobreza e o seu luxo, Baudelaire, sem dúvida, conforme afirmou Friedrich,⁵ inaugurou a nova estética da poesia moderna francesa, em contraposição aos valores da sociedade burguesa e a seus padrões de beleza, equilíbrio, clareza, higiene, entre outros. Isso confere ao poeta uma dimensão maldita, por demonstrar em seus versos o reverso da medalha da modernidade, que exibiu a técnica e o avanço científico, dos quais nem todos puderam desfrutar. Essa crítica de Baudelaire à modernidade é vista por Ramalho Ortigão como indícios de perversão e como distorções presentes na escrita pois, para o crítico esses temas eram considerados apoéticos:

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 o segredo do chic, os preceitos da moda, os efeitos da prostituição e do alcoolismo, e os últimos requintes da sensualidade e da devassidão.⁶

⁴ CANDIDO, 1987. p. 38.

⁵ FRIEDRICH, 1978. p. 45.

⁶ ORTIGÃO, s. d. p. 271.

O crítico português prossegue suas observações, comentando as musas presentes na cena poética do autor francês e que, desviadas do padrão, configuram prostitutas, mulheres doentes, mulheres delinqüentes e mulheres maquiadas:

A sua musa foi criada irritantemente com túbaras e com vinhos de *champagne*, entre o lupanar, o *tripot* e o *water close* do *boulevard*. Pinta os cabelos, os beijos, as faces e põe sinais. Dá ao cabelo o aspecto de uma meada de linho cor de manteiga, ao rosto a imagem da superfície de uma taça de leite em que caíssem duas moscas, à boca a semelhança de uma cicatriz. Tem tosse, meias de seda e um *coupé* de quando em quando.⁷

Como vemos, Ortigão critica as musas baudelairianas por representarem a dissolução da musa antiga e ideal, o que, segundo ele, traz uma “influência maléfica” para os poetas portugueses, pois disseminam imagens negativas da mulher no espaço urbano, exibindo suas várias máscaras. Mas, a nosso ver, essas musas se assemelham às características do próprio poeta moderno, cuja marca constitutiva é a despersonalização,⁸ assim como a maquiagem no rosto feminino dissimula seus traços constitutivos e individuais.

A presença dos sinais no rosto e no corpo, apontados por Ortigão, nas mulheres representadas por Baudelaire, pode ser explicada, de acordo com Sennet, como marcas de determinados tipos de mulheres. Segundo esse autor, os sinais em cada parte do corpo das mulheres do século XIX as situava como assassinas, ousadas ou sedutoras: “[os sinais] no canto dos olhos significavam paixão; no centro do queixo, jovialidade; no nariz, atrevimento. Uma assassina deveria usar pintas sobre os seios.”⁹ Todas essas características mostram como se desenvolveu, no século XIX, uma nova sensibilidade, que promoveu o corpo a uma espécie de mapa ou artefato, para exposição no grande palco da rua.¹⁰ Não é difícil perceber, pela exposição acima, os equívocos da leitura de Ortigão, em relação à obra do poeta francês, ao contrário do entendimento demonstrado por Cesário.

⁷ ORTIGÃO, s. d. p. 271.

⁸ GOMES, 1989. p. 20.

⁹ SENNET, 2001. p. 95.

¹⁰ SENNET, 2001. p. 95.

Quando sublinha a importância e a inovação de Baudelaire, Ramalho Ortigão não foge à retórica naturalista da época e a seus efeitos de superfície:

Baudelaire tem no entanto o grande mérito de haver criado a língua da decadência literária do Segundo Império, de ter fixado na linguagem as fosforescências do charco, as cintilações do estilo negro. Há estados morais e estados patológicos na vida do homem moderno, os quais antes de Edgar Poe nos Estados Unidos, de Henrique Heine na Alemanha, e de Charles Baudelaire em França, estavam inéditos na literatura destes três países. Heine e Poe fizeram a língua da tísica, da dispepsia, da nevrose e do delirium tremens. Baudelaire criou o idioma sifilítico do crevetismo.¹¹

A importância de Baudelaire, segundo ele, limitava-se à literatura francesa. Por isso, Ortigão não reconhece, nem compreende a presença de seus temas na escrita de Cesário Verde, classificando-a como distorção, decadência literária e criticando a cena cotidiana descrita por Cesário, lançando sobre esta um olhar irônico:

O poeta chama-se o sr. Cesário Verde, o qual achou interessante comunicarnos, por meio do referido Diário de Notícias, um dos casos verdadeiramente mais extraordinários que podem assinalar a vida de um homem, a saber: ir um sujeito pela Rua do Alecrim e passar uma carruagem com uma senhora dentro.¹²

A constatação de Ortigão refere-se ao poema “Esplêndida”,¹³ no qual uma dama passa em um landau forrado de cetim, lançando um olhar de desprezo sobre seu admirador que, por sua vez, deseja o lugar de seus truões. Para o crítico, isso era sinal de perversão, de deturpação e de falsidade dentro da poesia moderna portuguesa, pois não correspondia à realidade e tampouco ao cenário lisboeta:

(...) O poeta abusa um pouco dos adornos com que veste a sua dama, já envolvendo-a em sedas multicores, o que é de mau gosto inadmissível, já fazendo-a portadora dos esplendores de Versalhes...

¹¹ ORTIGÃO, s. d. p. 272.

¹² ORTIGÃO, s. d. p. 272-273.

¹³ Ei-la! Como vai bela! Os esplendores
Do lúbrico Versalhes do Rei-Sol
Aumenta-os como 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.

(...) E eu vou acompanhando-a, corcovado,
No *trottoir*, como um doído, em convulsões,
Febri! de colarinho amarrotado,
Desejando o lugar de 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. (...)

(...) Depois tem um landau forrado de cetim “azul celeste”, coisa que ninguém nunca teve e que a ninguém se permite (...). De sorte que destes versos salva-se unicamente uma coisa verdadeira e sensata, que é a Rua do Alecrim.¹⁴

Temos de convir que esse comentário tem muito de uma visão sarcástica. Para o crítico, as idéias estariam deslocadas pois o *boulevard* e a moda encontravam-se descentrados, deslocados de seu lugar de origem – a Paris de Baudelaire. Na sua transposição “inadequada”, a avenida (o *boulevard*) era a Rua do Alecrim e o atelier de costura era o da Travessa de Santa Justa, o que falseava versos e contexto.

Mas não é isso o que acontece. Cesário Verde sintoniza a poesia portuguesa com a modernidade européia e rompe com a tradição, não por somente absorver a Paris de Baudelaire, (o *boulevard*, a dama fria e distante), mas por usar esses elementos como lente rearticuladora do perfil português e de uma nova convenção poética, o que é visível em todos os versos.

A crítica de Ortigão é irônica face ao colorido da dama e ao “landau azul-celeste”, onde ela estava. Na visão do crítico, esses são elementos inverossímeis; porém, a nosso ver, dentro da poesia de Cesário, tais aspectos exercem as funções de demarcar a classe social de quem os usava e, ao mesmo tempo, pelo deslocamento e pela ausência, situar Lisboa em outro lugar. Inteligente construção pelo avesso, como vemos.

Quanto ao lugar do poeta, Ortigão não leva em consideração o aspecto irônico que permeia a cena urbana de um amante desprezado, que se curva diante de uma mulher e realiza uma encenação. Trata-se de um fingimento, no qual o “eu” utiliza uma máscara assentada na figura do homem desprezado, mero personagem, fato que marca a “despersonalização do poeta” como uma característica da lírica moderna,¹⁵ lugar da expressão de várias vozes, que substituem a voz única e direcionada do poeta clássico.

Para Ortigão, entretanto, um poeta deveria apresentar uma “postura moral correta” e não se colocar na posição de amante humilhado, acometido de febres e

¹⁴ ORTIGÃO, s. d. p. 273.

¹⁵ GOMES, 1989. p. 20.

convulsões diante da “dama fatal”. Tal atitude o transforma em “poeta perigoso”,¹⁶ pois estaria, assim, sem o domínio de seus próprios instintos, cultivando a decadência baudelairiana:

Nesta parte um conselho: Quando um poeta é de natureza tal que ao passar por senhoras de carruagem se vê obrigado, pelo seu temperamento, pela sua veia poética ou pelos seus princípios políticos, a corcovar, a endoidecer, a ter convulsões e febre e a amarrotar os colarinhos, esse poeta é perigoso na rua do Alecrim, e deverá ir, “sinistro e mal trajado”, desejar o lugar dos truões e amarrotar a roupa branca para a circunvalação.¹⁷

Como se pode ver, Ortigão recoloca em cena o “poeta perigoso”, aquele que não é aceito na República de Platão, pois não produz uma escrita útil e consagrada dos valores institucionalizados da pátria, além de permitir a si mesmo extravazar sentimentos armazenados no inconsciente, sem centrar-se na ideologia de toda a comunidade.¹⁸

Na visão de Ortigão, a presença de Baudelaire em Cesário Verde estava associada ao niilismo, à desordem sexual, ao charco e à lama, o que representou um tempero forte demais para a crítica portuguesa da época:

Eis aqui está, finalmente, a que uma fingida perversão leva um homem, talvez digno e brioso: a afirmar de si mesmo, como a fina flor predilecta do ideal, que quer ser lacaio!

Fazemos à dignidade deste poeta a justiça de acreditar que quebraria a sua bengala nas costas de quem lhe atribuísse, em prosa, as maneiras, a *toilette*, os pensamentos e os instintos de que ele se gloria em verso.

Tal é a deplorável influência do crevetismo na poesia moderna representada na obra de um dos seus cultores, o Sr. Cesário Verde, ao qual sinceramente desejamos que estas modestas observações contribuam para que continue a ilustrar o seu nome tornando-se cada vez menos verde e mais Cesário!¹⁹

Evidentemente, Ortigão não compreendeu a poesia de Baudelaire, o que não foi privilégio seu. Até hoje essa poética gera recepções dissonantes. Modernamente, uma das linhas críticas²⁰ considera que o poeta francês colocou em prática o projeto

¹⁶ ORTIGÃO, s. d. p. 274.

¹⁷ ORTIGÃO, s. d. p. 274.

¹⁸ SANT'ANNA. 1979. p. 68-69.

¹⁹ ORTIGÃO, s. d. p. 274-275.

²⁰ OEHLER, 1997. p. 14.

literário de uma “estética anti-burguesa”, expressando sua insatisfação por pertencer à burguesia, fazendo uma opção por tematizar os oprimidos e, ao mesmo tempo, manifestando sua posição contrária à arte de mercado.

A incompreensão ramalhiana parece-nos contraditória, pois Ortigão foi um crítico de intensa atividade jornalística e intelectual. Visitou as grandes exposições de Paris, esteve sintonizado com as idéias científicas do século XIX e teve seu projeto literário estreitamente identificado com uma reflexão sobre a pátria portuguesa e seus males. Buscou sintonizar Portugal com o restante da Europa, ao participar das discussões da “Questão Coimbrã”, partilhando das idéias da Geração de 70, ao tentar ligar Portugal com o mundo”.²¹ Inclusive, torna-se importante ressaltar que o Projeto da Geração de 70 focalizou Paris como um parâmetro de civilização moderna a ser apropriado, para que as terras lusitanas pudessem transpor o atraso provinciano em relação aos demais países europeus desenvolvidos.²² Contudo, Ortigão não admitiu a mudança de parâmetro da poesia de Cesário Verde e a visibilidade que ela permitiu aos figurantes (trabalhadores, prostitutas, varinas, calafates etc.), que os novos tempos fizeram circular na cidade. Para o crítico, isso era sinônimo de decadência, o que evidentemente não constituía obstáculo para o polimento e o valor dos versos de Cesário.

A leitura por nós empreendida, sobre a crítica a Cesário Verde em *As Farpas*, de Ramalho Ortigão, longe de visar à totalidade, apenas pretendeu auscultar uma voz contemporânea do poeta, buscando ressaltar a importância do primeiro intelectual que mostrou a presença de Charles Baudelaire na obra do poeta português. Ela representa o primeiro passo para se estabelecer um diálogo entre o poeta português e o francês, feito pela crítica posterior, no século XX.

²¹ Programa das Conferências Democráticas. Apud MACHADO, 1998. p. 114.

²² MACHADO, 1998. p. 21-22.

1.2. Algumas considerações sobre a crítica do século XX acerca da obra de Cesário Verde

De *As Farpas*, de fins do século XIX, até a década de 20 do século seguinte, Cesário Verde ficou praticamente esquecido pelos estudos críticos, embora, em 1902, conforme nos informa Fátima Rodrigues,²³ Mendes dos Remédios tenha indexado o poeta em seu livro *História da Literatura Portuguesa – desde as origens a actualidade*. Ao longo de seis edições, Remédios produziu poucas alterações em seu cânone. Destacamos que, na edição de 1902, ele apenas cita Cesário, em pouco mais de dez linhas. Já na 4ª edição, de 1914, o autor introduz alterações significativas, não só no número de linhas como na qualidade das informações dedicadas à poesia verdiana, ressaltando que “cem páginas do livro valem muitos volumes e representam uma obra genial”.

João de Barros, nas primeiras décadas do século XX, destacou o importante papel da poesia de Cesário Verde no panorama das letras portuguesas, ao afirmar que ele utilizou a descrição minuciosa para melhor observar o real. Essa descrição, para Barros representava uma nova forma de poetizar a realidade:

[Cesário Verde] para cantar as coisas humildes e quotidianas e, ao mesmo tempo, para dizer o seu desejo sequioso de abranger e viver toda a vida, empregou imagens novas e poderosas, bizarras mesmo na sua fragância e uma língua forte, expressiva, alheia a todo verbalismo inútil, não árida, mas sóbria, não fria, mas de exatidão quase matemática.²⁴

Nos anos 20, o poeta já ocupava espaço no meio universitário, pois José Régio,²⁵ em 1925, defendeu uma tese de licenciatura, intitulada “As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa”, na qual reconhece a modernidade da poética de Cesário, inclusive afirmando ser ele “o nosso mais representativo poeta realista”, pois

²³ RODRIGUES, 1998. p. 100-101.

²⁴ BARROS, 1944. p. 113.

²⁵ RODRIGUES, 1998.p. 100.

(...) procura revelar [a beleza dos espaços e das coisas] descrevendo-nos pedaços de paisagem, debuxando perfis e tipos, desenrolando pequenos quadros banais e vivos. Geralmente falhada ou falseada, nas ampliações de Junqueiro e Gomes Leal, foi em Cesário que esta poesia achou uma comoção pudica e sóbria, uma sensibilidade funda e senhora de si, uma bela imaginação de observador...²⁶

Régio observou, na obra de Cesário, uma poesia do cotidiano como indício da modernidade do poeta, que criava quadros descritos e delineados a partir de uma ótica própria.

João Gaspar Simões, em seu texto “Introdução a Cesário Verde” (1931), ressaltou como características mais importantes nessa poesia, como a habilidade de registrar e analisar a realidade e, ao mesmo tempo, de transfigurá-la, já que Verde exerceu um lirismo baseado na “poesia do concreto, do vulgar ou do quotidiano”,²⁷ importantes traços que unem o poeta português a Baudelaire.

A década de 40 foi de grande importância para a propagação da obra de Cesário. Além da publicação da obra do poeta Fernando Pessoa, que havia eleito Cesário como mestre, surgiram estudos sistemáticos de Óscar Lopes, Jorge de Sena, Jacinto do Prado Coelho, Joel Serrão, David Mourão-Ferreira e João Pinto de Figueiredo, entre outros. Esses estudos abriram, a partir dos anos 70, uma senda para as análises críticas de Helder Macedo, Reckert, Cabral Martins e Alfredo Margarido, entre outros.

Tais críticos produziram estudos notáveis e apresentaram, a nosso ver, um melhor entendimento da obra verdiana, pois centraram suas leituras na produção do poeta, sem cultivar as tradicionais preocupações biográficas ou mesmo as divisões da obra verdiana em fases. Esses estudos efetuaram múltiplos recortes que vieram a estabelecer o diálogo de Cesário com o realismo, com a poesia de caráter social e também com o poeta francês Charles Baudelaire, tópico que nos interessa mais de perto. Alguns dos principais estudos sobre o tema são os de David Mourão-Ferreira e de Jacinto do Prado Coelho.

²⁶ RÉGIO, 1941. p. 46-47.

²⁷ SIMÕES, 1971. p. 91.

David Mourão-Ferreira destacou que há, em Cesário, os estímulos sensoriais da poesia baudelairiana: o poeta é um “pintor sem quadros.” O crítico também comenta que no poema “Cadências Tristes”, Verde lançou mão do lirismo tradicional e romântico, utilizando um tipo de verso inédito na poesia portuguesa da época:

Aventamos que tal composição fosse, à data, pouco freqüente, se não inédita, na poesia portuguesa; e mais sugerimos: que o modelo o tivesse Cesário ido buscar a Baudelaire. De fato, em ‘*Les Fleurs du mal*’, cinco poemas apresentam esse desenho estrófico: *Le Balcon*, *Reversibilité*, *Moesta et Errabunda*, *Lesbos* e *L’irreparable*. (este último com uma variante que consiste na substituição, no 2º e no 4º versos, dos alexandrinos por octossílabos).²⁸

Essa aproximação de Cesário a Baudelaire também foi observada por Jacinto do Prado Coelho, ao destacar alguns aspectos que estabeleceram um diálogo de Verde com o poeta francês, como a presença da mulher fria e distante, a figura do *flâneur* e seu deambular, a aridez da cidade moderna, a presença dos pobres, dos trabalhadores e de suas mazelas. Todos esses elementos estabelecem, sem dúvida, uma ponte entre Cesário e o poeta francês.²⁹

Jorge de Sena³⁰ também observou que o poeta viveu a lição baudelairiana, mas não chegou a aprofundar-se nesse assunto, considerando o “erotismo de humilhação” em Cesário um aspecto perturbador e ponderando que o poeta exagerava na encenação de uma condição social abaixo da sua. A nosso ver, Sena leu a poesia de Cesário pelo viés biográfico ou buscou em seus poemas aspectos confessionais, o que estava longe da intenção do autor de “O Sentimento dum Ocidental.”

João Pinto de Figueiredo nota a presença de ecos baudelairianos na poesia de Cesário, ao aproximá-la dos temas da cidade/modernidade/erotismo. Segundo ele, Verde “baseara a sua poesia numa reminiscência literária, procurando depois inseri-la num quadro nacional”,³¹ ou seja, o poeta trouxe para o cenário lisboeta a atmosfera dos *tableaux parisiens*, presente no crepúsculo das ruas, na bebida, no

²⁸ MOURÃO-FERREIRA, 1966. p. 68.

²⁹ COELHO, 1961. p. 191. O autor cita alguns poemas de Cesário que estabelecem um claro diálogo com os versos baudelairianos, como “Num Bairro Moderno” (“La Gèante”); “O Sentimento dum Ocidental” (“Le Crepuscule du soir”) e “Cabelos” (“La Chevelure”).

³⁰ SENA, 1981. p. 161.

³¹ FIGUEIREDO, 1986. p. 69.

perfume, imagens reveladoras da forte sensualidade e do erotismo baudelairianos. Entretanto, ao estreitar os laços entre a vida e a obra do poeta, Figueiredo analisa seus versos também a partir de uma ótica biográfica.

Gérard et Pierrete Chandelar³² pergunta-se se haveria, verdadeiramente, um “erotismo de humilhação” em Cesário, argumentando que a presença das figuras femininas são meras referências literárias a Baudelaire, cujas personagens não teriam a repressão sexual portuguesa, pois exalam sensualidade. Mas Chandelar informa que não encontra uma verdadeira ressonância baudelairiana em *O Livro de Cesário Verde*, citando como exemplo o tipo de métrica utilizada por cada poeta: Cesário utiliza o verso alexandrino e Baudelaire alterna o alexandrino com o heptassílabo. Ao analisar os poemas “Esplêndida” e “Humilhações”, o crítico define a humilhação neles presente, como um recurso para mostrar que a depreciação social representa a separação das classes rica e pobre, o que reduz, sem dúvida, a leitura da obra verdiana a um viés social, sem considerar o erotismo como elemento de sua modernidade e de sua criação.

Margarida Vieira Mendes,³³ ao organizar uma antologia de poemas de Cesário Verde, afirma que foi a partir do escrito de Ortigão que se traçou o diálogo entre Verde e Baudelaire. Entretanto, em sua visão, o poeta português não se vincula estreitamente a Baudelaire, pois ele “é também um poeta do campo, do prosaico, sem amplidão oratória, anti-romântico, sem as preocupações metafísicas e os abismos de Baudelaire, além de não ter quaisquer marcas de satanismo.” Fazemos algumas ressalvas a essa leitura, ao admitirmos que Cesário se revelou, em alguns momentos, um poeta de temática romântica. Citamos, por exemplo, “Cadências Tristes”,³⁴ dedicado ao poeta romântico João de Deus. David Mourão-Ferreira afirma que a referência a João de Deus, no poema de Cesário, é algo

³² CHANDLER, 1990. p. 7-8.

³³ MENDES, 1987. p. 22-23.

³⁴ 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!

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 melodia e toda a comoção.

(VERDE, 1992. p. 190-191)

relevante, pois, o poeta demonstra um lirismo tradicional, sob uma forma estrófica tomada de Baudelaire:

Colocada no início da sua breve carreira poética, (...) [o poema representa] a apologia do nosso lirismo tradicional [mas] apresenta-se, todavia, sob o aspecto estrófico, em moldes muito pouco tradicionais e que, até na sua própria obra nunca mais voltarão a aparecer: são quintilhas formadas por alexandrinos, com rima cruzada, e em que o quinto verso é a repetição quase textual do primeiro.³⁵

No poema “cadências Tristes”, Cesário Verde, sem dúvida, conjuga tradição e inovação, ao exaltar valores românticos, fazendo ecoar muitas vozes em seu texto desde a dicção feminina da cantiga medieval ao tópico da mulher frágil. Tudo isso expresso através de uma distribuição estrófica muito próxima do poema “Le Balcon”,³⁶ de Baudelaire, o que nos leva a concordar com a afirmativa de T. S. Eliot, que nos diz que toda atividade artística lança mão dos mais variados materiais da cultura, selecionando-os e remodelando-os, criando, assim, uma obra singular que não possui uma existência autônoma, estando esta inserida num contexto:

(...) Nenhum artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas mortos; não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo para contraste e comparação entre os mortos. Entendo isto como um princípio de estética, não apenas histórico, mas no sentido crítico.³⁷

Para além da forma baudelairiana, acreditamos que o poeta apresentou também marcas do satanismo do poeta francês. Esse satanismo na poesia verdiana foi definido por Jacinto do Prado Coelho como episódico. Contudo, afirmamos que há uma presença significativa do satanismo em Cesário, acompanhando a experiência

³⁵ MOURÃO-FERREIRA, 1966. p. 98.

³⁶ La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
Et mès yeux dans le noir devaient tes brunelles,
Et je buvais ton souffle, ô douceur! Ô poison!
Et tes pieds s'endormaient dans mès mains fraternelles
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Je sais l'art d'évouquer les minutes heureuses,
Et revis mon passé blotti dans te genoux.
Car à quoi bom chercher tes beautés langoureuses,
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton coeur si doux?
Je sais l'art d'évouquer les minutes heureuses! (BAUDELAIRE, 1991. p. 85)

³⁷ ELIOT, 1989. p. 39.

da cidade em transformação, com suas desigualdades e seus horrores. Além disso, o satanismo baudelairiano deve ser examinado com cuidado, pois como informa Walter Benjamin, o poeta francês, apesar de dar vazão a seus impulsos satânicos, era também um “admirador dos jesuítas”.³⁸ Sua atitude satânica revela um inconformismo frente à sociedade perversa e sua própria descrença diante do mundo: por isso, satã se insere na sua poesia como um grito de guerra, como uma forma de protesto e como uma vertente da cultura do romantismo.

Antonio José Saraiva vê em Cesário uma lição baudelairiana³⁹ dentro de alguns limites, pois, Verde não teria recorrido aos “paraísos artificiais” e à fuga. Contudo podemos perceber um desejo de fuga, em seu emparedamento na cidade, ou mesmo nos versos em que evoca Londres, Paris, Berlim, o mundo, como também na sua posição literária de estar num “café devasso” a tomar goles de absinto, o que sinaliza a fuga para o paraíso artificial que a bebida sugere.

Saraiva & Lopes afirmam que o “erotismo de humilhação” em Cesário Verde não constitui um modo de expressão da moda literária de sua época, mas reflete uma inferioridade social:

(...) Cesário teve de vencer o misto hiperbólico de ódio-adoração à mulher aristocratizada e distante, estigma de um sentimento de inferioridade social que tanto se detecta em poetas como Guilherme Azevedo e Gomes Leal, nas suas imitações baudelairianas.⁴⁰

Para os autores, nos poemas “Esplêndida” e “Deslumbramentos”, Cesário exprimiu o conflito do poeta na sociedade capitalista, frente à burguesia. Mas acreditamos que, na verdade, há uma carga de ironia e crítica aos representantes do poder, encenadas nas mulheres frias, ricas e soberbas, que figuram nos poemas citados. Além disso, essas mulheres são figuras perfeitas para a projeção de desejos eróticos, com suas rendas e bricabraques.

³⁸ BENJAMIN, 1991. p. 55-56.

³⁹ SARAIVA, 1997. p. 137.

⁴⁰ SARAIVA e LOPES, 1996. p. 926.

Reckert⁴¹ e Cabral Martins⁴² reconheceram o diálogo com Baudelaire, na poesia de Cesário, destacando nela a multiplicidade do erotismo que se propaga da cidade para o campo, deslocando-se, também, para os elementos da natureza. Os críticos concordam entre si, ao afirmarem que os vegetais presentes no poema “Num Bairro moderno” são comparados ao corpo de uma vendedora de verduras, a partir de uma profusão de cores e sabores, numa atitude erótica, que utiliza as sinetias típicas da poesia de Baudelaire, não representando, portanto, uma simples alusão aos quadros do pintor maneirista Arcimboldo, mas revelando também que o erotismo verdiano desloca-se para as mulheres desprovidas de beleza, como as trabalhadoras braçais, as mulheres doentes etc., que também freqüentam os versos do autor.

Alfredo Margarido,⁴³ outro importante crítico português, mostra a presença do tema do erotismo na poesia de Cesário Verde. O autor ressalta, brilhantemente, que a presença das formas eróticas femininas estrangeiras, na poesia de Cesário Verde, pode ser explicada por dois motivos: a influência baudelairiana e a arraigada moral católica das mulheres lusas que, mergulhadas no pudor da sociedade portuguesa, não provocavam no poeta desejos eróticos.

Mas foi, sem dúvida, Helder Macedo⁴⁴ quem produziu o mais notável estudo sobre Cesário Verde. Ao analisar de forma completa a obra do escritor, o crítico não só centra sua análise no contexto social e nas idéias científicas vigentes, na época da produção verdiana, como também estuda a presença do erotismo em sua poesia. Macedo destaca a alta proporção que o erotismo ocupa na poesia verdiana, sendo ele citadino ou campestre (que se desloca para os elementos da natureza) ou expresso através de um desejo que se exacerba nas ruas, através do olhar que focaliza a mulher como objeto de desejo, o que caracteriza um novo modo de se estar em público. O autor observa ainda que há, nos poemas em que Cesário tematiza a dama fatal, um *flâneur* baudelairiano que fixa as formas eróticas nos mais diversos tipos femininos.

⁴¹ RECKERT, 1987. p. 30.

⁴² MARTINS, 1988. p. 33-34 e 79.

⁴³ MARGARIDO, 1988. p. 135-148.

⁴⁴ MACEDO, 1975. p. 96.

Hélder Macedo afirma, ainda, que o poeta se reveste de múltiplas figuras, tais como o *flâneur*, o *voyeur*, o humilhado, entre tantas outras, demonstrando, a partir da criação de variadas personagens, um descentramento do sujeito lírico que circula nas partes mais obscuras da cidade. Não seria também absurdo levantarmos a afirmação de Ernst Fischer, que em seu livro “A necessidade da arte” admite a notável capacidade de Baudelaire de criar uma beleza a partir do horrível, o que se coaduna com o projeto poético de Cesário. De acordo com o autor, Baudelaire, em contraposição ao perverso mundo do capital, erige uma arte capaz de revelar uma beleza extraída da luminescência do charco, da lama e de figuras grotescas.⁴⁵

Sílvio Castro, outro importante estudioso da obra de Cesário Verde, aponta uma importante característica para a compreensão de seu fazer poético: a junção de diversos elementos. Assim, a escrita de Cesário tende para a multiplicidade, congregando a fusão de elementos visual e musical. Essas características fizeram com que o autor ultrapassasse as classificações e tornaram-no um poeta multifacetado e tão atual.⁴⁶

As múltiplas leituras empreendidas pela crítica do século XX alteraram o ordenamento da obra verdiana, o que se coaduna com o próprio projeto de Cesário:

(...) Como um poeta dos poetas, desarrumando as idéias feitas e as estantes criticamente organizadas de cada sucessiva geração. É, por isso, um mestre que não consente imitação nem fácil manuseamento crítico, um mestre verdadeiro para verdadeiros poetas.⁴⁷

Guardadas as proporções entre Baudelaire e Cesário Verde, Lisboa e Paris, mas admitindo que Verde absorveu os temas baudelairianos, a despeito das “farpas ramalhianas”, que o classificaram como um “imitador pervertido”, é preciso reconhecer que o poeta trilhou os caminhos abertos por Charles Baudelaire, inaugurando uma nova poética e alcançando algumas conquistas do artista moderno: a consciência do texto como espaço de reinvenção da linguagem e dos temas, como produto para o mercado consumidor e como espaço para a crítica à modernidade. Cesário Verde

⁴⁵ FISCHER, 1987. p. 82-89.

⁴⁶ CASTRO, 1990. p. 40.

⁴⁷ MACEDO, 1988. p. 9.

escreveu em língua portuguesa, o que dificultava sua divulgação no restante da Europa, teve uma curta vida e produziu uma obra avulsa, aparentemente pequena, mas de grande riqueza estética, o que nos faz reconhecer que Cesário rompe com uma tradição que privilegiou o elemento onírico e a fuga superficial, tornando-se um poeta de tamanha importância para a literatura de língua portuguesa, assim como o foi Baudelaire para a literatura francesa. A poética verdiana voltou-se para o mundo baixo, para a realidade sensível,⁴⁸ para as mazelas sociais e para a prosaica cena urbana, onde desfilam as “damas fatais”, personagens que encerram a imagem milenar da mulher, como uma criatura esfíngica e enigmática, o que será tratado em uma seção específica – “Erotismo dos Perfis Femininos” – no capítulo seguinte.

⁴⁸ GOMES, 1989. p. 141.

CAPÍTULO II

ROTAS DA MODERNIDADE

Digo
 Lisboa
 Quando atravesso – vinda do sul – o rio
 E a cidade a que chego abre-se como se
 do seu nome nascesse
 Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
 Em seu longo luzir de azul e rio
 em seu corpo amontoado de colinas –
 Vejo-a melhor porque a digo
 Tudo se mostra melhor porque digo
 Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência
 Porque digo
 Lisboa com seu nome de ser e de não-ser
 (...)

 E em seu secreto rebrilhar de coisa de teatro
 Seu conivente sorrir de intriga e máscara
 Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata
 Lisboa oscilando como uma grande barca
 Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência
 Digo o nome da cidade
 Digo para ver.

(Sofia de Mello Breyner Andresen.
 Poema inaugural do livro *Navegações*.)

2.1. Tempos Modernos

Ao usar a expressão *modernidade*, remeto-me ao abrangente movimento das idéias políticas, sociais e estéticas que compreendem um longo período, a partir do Renascimento, e que atingiram seu ápice no século XVIII, com o Iluminismo, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, cujas idéias se prolongaram pelos séculos XIX e XX:

(...) Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis da vida pessoal, social e política.¹

¹ BERMAN, 1996. p. 16.

De matriz iluminista, o projeto de modernidade da segunda metade do século XIX implicou grandes transformações em todas as dimensões da vida humana, desde os aspectos materiais, dos bens de consumo até os bens culturais, impondo a necessidade de rapidez e pontualidade, oferecendo a magia da luz elétrica e permitindo o surgimento de uma nova classe – a operária – com um modo de vida determinado pela indústria.² Apesar de todas essas transformações, esse período foi pontuado por contradições: de um lado, a hegemonia do poderio burguês, de outro, a exibição do espetáculo da miséria e dos flagelos sociais.

Ressalte-se que o “estar na ordem do dia” não se deu apenas nos campos histórico e social, mas também nos âmbitos artístico e literário, pois escritores e artistas captaram as mudanças decorrentes do capitalismo acelerado e da modernidade:

Entre os artistas, uns vão revelar a penetração recíproca do abstrato e do concreto, da anti-natureza e da natureza. Vão tentar compreender no sensível, os signos e os sinais descontínuos. Substituem deliberadamente a continuidade percebida pelo descontínuo construído, dando lugar à liberdade puramente criadora (...) para superar o real alienado...³

Vale ressaltar que a modernidade na literatura e nas artes alimentou-se da ruptura como palavra de ordem e também absorveu as idéias de mudança, de progresso e de racionalismo científico, expressando, em alguns casos, uma crítica às contradições contidas no próprio projeto.

Marshall Berman⁴ informa que o primeiro intelectual a refletir sobre a modernidade foi Rousseau, tendo utilizado a expressão “moderniste”, no sentido em que seu uso se tornou corrente nos séculos XIX e XX. Rousseau chamou a atenção de seus contemporâneos para o abismo para o qual a sociedade moderna estava caminhando.

O primeiro escritor a utilizar a palavra “modernidade” foi Baudelaire, que trouxe o conceito para a vida social e artística, demonstrando outra consciência do novo:

Baudelaire traz uma novidade à consciência do novo. Para ele, o “moderno” é expressamente o efêmero, o fugaz; ele encara o efêmero, a moda e o mundano como inverso do eterno na dualidade humana (...) [com ele] o termo moda mudou de sentido, [passando a designar] o imprevisível e o encanto

² LEFÈBVRE, 1969. p. 211.

³ LEFÈBVRE, 1969. p. 212.

⁴ BERMAN, 1996. p. 17.

imprevisto inventados por artistas espontâneos, não profissionais (os dândis). Ele designa a flor do cotidiano, a novidade pela novidade nas suas manifestações mais passageiras, logo, as mais profundas, segundo Baudelaire.⁵

Atento às transformações de sua época, Baudelaire vivenciou o desenvolvimento das estradas-de-ferro, da indústria francesa e da cidade de Paris com seus *bulevares*. O *bulevar*, inovação surgida com o planejamento urbano do século XIX foi uma criação decisiva para a modernização da cidade, sendo o cenário da vida moderna por excelência, porque permitia a aproximação e a convivência dos contrastes: o rico frente ao pobre; o feio, ao bonito; a juventude, à velhice, a opulência, à miséria. Acima de tudo, permitia o confronto das classes, com o luxo das vitrines, as grandes peças de teatro e a afluência à cidade de tipos humanos marginalizados.

Nessa paisagem marcada por mudanças profundas na sociedade, muitos escritores, tais como Baudelaire, vão tematizar a realidade que os cercava, substituindo o sonho de amor individual por um sonho coletivo de igualdade social.⁶ A literatura passou a tematizar o homem com suas implicações sociais, políticas, econômicas e psicológicas, a partir de elementos que até então nunca tinham sido temas literários, como a beleza do feio, a miséria, os anseios humanos de libertação social, a consciência de que o progresso não é desfrutado pelas grandes camadas populares. Surgem daí novos personagens e novos temas na literatura: bêbados, prostitutas, operários, mendigos, assassinos, boêmios, trabalhadores braçais, elementos diabólicos, seduções desenfreadas, liberação dos prazeres, acaso, cotidiano, “dobras” da cidade moderna e hipocrisia burguesa. Todos esses elementos abriram espaço para uma literatura panorâmica, na qual a cidade se converte em um grande teatro e seus indivíduos em atores. São esses aspectos que estão presentes na inovação que Baudelaire e Cesário Verde conferem a suas obras.

Todos esses temas e personagens trouxeram outra feição para a arte e para a literatura, instaurando um novo modo de percepção de uma época na qual os artistas se contrapuseram à burguesia que ainda insistia em temas e heroísmo

⁵ LEFÈBVRE, 1969. p. 200-201.

⁶ LEFÈBVRE, 1969. p. 277.

clássicos,⁷ afirmando sua soberania, empreendendo uma crítica social antiburguesa,⁸ demonstrando quão atrativo é o tema da vida nova coletiva. Tal fato, segundo Lefèbvre, foi sentido pelos intelectuais, que misturaram “um lirismo antigo (Hugo), com o mito da grande cidade (Paris) e a descoberta, não vivida ainda conscientemente na França, do agrupamento dos homens nas cidades grandes”.⁹

A estética de Baudelaire reage, portanto, à massificação proposta pela Revolução Industrial e ao artificialismo da vida moderna, empreendendo um profundo estudo crítico da arte em tempos modernos, o que pode ser observado não só em sua obra poética, mas também em sua obra crítica.¹⁰

2.2. Baudelaire poeta e crítico

O período da produção baudelairiana coincide, cronologicamente, com a decadência do movimento romântico na França e o poeta, muitas vezes, foi visto como um adepto da estética simbolista. Para além da periodização, Baudelaire possui um importante papel artístico, ao fomentar a autonomia da arte e a soberania do artista. Welck nos chama a atenção para a dissonância de Baudelaire, em relação ao movimento simbolista:

(...) Cronologicamente ele antecede o movimento em muitos anos (...). Assim, pode ser considerado apenas um “precursor”, termo que dificilmente se ajusta a um homem dotado de tal poder crítico e tão original sensibilidade que fazem dele um dos maiores críticos do século. Sua principal realização crítica foi na arte, mas ele era, embora não um teórico sistemático, um importante esteta geral e um crítico literário distinto. Todavia, nem a estética nem a crítica de Baudelaire atingem o mesmo grau de originalidade e sensibilidade que fez dele o *magnus parens* da poesia moderna.¹¹

Em seus textos de crítica, Baudelaire apresenta os parâmetros constitutivos da arte moderna, como em “O pintor da vida moderna”, “O salão de 1846” e “Do heroísmo da vida moderna”, entre outros. Noutros textos, o poeta chegou a analisar

⁷ OEHLER, 1997. p. 31.

⁸ OEHLER, 1997. p. 17.

⁹ LEFÈBVRE, 1969. p. 87.

¹⁰ COMPAGNON, 1996. p. 23-24.

¹¹ WELCK, 1972. p. 414.

detalhadamente as obras de Gustave Flaubert, Victor Hugo e Teóphile Gautier. Entretanto, Teixeira Coelho chama a atenção para a questão de as idéias de Baudelaire terem sido mais lidas em textos de seus críticos, do que nas páginas de seus próprios escritos:

As visões de Baudelaire sobre a Modernidade, porém, acabam mais conhecidas através dos textos de seus exegetas menos ou mais famosos do que pela leitura das palavras do próprio autor de *As Flores do Mal* e *Le Spleen de Paris* (...). As figuras da modernidade traçadas por Baudelaire são mais simples e menos extensas e, simultaneamente, mais coloridas, matizadas e densas do que as versões delas divulgadas por seus comentaristas.¹²

No ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire expressa seu conceito de modernidade, exprimindo o que há de efêmero e circunstancial na arte de qualquer época. A urbe é vista pelo poeta como algo mais que uma ruptura com o passado. Utilizando a moda como um dos elementos do cotidiano moderno, Baudelaire chama a atenção para seu caráter transitório, ressaltando que o artista tem a função de “unir o eterno ao transitório”.¹³ Dessa forma, ele demonstra que, assim como a moda, a arte da modernidade também possui a faculdade de renovar-se, transformando-se em algo contínuo e eterno: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”¹⁴

Elegendo o ilustrador Constantin Guys como um exemplo do artista moderno, Baudelaire constrói a figura do *flâneur* como aquele que está na multidão e na vida cosmopolita. Esses aspectos são muito caros à leitura que Benjamin faz de Baudelaire: “[é] com o *flâneur* que a intelectualidade parte para o mercado para se vender”.¹⁵ Guys é o artista que não mais carrega as telas para a rua, visando à reprodução do real, mas que se utiliza de uma arte mnemônica, percorrendo o espaço urbano e recortando-o, fragmentariamente, com seu olhar aguçado. E só à noite, numa esgrima de idéias e imagens, passa para a tela o que recolheu e reservou na memória, com uma qualidade nova no olhar:

¹² COELHO, 1988. p. 13.

¹³ BAUDELAIRE, 1995. p. 859.

¹⁴ BAUDELAIRE, 1995. p. 859.

¹⁵ BENJAMIN, 1991. p. 39.

(...) Admira a eterna beleza e a espantosa vida nas capitais (...) Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres onduladas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas, resumindo, a vida universal.

Mas a noite chegou. É a hora estranha e ambígua em que se fecham as cortinas do céu e se iluminam as cidades. (...) C. G. será o último a partir de qualquer lugar onde possa resplandecer a luz, ressoar a poesia, fervilhar a vida, vibrar a música. (...) Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando a água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando (...) como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares (...). Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se (...) que é o resultado de uma percepção aguda, mágica...¹⁶

Guys representa para Baudelaire, em seus temas, a cidade, os veículos, as mulheres, as cortesãs, a multidão, o dândi, a sociedade, os movimentos históricos: um artista que se torna um repórter da vida cotidiana. Tudo isso é mostrado a partir das técnicas de pintura que acompanham o próprio ritmo da sociedade moderna: a improvisação, o esboço, a aquarela, a água-forte, traduzindo uma arte calcada no fragmentário, no inacabado, desfazendo o academicismo da pintura, bem como expressando a idéia de uma autonomia do artista:

C.G. tem um mérito profundo que lhe é peculiar; desempenhou voluntariamente uma função que outros artistas desdenharam e que cabia sobretudo a um homem do mundo preencher. Ele buscou por toda parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade. Frequentemente estranho, violento e excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou capitoso do vinho da vida.¹⁷

Já em seu artigo “O Salão de 1846”, ironicamente, dedicado “Aos Burgueses”, Baudelaire contrapõe a riqueza da burguesia e a cultura da intelectualidade. Tal oposição é legitimada pelo consumo de uma poesia que perdeu sua “aura”, seu encantamento, fato que representa o próprio dilema do artista na modernidade:

¹⁶ BAUDELAIRE, 1995. p. 858-859.

¹⁷ BAUDELAIRE, 1995. p. 881.

A arte é um bem infinitamente precioso, uma bebida que refresca e reconforta, que reconduz o estômago e o espírito ao equilíbrio natural do ideal. Vós percebeis sua utilidade, ó burgueses – legisladores ou comerciantes –, quando a sétima ou a oitava hora que soa, indigna vossa cabeça fatigada para as brasas da lareira e as orelhas da poltrona. Um desejo mais ardente, uma imaginação mais ativa, vos descansariam então do trabalho quotidiano.¹⁸

Baudelaire discute, ainda, a “inutilidade” e a utilidade da poesia em uma sociedade que privilegia o processo produtivo e retira o sentimento e a fruição da arte, ao medir a produção pelo tempo de duração do trabalho de maneira rigorosa e maquinal.¹⁹ Mas, o poeta inverte tal relação ao fazer do texto um espaço de produtividade e de crítica à sociedade. Em geral, todos os textos do poeta produzem a “demonização do burguês”, como o “inimigo da arte”, mas ao mesmo tempo ele é o patrocinador desta:

Burgueses, vós – rei, legislador ou negociante – instituístes coleções, museus, galerias. Algumas daquelas que há dezesseis anos só estavam abertas para os monopolizadores, alargaram suas portas para a multidão. Vós vos associastes, formastes companhias e fizestes empréstimos para realizar a idéia do futuro com todas as suas diversas formas, forma política, industrial e artística.²⁰

Essa desilusão do artista com a burguesia faz com que este cobre as promessas não cumpridas e se volte contra a classe que o patrocina, discussão esta que passou a ser uma constante na arte e na literatura de artistas que demonstraram um comprometimento social e revolucionário.²¹

Outro aspecto discutido por Baudelaire, em “O salão de 1846”, é o estudo crítico sobre a obra de Delacroix, a qual o poeta classifica como “verdadeiro sinal de uma revolução”, pois o artista pinta figuras desoladas, mulheres doentes e feias, mas cheias de uma beleza interior melancólica. Essa melancolia representa para Baudelaire uma qualidade retratada pelo “verdadeiro pintor do século XIX”, justamente por expressar os temas que tanto o fascinaram, conforme ele mesmo atesta:

¹⁸ BAUDELAIRE, 1995. p. 671.

¹⁹ CURY, 1986. p. 136.

²⁰ BAUDELAIRE, 1995. p. 672.

²¹ OEHLER, 1997. p. 17.

qualidade moderna e tão nova que Delacroix é a última expressão do progresso da arte. Herdeiro da grande tradição, ou seja, da amplidão, da nobreza e da pompa na composição, e digno sucessor dos velhos mestres, possui a mais que eles a maestria da dor, a paixão, o gesto!²²

No artigo “Do heroísmo da vida moderna”, o poeta exprime a mudança dos padrões da vida na modernidade, que foram captados tanto pela literatura, quanto pela arte em geral, tornando-se também temas da poesia baudelairiana. Nesse texto, ele manifesta a clara consciência de uma época de ruptura, na qual a cidade se oferece a muitas leituras e como

espetáculo da vida elegante e dos milhares de existências flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade – criminosos e prostitutas (...) nos provam que basta abrimos os olhos para conhecermos nosso heroísmo.²³

Dessa forma, o poeta conclama todos a perceberem que cada época tem seus temas e sua beleza próprios e que, para se viver a modernidade, é preciso ter uma constituição heróica.

No artigo “A Exposição Universal de 1855”, Baudelaire expressa idéias importantes que regeram a modernidade: o progresso material, a crítica e o deslocamento da vitalidade. Isso pode ser observado nos próprios subtítulos do artigo: “Método de crítica”, “Da idéia moderna de Progresso”, “Aplicação às Belas-Artes”, “Deslocamento da vitalidade”. O poeta constata que a modernidade foi um processo doloroso e dissonante dentro de sua arte, pois ao mesmo tempo em que ele encampou a vida moderna em sua obra, a partir dos novos parâmetros de uma arte moderna, também se sentiu angustiado ao fazer a crítica à modernidade, pois ele estava inserido no sistema moderno e consciente do caráter trágico dessa mesma modernidade. Sobre isso, Antoine Compagnon comenta em seu livro “*Os Cinco Paradoxos da Modernidade*”:

Baudelaire não foi daqueles que acreditaram no progresso: ele foi condenado à modernidade. O paradoxo mais íntimo da modernidade é o fato de que a paixão do presente, à qual ela se identifica, deva também ser compreendida como calvário.²⁴

²² BAUDELAIRE, 1995. p. 690.

²³ BAUDELAIRE, 1995. p. 730.

²⁴ COMPAGNON, 1996. p. 30.

A idéia de progresso, aos olhos de Baudelaire, tem seu lado decadente, em razão de uma perversa modernização ocorrida no mundo. Segundo o poeta, o progresso seria uma “lanterna moderna [que] projeta trevas sobre todos os objetos do conhecimento”,²⁵ o que demonstra que ele percebe o progresso e a modernidade sob um prisma crítico:

Pergunte a qualquer bom francês, que lê diariamente o seu jornal no seu café, o que entende por progresso, e ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres desconhecidos dos romanos, e que essas descobertas evidenciam plenamente a nossa superioridade em relação aos antigos (...). [Entretanto] esses cérebros infelizes se cobriram de trevas e neles estranhamente se confundiram as coisas da ordem material e da espiritual. O pobre homem está de tal forma americanizado por seus filósofos zococratas e industriais que perdeu a noção das diferenças que caracterizam os fenômenos do mundo físico e do mundo moral, do natural e do sobrenatural.²⁶

Por apresentar uma visão crítica sobre os avessos do progresso, verificamos que Charles Baudelaire deu preferência aos artistas que não foram seduzidos pelo “canto da sereia” da modernidade, mas antes fizeram dela, através de um olhar crítico, uma forma de conquista de sua liberdade e autonomia criativa, como Constantin Guys ou Delacroix.

Ao descrever suas teorias acerca do fazer artístico nos “tempos modernos” e atento às transformações de sua época, Baudelaire trouxe a crítica de seus ensaios para o espaço de sua obra poética – *As flores do mal*. De acordo com Compagnon, foi com Baudelaire que as funções poética e crítica se entrelaçaram, formando a consciência que o artista deve ter de sua arte.²⁷

As flores do mal reúne poemas compostos desde o ano de 1841, mas só vem a lume em 1857. Dividida em blocos temáticos, discute os valores indicados em seus títulos: “Spleen e ideal”, “Quadros parisienses”, “O vinho”, “Flores do mal”, “Revolta”, “A morte”. De um modo geral, os poemas trazem uma carga de sensualidade e de erotismo, tendo como pano de fundo a Paris do século XIX, onde desfilam “monstros, aleijões, fantasmas, súcubos, demônios, que contracenam com cortesãs

²⁵ BAUDELAIRE, 1995. p. 675.

²⁶ BAUDELAIRE, 1995. p. 775.

²⁷ COMPAGNON, 1996. p. 30

destituídas de ternura ou grandeza amorosa”,²⁸ enfim, um submundo de onde emerge a beleza extraída do mal.²⁹ Essa carga de sensualidade exacerbada faz parte, segundo Mario Praz,³⁰ de uma sensibilidade erótica, que se formou no século XIX e estava associada a uma atmosfera de horror, como fonte de fruição e beleza.

Ao abrir *As flores do mal* com o poema “Ao leitor”, Baudelaire estabelece um pacto com seu leitor virtual. O poema já foi interpretado à luz de especulações biográficas, mas nos alinhamos à leitura de João Alexandre Barbosa, que afirma ser este “leitor hipócrita” um elemento indispensável dentro do poema, pois expressa a interdependência entre poeta e leitor: “a etimologia da palavra ‘hipocrisia’ aponta para uma perspectiva ambígua de quem desconfia, criticamente, da hierarquia dos valores incorporados pelo poema”.³¹

Esse leitor é, portanto, convidado, apesar do aparente desprezo, ao prazer de um texto que desvela um universo de horror, desmascarando as “dobras” de uma sociedade que quer se impor como moderna, a partir da técnica e do desenvolvimento industrial.³²

As transformações da Paris do século XIX tornaram-na um grande centro financeiro e comercial, modificando definitivamente a fisionomia da cidade, a partir das famosas reformas urbanas empreendidas pelo então Prefeito – o Barão de Haussmann. A reforma urbana tinha por objetivo facilitar a circulação e garantir a valorização dos monumentos, colocando-os no eixo em perspectiva, com a finalidade de proporcionar visibilidade e de manter o controle dos cidadãos, em caso de alguma insurreição. Segundo Leonardo Benévolo, o “urbanismo haussmanniano” teve como tarefas básicas a construção de uma rede de abastecimento de águas e esgotos, de edifícios, de ruas largas e arborizadas, fazendo desaparecer a fisionomia da velha Paris de ruas estreitas e mal articuladas,³³ com a abertura de grandes *boulevares*, que escondendo a realidade das zonas periféricas, tornaram-na “uma cidade

²⁸ FRIEDRICH, 1978. p. 44.

²⁹ GOMES, 1989. p. 13.

³⁰ PRAZ, 1996. p. 19 e 45.

³¹ BARBOSA, 1986. p. 22.

³² GOMES, 1989. p. 17.

estranha para os próprios parisienses [que] não se sentem mais em casa nela. Começa-se a tomar consciência do caráter desumano da grande metrópole”.³⁴

Ressalte-se que as reformas de Paris tiveram início em 1854 e Baudelaire publicou *As Flores do mal*, em 1857, reunindo poemas escritos desde 1841. Podemos perceber que há nos versos baudelairianos, um entrecruzamento da Paris antiga e a das reformas, pois nos poemas encenam-se ambas as cidades e pode-se ver no emblemático poema “Le Cygne”, o impacto das reformas haussmaniannas na vida urbana.

A reforma urbana parisiense representou também a demolição da memória e da cultura locais. A literatura retratou essa nova feição, pois, nela, a cidade tornou-se “lugar de memória”, registro de criação, tanto pelo que ela conservou, tanto pelo que ela destruiu. Baudelaire sentiu o impacto dos novos contornos das ruas, como se sofresse uma desilusão amorosa, conforme nos mostra no poema “Le Cygne”:

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carroussel
La vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);³⁵

No poema, Baudelaire lamenta a destruição da velha Paris, mostra a inclusão do artista no projeto de modernidade e na nova sociedade e o dilema vivido por ele, entre a sedução e a desilusão urbanas. Baudelaire também sinaliza os embates entre o antigo e o novo, típicos da modernidade, na qual a cidade torna-se o espaço do destruir/construir, sendo recuperada nos versos em que se inscreve também a tradição:

(...) A leitura que Baudelaire realiza do tópico está permanentemente referida aos dois espaços essenciais de que o seu poema busca dar conta: o da

³³ Sobre o urbanismo de Haussmann, cf. BENÉVOLO, 1976. p. 85-147.

³⁴ BENJAMIN, 1991. p. 41-42.

³⁵ BAUDELAIRE, 1991. p. 130.

tradição literária, por onde é possível vincular Andrômaca e Cisne, e o da sua experiência concreta da cidade.³⁶

A mutação no espaço urbano faz com que o literato tente recuperar pela memória a velha cidade, que se transforma em cidade-subterrânea, abafada por um novo desenho urbano monumental, mas que é reescrita, a partir de reminiscências de tempos e lugares que não mais existem. Alude-se, assim, à “ruína” da história, sob uma forma alegórica:

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'estalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

(...)

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne louve!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!³⁷

³⁶ BARBOSA, 1986. p. 56.

Nunca será demais ressaltar o estudo de Walter Benjamin sobre a modernidade de Baudelaire sublinhando que, embora a teoria da arte moderna não seja o ponto forte do poeta, nesse poema, ele compreende alegoricamente a modernidade penetrada pela antigüidade, ambas rodeadas pelas marcas da transitoriedade. O que foi findo-se e o futuro não promete esperança. A negatividade contida no poema – e Walter Benjamin frisa isso quando cita Verhaeren – é o que assegura a perenidade dos versos, sua “justeza” também histórica.³⁸

Ao evocar Andrômaca e o cisne, Baudelaire lê o novo através do antigo e também em sua dedicatória a Hugo, manifesta, segundo Benjamin uma nova antigüidade,³⁹ tendo como cenário a cidade de Paris em movimento, que floresce como uma nova Tróia, pelo seu cotidiano de destruição e substituição.⁴⁰

O sentimento de *spleen* da figura do *flâneur*, o poeta-andarilho que percorre as ruas da cidade, procurando reconhecer-se nesse espaço, está presente no poema “Paysage”. Nesse poema, o “flâneur” descreve quadros da cidade sob o impacto do desenvolvimento industrial, onde os sonhos são encobertos pela fumaça da fábrica:

Je veux, pour composer chastement mês églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les trujaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.⁴¹

A cidade descortina-se em paisagem modificada pelo rápido processo de desenvolvimento econômico, e seus habitantes se tornam atores, deixando de se mostrarem com uma personalidade única.⁴²

³⁷ BAUDELAIRE, 1991. p. 130-131.

³⁸ BENJAMIN, 1991. p. 106. Vale ressaltar que o livro de Verhaeren inverte a negatividade de Baudelaire, assim como toda a poesia sobre a grande cidade depois de Baudelaire.

³⁹ Id. Ibidem.

⁴⁰ Id. Ibidem.

⁴¹ BAUDELAIRE, 1991. p. 127.

⁴² BENJAMIN, 1991. p. 119.

O desenvolvimento industrial da segunda metade do século XIX fez com que os objetos passassem a ser produzidos em série, perdendo a aura de objeto único. Do mesmo modo, o poeta perde sua “auréola”, que cai na lama, no ritmo da vida moderna, ao atravessar o *bulevar*, demonstrando que o artista moderno está atuando no espaço urbano, e que sua “assimilação (...) à sociedade (...) efetivou-se no *bulevar*”.⁴³ Esse tema é discutido no famoso poema em prosa “A perda da auréola”:

(...) Ainda há pouco, quando atravessava a toda pressa o *bulevar*, saltitando na lama, através desse caos movediço onde morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais.⁴⁴

A modernidade, portanto, impôs ao poeta a perda de sua aura de artista único, fazendo com que ele ficasse despido de seu *glamour*, não mais habitando o “Castelo de Axel”,⁴⁵ mas indo para as ruas em busca de matéria-prima para sua poesia.

A *flânerie* de Baudelaire é extraída não só do tempo presente, mas também da obra de Poe, cujos escritos foram traduzidos pelo poeta, responsável por sua divulgação na Europa. Encontramos as fontes do *flâneur* no conto “O homem na multidão”. Esse homem é o sujeito que não se deixa ler e que apaga suas pegadas na urbe, o que confere à *flânerie* o tom detetivesco do conto policial de Poe.⁴⁶ Baudelaire vê a si mesmo em Poe: “Eu vi, com espanto e arrebatamento, não somente objetos sonhados por mim, mas frases pensadas por mim, e escritas por ele, vinte anos antes”.⁴⁷

O espaço urbano modificado deixou de estar em conformidade com quem o habita, devido à perda de elos comuns que antes uniam as pessoas a uma tradição cultural, convertendo a urbe em lugar de afluência das multidões. Benjamin ressalta que a multidão foi um “tema que se impôs com maior autoridade aos literatos do

⁴³ BENJAMIN, 1991. p. 59.

⁴⁴ BAUDELAIRE, 1995. p. 333.

⁴⁵ Cf. WILSON, 1993. p. 182-183.

⁴⁶ BENJAMIN, 1991. p. 72.

⁴⁷ BAUDELAIRE. Apud. PRAZ, 1996. p. 142.

século XIX,⁴⁸ tendo sido recorrentemente captado como um espetáculo urbano. Nesse período, a multidão compõe um fenômeno inusitado que, pelo seu caráter de incontrollabilidade, comporta, contraditoriamente, a produtividade e a violência, o fascínio e o medo: “O prazer de estar na multidão é uma expressão misteriosa de gozo que se encontra na multiplicação em número”.⁴⁹

Segundo Foucault, a multidão é a “massa compacta, local de múltiplas trocas, [onde] individualidades se fundem”⁵⁰ compondo o espaço público com os operários, o povo e a burguesia. A cidade configura-se, a partir de então, como local de exibição e fluxo ininterrupto de pessoas, convertendo a rua em vitrine para a exposição de quem a atravessa. Esse é o tema do poema “A une passante”:

La vue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!⁵¹

O olhar da passante, que se mostra na multidão, cruza com o do *flâneur* num instante fugaz, é assimilado como uma imagem e guardado na memória deste. A multidão, no poema, propicia a paixão e o olhar desdobra-se em um jogo erótico, conforma atesta Walter Benjamin:

O soneto “A une passante” não apresenta a massa como asilo do criminoso, mas como refúgio do amor que foge ao Poeta. Pode-se dizer que trata da

⁴⁸ BENJAMIN, 1991. p. 114.

⁴⁹ BAUDELAIRE, 1995. p. 503.

⁵⁰ FOUCAULT, 1997. p. 177.

⁵¹ BAUDELAIRE, 1991. p. 137.

função da massa não da existência do cidadão, mas na do erótico. À primeira vista, essa função parece negativa; mas ela não o é. A aparição que o fascina – longe de, em meio à multidão, furtar-se ao erótico – primeiro lhe é oferecida por intermédio dessa multidão. O fascínio do cidadão é um amor não tanto à primeira vista, mas à última vista.⁵²

São essas figuras momentâneas e anônimas que Baudelaire toma como personagens de sua lírica; é, pois, nas ruas, que o poeta vai buscar seus heróis, conforme afirma Benjamin: “Baudelaire moldou a sua imagem de artista segundo a imagem de herói. (...) O herói é o verdadeiro sujeito da *modernité*. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica”.⁵³ Mas como o lugar do herói na modernidade encontra-se vazio, Baudelaire tenta preenchê-lo com os personagens citadinos, especialmente aqueles de grande pobreza material, como o operário, o mendigo, o trapeiro. No Poema “Les sept vieillards”, Baudelaire detém-se em detalhes do cotidiano da cidade:

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

(...)

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

Tout à coup, un vieillard dont les guerrilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux!⁵⁴

A miséria desse personagem anônimo alinha-se à miséria material do poeta, que é considerado como um sujeito improdutivo, pois não está inserido na linha de produção industrial ou no mundo do trabalho comercial e vive a recolher material para sua lírica nas ruas. O poeta, tal qual o catador de trapos, recolhe os fragmentos

⁵² BENJAMIN, 1991. p. 74.

⁵³ BENJAMIN, 1991. p. 92 e 98.

⁵⁴ BAUDELAIRE, 1991. p. 132.

que a cidade dispensou. Benjamin ressalta que a figura do trapeiro coincide com o apogeu da indústria têxtil:

Os catadores de trapo apareceram em maior número nas cidades depois que, através de novos processos industriais, passou-se a dar um certo valor ao lixo. Eles trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira sediada na rua. A figura do trapeiro fascinou sua época. (...) Os poetas encontram pela rua o lixo da sociedade e, a partir dele, fazem a sua heróica crítica exatamente contra ele. (...) Ele é marcado pelos traços do catador de trapos, que tanto preocupava Baudelaire.⁵⁵

E enquanto o lixo interessa tanto ao poeta quanto ao trapeiro, os burgueses estão a descansar em seu sono. No poema “Le vin des chiffonniers”, Baudelaire nos mostra os avessos da cidade moderna, seus lugares distantes e o povo esquecido pelos projetos de modernização, cujo único consolo é o vinho. O vinho permite, aos desamparados, sonhos futuros de vingança:

Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l'humanité grouille en ferments orageux.

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Epanche tout son coeur en glorieux projets.⁵⁶

Citando Marx, Benjamin observa que à época da publicação do poema de Baudelaire, houve um aumento no imposto sobre o vinho que obrigava os trapeiros e operários a irem a arrabaldes distantes para encontrar a bebida mais barata e livre do imposto, pois o “vinho permite a esses deserdados, sonhos de vingança futura e de uma futura dominação.”⁵⁷ Henry Lefèbvre destaca que as imagens do trabalhador, tematizadas pela literatura de um Victor Hugo ou de um Eugène Sue, embora distintas, figuram mitificadas, através de uma atitude de piedade ou mesmo de cenas

⁵⁵ BENJAMIN, 1991. p. 51 e 103.

⁵⁶ BAUDELAIRE, 1991. p. 152.

⁵⁷ BENJAMIN, 1991. p. 50-51.

de lazer. Mas, na obra de Baudelaire, as imagens do trabalhador são desenhadas criticamente, através de seu depauperamento.⁵⁸

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu

(...)

Pour noyer la rancoeur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du soleil!⁵⁹

Compondo o espaço urbano na lírica de Baudelaire, figuram ainda mulheres desviadas, cortesãs, mulheres malditas, cujas imagens conformam-se à morte e ao abismo. Ressalte-se que a carga de sensualidade e de amor carnal ocupa lugar significativo nos poemas baudelairianos pois, para o poeta, a exteriorização dos desejos eróticos não se concentra na mulher elegante e bonita, mas na mulher da rua, invertendo o ideal das musas de formas perfeitas. As mulheres inclusive aparecem, em alguns de seus poemas, destituídas de instintos maternais e de funções procriadoras, como aquela que praticará o amor como um ato livre e gratuito:

Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,
Femme impure! L'ennui rend ton âme cruelle.
Pour exercer tes dents à ce jeu singulier,
Il te faut chaque jour un coeur au râtelier.
Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,
Sans connaître jamais la loi de leur beauté.⁶⁰

Baudelaire afirmou, por meio da sua palavra criadora, um submundo que colocou de ponta-cabeça os ideais burgueses, no qual o abismo satânico, o erotismo à flor da pele, os vencidos e os excluídos se sobressaem como crítica à sociedade burguesa e também como conhecimento mais profundo do outro.⁶¹ Vale ressaltar

⁵⁸ LEFÉBVRE, 1969. p. 382-383.

⁵⁹ BAUDELAIRE, 1991. p. 152.

⁶⁰ BAUDELAIRE, 1991. p. 77.

⁶¹ BATAILLE, 1989. p. 43-44.

que o satanismo foi uma transgressão das convenções sociais, ou seja, uma inversão das noções de pecado, com a adoração a satã acompanhada pela expressão de uma sexualidade sem pudores,⁶² o que representou uma opção para eliminar a idéia de culpa cristã,⁶³ tão presente no imaginário ocidental, como também foi uma saída para exprimir o erotismo, o submundo e as contradições advindas do progresso capitalista. Assim, no texto “Projéteis, sugestões”, Baudelaire afirma que satã não está na figura sobrenatural projetada pelo cristianismo, mas no perverso desenvolvimento da sociedade capitalista:

Entregar-se a Satã, o que é que isso significa?
Haverá algo de mais absurdo do que acreditar no Progresso quando o gênero humano, como o podemos comprovar diariamente, continua semelhante e igual a si mesmo – isto é, ainda no estado selvagem? O que são os perigos da selva ou os das pradarias comparados com os choques e os atritos da civilização dos nossos dias.⁶⁴

A imagem de satã, de acordo com Lefèbvre, variou de acordo com cada época, cada povo, cada cultura, desde a sua mais tradicional construção (a figura vermelha e de chifres), até nas suas metamorfoses, que se exibem na mulher encantadora, na cidade babélica, no jogador, no vampiro etc. Vale ressaltar que o vampiro de Baudelaire não é a figura tida como sobrenatural nos contos de Hoffmann. Esta figura, na visão do poeta é indício do cômico circunscrito em imagens macabras, o que aparece com clareza em seu ensaio “Da Essência do Riso”.⁶⁵

No poema “Le Vampire”, Baudelaire circunscreve a mulher na figura de sanguessuga, revestindo-a com características demoníacas. Como bem atesta Mario Praz, “na segunda metade do século XIX o vampiro volta a ser uma mulher (...); mas na primeira parte do século, o amante fatal e cruel é, em regra, um homem”,⁶⁶ o que altera as tradicionais posições de mulher submissa e sexo forte, como é bem colocado no Poema “Le vampire”, no qual Baudelaire associa a mulher ao pólo do mal e do vício, invertendo os signos amorosos:

⁶² BRANCO, 1985. p. 82.

⁶³ MARCUSE, 1981. p. 70.

⁶⁴ BAUDELAIRE, 1995. p. 514.

⁶⁵ BAUDELAIRE, 1995. p. 745-746.

Toi qui, comme un coup de couteau,
 Dans mon coeur plaintif es entrée;
 Toi qui, forte comme un troupeau
 De démons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié
 Faire ton lit et ton domaine;
 – Infâme à qui je suis lié
 Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtu,
 Comme aux vermines la charogne,
 Comme à la bouteille l'ivrogne,
 – Maudite, maudite sois-tu.⁶⁷

Em Baudelaire, satã é também o anjo em conflito, através do qual o poeta está a buscar Deus e também o infinito da criação artística, como se pode ver em fragmentos do Poema “La destruction”:

Sans cesse à mes côtés s'agite le démon;
 Il nage autour de moi comme un air impalpable,
 Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
 Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
 La forme de la plus séduisante des femmes,
 Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
 Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
 Haletant et brisé de fatigue, au milieu
 Des plaines de l'Ennui, profondes et déserts.⁶⁸

De acordo com Lúcia Castello Branco, se o Cristianismo reprimiu a sexualidade, é no satanismo que os autores vão buscar uma forma de expressão sexual, anulando as idéias de pecado e culpa,⁶⁹ buscando o infinito da criação e a realização de todas as potencialidades carnis, através da escrita.

⁶⁶ PRAZ, 1996. p. 90.

⁶⁷ BAUDELAIRE, 1991. p. 82.

⁶⁸ BAUDELAIRE, 1991. p. 159.

⁶⁹ BRANCO, 1985. p. 22.

Circunscrita sob os signos da transgressão ou da liberação dos impulsos de busca do infinito, a imagem de satã também se reveste da figura da serpente, como no poema “Le serpent qui danse”, onde se encena a musa estéril, situada no espaço marítimo, que desperta desejos físicos, mas apresenta impasses para que esses não se realizem:

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau!

(...)

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.

A te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.

(...)

Et ton corps se penche et s'allonge
Comme un fin vaisseau
Qui roule bord sur bord et plonge
Ses vergues dans l'eau.⁷⁰

Procedendo a uma dissolução das musas ideais românticas, as representações femininas em Baudelaire externam desejos eróticos independentes da mulher elegante e bonita e transferidos para a mulher que trabalha na cidade. Isso se sintoniza com as transformações do papel da mulher na sociedade: antes, a vida no lar, e, na segunda metade do século XIX, a vida no trabalho ou mesmo na mendicância. Tais fatos refletem a face miserável do progresso e da modernidade. No poema “A une mendiante rousse”, o poeta desnuda, eroticamente, o corpo da mendiga, entrevisto através dos farrapos. Mario Praz afirma que a temática acerca de mendigas, velhas sedutoras, negras deslumbrantes e cortesãs é tratada na literatura do século XVII, com certa leveza, mas retorna à produção literária do século XIX com “um sabor acre

⁷⁰ BAUDELAIRE, 1991. p. 79.

de realidade nos românticos e no poeta em que a musa romântica destilou os mais raros venenos, em Baudelaire”.⁷¹ A mendicante é alvo de desejo, apresentando uma beleza grotesca que tem brilho e beleza próprias:

Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe pas ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté,

Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,
A sa douceur.

Tu portes plus galamment
Qu’une reine de roman
Ses cothurnes de velours
Tes sabots lourds.

Au lieu d’un haillon trop court,
Qu’un superbe habit de cour
Traîne à plis bruyants et longs
Sur tes talons;

En place de bas troués,
Que pour les yeux des roués
Sur ta jambe un poignard d’or
Reluise encor;

Que des noeuds mal attachés
Dévoilent pour nos péchés
Tes deux beaux seins, radieux
Comme des yeaux;

Que pour te déshabiller
Tes bras se fassent prier
Et chassent à coups mutins
Le doigts lutins.⁷²

O erotismo, em “A une mendicante rousse”, situa-se no âmbito do “erotismo de *voyeur*”⁷³ o qual o eu somente realiza o ato amoroso em suas visões e denuncia o

⁷¹ PRAZ, 1996. p. 58.

⁷² BAUDELAIRE, 1991. p. 128-129.

sadismo e suposto humanitarismo burguês. Na trivial cena urbana, a mendiga é descrita com uma alta carga erótica, deslocando-se o erotismo para um outro tipo feminino, distinto daquele tematizado pela literatura do século XIX:

– Cependant tu vas gueusant
 Quelque vieux débris gisant
 Au seuil de quelque Véfour
 De carrefour;

Tu vas lorgnant en dessous
 Des bijoux de vingt-neuf-sous
 Dont je ne puis, oh! pardon!
 Te faire don.

Va donc, sans autre ornement,
 Parfum, perles, diamant,
 Que ta maigre nudité,
 O ma beauté.⁷⁴

A mendiga, criatura que simbolicamente encerra o fim de um ciclo, associa-se à imagem da morte.⁷⁵ Ironicamente, deslocando o erotismo para o espaço da morte cristalizada através da imagem do cadáver, Baudelaire veicula uma sensualidade imprecisa e difusa, que está, portanto, longe da concretização sexual, como pode ser observado no poema “A une charogne”, no qual há um sensualismo mórbido, relacionado a um duplo sentimento perante as imagens de putrefação. Se, por um lado, essas imagens provocam pavor, também despertam uma fascinação,⁷⁶ pois a carniça, “de pernas para cima”, encontra-se numa posição morbidamente erótica:

Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme,
 Ce beau matin d’été si doux:
 Au détour d’un sentier une charogne infâme
 Sur un lit semé de cailloux,

Le jambes en l’air, comme une femme lubrique,
 Brûlante et suant les poisons,
 Ouvrait d’une façon nonchalante et cynique
 Son ventre plein d’exhalaison.

⁷³ BRANCO, 1985. p. 105.

⁷⁴ BAUDELAIRE, 1991. p. 130.

⁷⁵ BATAILLE, 1989. p. 12-13.

⁷⁶ BATAILLE, 1980. p. 65.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
 Comme afin de la cuire à point,
 Et de rendre au centuple à la grande Nature
 Tout ce qu'ensemble elle avait joint,

(...)

Le mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
 D'où sortaient de noirs bataillons
 De larves, qui coulaient comme un épais liquide
 Le long de ces vivants haillons.

(...)

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
 Une ébauche lente à venir,
 Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir.⁷⁷

No poema citado, os amantes saem de casa pela manhã e encontram um corpo putrefato, coberto de vermes, que causa náusea à companheira e é um indício de desordem e desagregação mas, ao mesmo tempo, apresenta uma beleza macabra, que segundo o poeta é digna de ser pintada em uma tela.

Expectral, fugidia, a mulher doente é também desejada nos poemas e é também uma representação da morte, como nos versos de “La muse malade”, que tematiza uma musa dividida, angustiada, sem a oportunidade do prazer de ter oferecido seu corpo:

Ma pauvre muse, hélas! qu'as-tu donc ce matin?
 Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
 Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
 La folie et l'horreur, froides et taciturnes.

(...)

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé
 Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
 Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques.⁷⁸

Vista sob a ótica da amplidão, a morte, nos poemas baudelairianos, não pode ser interpretada como um elemento de ruptura com a vida, mas como uma via possível para o ser realizar sua expansão e fusão com o universo.⁷⁹

⁷⁷ BAUDELAIRE, 1991. p. 80-81.

⁷⁸ BAUDELAIRE, 1991. p. 65-66.

Esses impulsos eróticos, por meio de imagens de cadáveres em decomposição ou mulheres doentes, funcionam, segundo Lúcia Castello Branco, “como veículos fundamentais para a expressão de Eros e para a composição de um sensualismo mórbido”,⁸⁰ deslocando o erotismo para a figura da morte.

No poema XXXII, de *As flores do mal*, por exemplo, o sujeito lírico deseja uma “horrenda judia”, cujo corpo com fervor ele beijaria, exprimindo um sensualismo pelo avesso, repleto de imagens de decomposição, de desagregação, da violência e sem um desenho harmônico dos contornos. Mario Praz destaca que a judia baudelairiana apresenta seus antecedentes no século XVII, na “bela caolha” e na “bela calva” que também foram tematizadas pelo poeta italiano Adimari.⁸¹

Benjamin afirma “que as imagens da mulher e da morte se interpenetram numa terceira, a de Paris”,⁸² encenadas sob o signo da desagregação e associadas à morte, como pode-se observar no poema “Les petites vieilles”, no qual as mulheres idosas são extraordinariamente associadas às rugas da cidade:

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décripits et charmants.

(...)

– Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?
La Mort savante met dans ces bières pareilles
Un symbole d'un goût bizarre et captivant.⁸³

De acordo com Lúcia Castello Branco, “as civilizações ocidentais das últimas décadas do século XIX são marcadas por um profundo sentimento de descontentamento com relação aos mecanismos e ideologias sociais”,⁸⁴ o que foi

⁷⁹ BRANCO, 1985. p. 73.

⁸⁰ Id. Ibidem. p. 65.

⁸¹ PRAZ, 1996. p. 59.

⁸² BENJAMIN, 1991. p. 39.

⁸³ BAUDELAIRE, 1991. p.133-134.

⁸⁴ BRANCO, 1985. p. 79.

sentido por um grupo de literatos franceses, entre eles Baudelaire, que tomou consciência das ruínas da sociedade burguesa:

Eros assumirá também sua feição de decadência: o cinismo e a violência dos discursos procuram exprimir (...) tudo o que, até então, deveria ser camuflado, já que a proliferação de sexualidades periféricas, de marginalidade e de loucura constitui-se em evidência tangível do declínio das civilizações.⁸⁵

Portanto, o erotismo tomou diversas feições na literatura, por meio de criaturas marginais, como podemos observar na poesia baudelaireana, na qual as cortesãs e prostitutas têm lugar de destaque. Nos “Escritos íntimos”, seguindo a trilha da perda da aura, Baudelaire alinha o poeta à mesma posição daquelas, ao indagar: “O que é a arte? Prostituição”.⁸⁶ Ainda no poema “Não tenho por amante uma leoa ilustre”, o poeta identifica-se com a prostituta pois, muitas vezes, é obrigado a publicar e a vender sua obra em troca de sobrevivência:

Para ter borzeguins, sua alma pôs à venda,
Mas Deus riria se, ante essa infame oferenda,
Eu me tornasse tartufo um impostor,
Eu, que vendo a minha arte e quero ser autor.

(...)

Sequer vinte anos tem; os seios – que desgraça! –
De cada lado pendem como uma cabaça,
E contudo me arrastam ao seu corpo estreito,
Em cujas tetas eu, como um bebê, me aleito.

E embora ela não ganhe às vezes uma esmola
Para esfregar-se em quem a sua carne esfolta,
Eu a lambo em silêncio até com mais fervor
Que Madalena em fogo os pés do Salvador.⁸⁷

A cortesã, na imagem de Vênus ou Afrodite, encontra-se conformada à imagem do demônio pela sua carga de sedução, capacidade de atração e de mudança de sua máscara. Jean Shinoda Bolen⁸⁸ afirma que Afrodite realizava seu ritual de sedução, utilizando um disfarce, por meio do qual ela despertava a paixão

⁸⁵ BRANCO, 1985. p. 81.

⁸⁶ BAUDELAIRE, 1995. p. 503.

⁸⁷ BAUDELAIRE, 1995. p. 262.

⁸⁸ BOLEN, 1990. p. 325.

nos mortais e depois, conforme o caso, lançava-lhes uma maldição. Vênus encerra a imagem da sedução e do erotismo, posto que, segundo a mitologia, era a mãe de Eros. Para Baudelaire, em seus “Escritos íntimos”, “A Vênus eterna (caprichosa, histérica, fantasista) é uma das formas sedutoras do demônio”.⁸⁹

No poema “Sed non satiata”, o amor e a atração mesclam-se, realizando uma oposição entre elementos clássicos e libertinos – a língua latina e o erotismo exacerbado de Messalina, rainha oriental, que encerra a imagem do feminino cruel:

Bizarre déité, brune comme les nuits,
 Au parfum mélangé de musc et de havane,
 Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
 Sorcière au flanc d’ébène, enfant des noirs minuits,

(...)

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
 O démon sans pitié! verse-moi moins de flamme;
 Je ne suis pas le Styx pour t’embrasser neuf fois,

Hélas! et je ne puis, Mégère libertine,
 Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
 Dans l’enfer de ton lit devenir Proserpine!⁹⁰

A descrição da figura feminina como bizarra, marcada por perfumes exóticos, está relacionada à escuridão e ao demoníaco de Fausto, de Obil, o feiticeiro africano e de Prosérpina, personagem mitológica e rainha dos infernos.

O erotismo baudelairiano desloca-se também para as lésbicas, como ocorre no poema “Lesbos”, no qual Baudelaire canta musas proibidas. De acordo com Praz, na Paris do fim do século houve uma grande atração dos artistas pelas lésbicas,⁹¹ o que explica a presença do tema no poema de Baudelaire:

Mãe dos jogos do Lácio e das gregas orgias,
 Lesbos, ilha onde os beijos, meigos e ditosos,
 Ardentes como sóis, frescos quais melancias,
 Emolduram as noites e os dias gloriosos;
 Mãe dos jogos do Lácio e das gregas orgias;

(...)

⁸⁹ BAUDELAIRE, 1995. p. 539.

⁹⁰ BAUDELAIRE, 1991. p. 78.

⁹¹ PRAZ, 1996. p. 293.

Desta Safo viril, que foi amante e poeta,
Mais bela do que Vênus pelas tristes cores!
– O olho azul sucumbe ao olho que marcheta
O círculo de treva estriado pelas dores
Desta Safo viril, que foi amante e poeta!⁹²

Segundo Praz, Lesbos é uma concepção de amor hermafrodita, que na mitologia é fruto do casamento de Hermes e Afrodite, gerando um ser viril e sedutor ao mesmo tempo.⁹³ Lesbos configura mais uma musa baudelairiana recolhida no paganismo. Segundo May, “Eros é o desejo, a ânsia e a eterna busca de expansão”⁹⁴ e, dessa forma, podemos depreender que o deslocamento do erotismo na poesia de Baudelaire, da mulher lésbica à cortesã, passando pela mendiga, é uma forma de conhecimento do corpo, objeto que se oferece a múltiplas leituras na obra do poeta francês.

Resumindo, longe de visar a uma totalidade, destacamos os principais temas da modernidade baudelairiana que, com sua lírica cortante e crítica, soube mostrar, sob um novo olhar, o progresso e o desenvolvimento da cidade, trazendo para a arte novos elementos, tais como: a vida cotidiana, a crítica à sociedade burguesa, as ruas da cidade moderna, os pobres, os heróis anônimos, a transitoriedade da beleza, a mulher fatal, demoníaca e fugidia. Sem dúvida, Baudelaire colocou a “lírica francesa no domínio europeu”,⁹⁵ legou à posteridade o conceito de poeta moderno e, assim ressoou em muitos outros poetas e obras, como em *O livro de Cesário Verde*, do poeta português da segunda metade do século XIX.

⁹² BAUDELAIRE, 1995. p. 133-134.

⁹³ PRAZ, 1996. p. 292.

⁹⁴ MAY, 1978. p. 80.

⁹⁵ FRIEDRICH, 1978. p. 35.

2.3. Cesário Verde baudelairiano

2.3.1. A escrita da cidade

Cada cidade tem a sua linguagem nas
dobras da cidade transparente.

Carlos Drummond de Andrade

Baudelairianamente, Cesário Verde presenciou, na segunda metade do século XIX, em sua curta vida, a cidade a se desenvolver, com suas contradições e suas supostas mulheres fatais, observando, sempre atento, as transformações da sociedade portuguesa, que se realizaram de maneira periférica, com empréstimos do exterior. Construíram-se, em Portugal, estradas-de-ferro (1864 inaugurou-se a Linha Férrea de Beira Alta, ligando Coimbra a Paris) e pontes, mas o país tornara-se dependente da indústria inglesa. Também as cidades portuguesas incrementaram seu desenvolvimento, com destaque para Lisboa e Porto.

Segundo Miriam Halpern Pereira, o Portugal do mil e oitocentos (1820-1890) tinha uma economia baseada na agricultura e no comércio externo, sendo que nos anos de 70 e 80 começava a se destacar a atividade industrial algodoeira e do lanifício, nas cidades de Porto e Covilhã, enquanto Lisboa concentrava a indústria da estampanaria e do lanifício. A autora destaca ainda que houve um inquérito industrial em 1881 e os inquiridores se defrontaram com uma enorme variedade de formas que caracterizavam a paisagem industrial portuguesa, constituída de fábricas, oficinas e indústrias em domicílios.⁹⁶

É nesse contexto que a população da cidade se multiplica e as áreas rurais se esvaziam, gerando contradições sociais. Tudo isso torna-se matéria literária, frente à qual o poeta Cesário Verde assume uma posição crítica. Tal qual Baudelaire, sua modernidade consiste na capacidade de recriar, poeticamente, a realidade em cenas áridas. O poeta vê na cidade não só a decadência, mas uma beleza extraída da atmosfera árida lisboeta, que é descrita por meio de muitas sensações – visuais,

⁹⁶ PEREIRA, 2000. p. 217-220. O inquérito industrial de 1881 mostra que na indústria algodoeira de Lisboa, os estabelecimentos estavam assim divididos: 1 fiação, 2 fiações-tecelagens, 4 tecelagens, 13 estampanarias/tinturarias. Mecanização na tecelagem e na fiação de algodão: cardas ativas 74, fusos ativos 24.320, teares mecânicos 74, teares manuais 68. Operários – 2.661.

auditivas, táteis, olfativas e gustativas. Muitas vezes, os cinco sentidos se misturam, “se unificam e sublimam”, dentro da poesia de Cesário Verde, conforme afirma David Mourão-Ferreira.⁹⁷

Tematizando, recorrentemente, o contexto urbano da Lisboa de fins do século XIX, Cesário Verde publicou muitos poemas a esse respeito. Podemos citar os principais deles como “O sentimento dum Ocidental”, “Desastre”, “Cristalizações”, “Noite fechada”, “A débil” e “Num bairro moderno”. Há, ainda, os poemas nos quais ele tematiza a *femme fatale* urbana. Porém, esses textos serão estudados à parte pois, embora estejam associados ao espaço urbano, seu foco de observação principal é a representação da mulher.

Nos poemas urbanos, o poeta percorre as ruas em busca de identidades, procurando delinear a si mesmo, a partir de um espaço em emergência e consciente da fragmentação do sujeito urbano nesse fim de século. Tal qual o *flâneur* baudelairiano, o andarilho-poeta de Cesário Verde focaliza a pólis perversa, o movimento das ruas, a multidão – signos do progresso e da modernidade – no poema “O sentimento dum ocidental”. Neste, a imagem da cidade tem sua matriz na Paris de Baudelaire, ícone da modernidade do século XIX. O título do texto anuncia um sujeito herdeiro da tradição cultural de um “Portugal que fita o Ocidente”.

No poema citado, a cidade é focalizada em quatro momentos importantes, indicados pelos subtítulos, que foram atribuídos por Silva Pinto, o primeiro editor do livro de Cesário: I – Ave-Marias; II – Noite Fechada; III – Ao Gás; IV – Horas Mortas. Todos esses momentos são registrados por um *flâneur* que, à medida que as horas vão passando, vai mergulhando na urbe babélica. Ao iniciar o poema com o crepúsculo, Cesário dialoga com o Poema “Le Crepuscule du soir”,⁹⁸ de Baudelaire, que tematiza o anoitecer na cidade, com todo o seu fascínio e horror. No poema em prosa “O crepúsculo”, Baudelaire também afirma que o entardecer exacerba os loucos e é o

⁹⁷ MOURÃO-FERREIRA, 1966. p. 131.

⁹⁸ O soir, aimable soir, désiré par celui
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui
Nous avons travaillé! – C'est le soir qui soulage
Les esprits que dévore une douleur sauvage.

La Prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.
(BAUDELAIRE, 1991. p. 139)

precursor das volúpias profundas,⁹⁹ pois, traz a tona, os sentimentos de tédio e melancolia.

Revelando as transformações pelas quais passa a sociedade portuguesa, por meio de um eu que passeia por ruas e becos, atento ao que pode se transformar em matéria poética, Cesário Verde capta os sentimentos de aprisionamento, de tédio e de vazio, no que antes lhe era familiar. Nesse novo espaço, entra em cena a literatura panorâmica, produzida pelo *flâneur*, o artista deambulante. O panorama é, inclusive, um dos símbolos dessa nova situação da arte, conforme atesta Walter Benjamin:

Mesmo do ponto de vista social, essa [nova] literatura é panorâmica. (...) Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. (...) Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem para o *flâneur*.¹⁰⁰

Os sentimentos de tédio e melancolia são colocados na cena poética, por meio do tratamento dado às ruas da cidade. No desenrolar das estrofes, a partir das ruas, a cidade vai se abrindo em panorama, atravessada por um olhar múltiplo que vai incluindo novas cenas e novos personagens:

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.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, pertuba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba,
Toldam-se duma cor monótona e londrina.¹⁰¹

Esses sentimentos de aprisionamento numa cidade de céu baixo e de estranhamento em meio a cor londrina, revelam-se também pela perplexidade em relação às edificações modificadas pelo signo da modernidade, pelo “gás extravasado” e pelos “carros de aluguer”, elementos emblemáticos do projeto de modernização do século XIX. Os carros de aluguer e as edificações são lembrados por Cesário Verde

⁹⁹ BAUDELAIRE, 1995. p. 304.

¹⁰⁰ BENJAMIN, 1991. p. 33-34.

¹⁰¹ VERDE, 1992. p. 102.

como símbolos de uma nova era, mas são contrapostos àqueles que trabalham em favor das classes privilegiadas, como os carpinteiros e os calafates:

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 pelo cais a que se atacam os botes.¹⁰²

Nesse novo cenário, a via-férrea constituiu-se como um dos símbolos de modernização. Além do valor simbólico, as estações encerravam também um valor pragmático: pelo trem de ferro chegavam as pessoas, os livros e os materiais de construção das cidades. O trem-de-ferro significou a possibilidade de transporte muito mais rápido e em grande quantidade, de homens, matérias-primas e alimentos para abastecer as cidades.

Em sua caminhada pela noite lisboeta, o poeta está “de costas para o mar, de frente para a cidade”,¹⁰³ evidenciando um novo olhar sobre Portugal; o olhar da consciência da ruína de um império que se foi. Essa consciência de Cesário antecipa o que Fernando Pessoa poetiza, mais tarde em “Mensagem” (1934). Nesse poema, em sua terceira parte “Os campos”,¹⁰⁴ o autor nos mostra um Portugal que fita o ocidente, por meio de um olhar obscuro. Note-se que o rosto é uma interessante representação de Portugal, pois é a parte do corpo que expressa sentimentos e

¹⁰² VERDE, 1992. p. 102.

¹⁰³ OLIVEIRA, 1997. p. 200.

¹⁰⁴ A Europa jaz, posta nos cotovelos:
De Oriente a Ocidente jaz, fitando,
E toldam-se românticos cabelos.
Olhos gregos, lembrando.
O cotovelo esquerdo é recuado;
O direito é um ângulo disposto.

Aquele diz Itália onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se apóia o roto.
Fita com olhar esfíngico e fatal,
O Ocidente, futuro do passado,
O rosto com que fita é Portugal.

(PESSOA, 1999. p. 45)

posições, o que nos leva a compreender a identidade cultural portuguesa, como aquela marcada pela saudade da perda do império. Essa questão torna-se alvo de um olhar crítico, que cobra e constata a derrocada do projeto expansionista, o que é recriado por Pessoa nos seus famosos versos "Cumpriu-se o mar, e o Império se desfez. / Senhor, falta cumprir-se Portugal".¹⁰⁵

A viagem de Cesário é terrestre, como a de Garrett e é impulsionada pela constatação da crise de um Império decadente, que permanece apenas nas pimenteiras, que advêm do épico de ontem,¹⁰⁶ hoje representado pela brônzea estátua de Camões. Ressalte-se que o brônzeo significa uma memória cinzelada, cujo objetivo é a perpetuação do passado, chegando a ser quase sinônimo de eternidade. Isso é retomado por Cesário Verde, no percurso territorial de um eu solitário que se torna uma voz coletiva:

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

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.¹⁰⁷

A retomada às formas literárias da tradição – as crônicas e a epopéia, marcos de um passado glorioso – demonstra que esse sujeito solitário está em busca de um modelo poético que represente o Portugal finissecular. Esse eu solitário observa um país, de cujo cais partiam “soberbas naus” em busca de novos domínios e onde, agora, atraca o “couraçado inglês”, símbolo da ameaça do poderio britânico frente a um país decadente, que teve ao longo de muitos séculos, seu imaginário formatado por um “excesso de interpretação mítica”,¹⁰⁸ que o colocou na posição de

¹⁰⁵ PESSOA, 1999. p. 53.

¹⁰⁶ SILVEIRA, 1992. p. 126.

¹⁰⁷ VERDE, 1992.p.102.

¹⁰⁸ SANTOS, 1992. p. 137.

centro, no contexto europeu. Eduardo Lourenço afirma que tal império perdido, na realidade, sobreviveu apenas como um império “imaginário”:¹⁰⁹

(...) quem teve quinhentos anos de Império de nada ou só a ficção encarecente que nos *Lusíadas* ecoa, não como mudadora de sua alma, mas como simples nomenclatura extasiada de terras e de lugares que, na verdade, salvo Goa, nunca habitamos como senhores delas.¹¹⁰

Isentando-se dessas representações imaginárias apontadas, Cesário Verde olhando o Portugal de seu tempo, com suas “cicatrices do sal”¹¹¹ deixadas pelas grandes viagens, expõe uma entrada épica das varinas¹¹², esquadrinhando o tecido esgarçado da cidade, que se quer moderna, exibindo seu avesso – a parte esquecida pelo projeto de modernidade – a cidade das dobras, dos pobres e das infecções:

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!¹¹³

As partes doentias estavam associadas aos pobres, que vivendo à margem da cidade, representavam uma “úlceras aberta” no corpo da urbe babélica, vizinha do inferno.

Em “Noite fechada”, segunda parte do poema “O sentimento dum ocidental”, o cair da noite vem acompanhado de um sentimento de mal estar. Ao mergulhar no abismo noturno da urbe, o poeta utiliza contornos de som e luz, que permitem ao

¹⁰⁹ LOURENÇO, 1988. p. 82.

¹¹⁰ LOURENÇO, 1988. p. 43.

¹¹¹ ALEGRE, 1989. p. 44.

¹¹² SENA, 1981. p. 162.

leitor vislumbrar nebulosos corredores, ouvir grades de cadeias que se fecham e em tempo simultâneo, essas luzes fazem o sujeito poético desconfiar de aneurisma. Sobre essas impressões sensoriais, Carlos Mendes de Souza¹¹⁴ afirma que Cesário Verde é um poeta do visual e do auditivo, já que produz efeito imediato, na leitura de seus poemas, a presença de elementos pictóricos que descrevem a noite urbana com riqueza de detalhes, os quais são tomados da realidade, transformando a paisagem em poesia a partir de contornos escuros. Nesse poema, Cesário também dá um tom escuro ao clero e à Igreja, remontando à atmosfera da época da Santa Inquisição, temática essa retomada da Geração de 70:

Toca-se as grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
O aljube, em que hoje estão as 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.¹¹⁵

Espectral, a cidade é reconstruída por Cesário Verde, a partir de imagens fúnebres, criando um espaço de morte e de enclausuramento, demonstrado pelo uso de expressões como “muram-me” ou “afrontam-me”, que denotam o elevadíssimo grau de aprisionamento do eu poético. Mas, a memória do sujeito poético serve como instrumento para sair do enclausuramento, trazendo para a cena do presente as

¹¹³ VERDE, 1992. p. 103.

¹¹⁴ SOUZA, 1986. p. 29.

¹¹⁵ VERDE, 1992. p. 104.

patrulhas da Idade Média que partiam, como forma de alargar seus horizontes. Cesário também evoca Camões, através de sua figura imortalizada no brilho do “brônzeo” :

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

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutrora 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 às montras dos ourives.¹¹⁶

A cidade modernizada pela reforma pombalina do século XVIII,¹¹⁷ defronta-se com uma afluência de pessoas, o que vai instaurar, no século XIX, um fenômeno inusitado: o surgimento da multidão, que comporta produtividade, violência, fascínio e medo. E a aglomeração de trabalhadores é encenada no poema de Cesário, no qual figuram cauteleiros, soldados, padeiros, forjadores, floristas, costureiras. Todos esses representam a incipiente indústria de um país preso a uma estrutura agrária, voltada para a exportação de produtos primários.¹¹⁸ Portanto, não há referências a operários de indústrias na poesia verdiana e, sim, a trabalhadores de pequenas manufaturas. Lendo a cidade, o poeta faz um inventário dos tipos humanos que nela

¹¹⁶ VERDE, 1992. p. 105.

¹¹⁷ HAROUEL, 1990. p. 92

¹¹⁸ REIS, 2000. p. 244.

circulam. Nessa cidade, observada à noite, onde circulam as elegantes, as floristas e os emigrados, o andarilho-poeta, em seu itinerário sem pressa, visita todos os lugares, mergulhando no abismo noturno, à medida que as horas avançam:

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,
 Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.¹¹⁹

Na terceira parte do poema – “Ao Gás” –, o flâneur mergulha numa cidade infernal, ao criar uma imagem da urbe associada à doença, onde se articulam “moles hospitais”, “impuras que se arrastam” e “burguesinhas do catolicismo”. Estas transitam por um terreno inseguro, o que metaforicamente demonstra que os valores éticos da sociedade moderna encontram-se minados pela hipocrisia. Em contraposição às impuras, aos hospitais e às burguesinhas, os trabalhadores – o cauteleiro e o padeiro – são vistos pelo *flâneur* em situação de produtividade. A cor vermelha do malho denota o grande esforço do forjador e o cheiro de pão, a honestidade, a saúde e o vigor do trabalhador em oposição à doença e à hipocrisia da sociedade burguesa:

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

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

As burguesinhas do catolicismo
 Resvalam pelo chão minado pelos canos;
 E 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;

¹¹⁹ VERDE, 1992. p. 106.

E de uma padaria exala-se, inda quente,
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.¹²⁰

Através de sua palavra cortante, Cesário Verde traz para a cena poética tecidos estrangeiros, uma mulher velha e algumas flores ornamentais que murcham na vitrine. A mulher é ironizada por sua suposta elegância. Lefèbvre destaca que o mito da juventude está associado à primavera e à mulher, tendo se tornado um fetiche da burguesia do século XIX.¹²¹ A vitrine é apreciada por um “ratoneiro”, ou seja, por um sujeito que estava deslocado de seu lugar e que não pertencia às classes privilegiadas. Todas essas personagens urbanas atravessam os pensamentos do *flâneur*.

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

(...)

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

E aquela velha, de bandós! Por vezes,
À sua *traîne* imita um leque antigo, aberto,
Na barras verticais, a duas tintas. Perto,
Escarvam, à vitória, os seus meclemburgueses.

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.¹²²

Como está indicado na estrofe acima, com o advento da modernidade, a burguesia assentada no poder, exibiu melhor a sua mercadoria: criam-se as vitrines, misturando ferro e vidro, para o olhar e o consumo do homem urbano. O uso conjunto de vidro e ferro afirmou-se como uma nova perspectiva para a arquitetura

¹²⁰ VERDE, 1992. p. 106-107.

¹²¹ LEFÈBVRE, 1969. p. 186-188.

¹²² VERDE, 1992. p. 107.

urbana moderna. O vidro evidencia a fluidez e a visibilidade da imagem e do espaço, conferindo um poder de exibição às vitrines:

As tensões interior/exterior ficam aguçadas pelo caráter diáfano do vidro. Curiosa ironia dos materiais; ao contrário dos muros de pedra, dos gonços de ferro, dos postigos maciços, a vitrine é a maneira mais cínica através da qual o luxo se deixa entrever, assinalando ao mesmo tempo, seu preço e seu dono.¹²³

Em oposição às mulheres elegantes diante da vitrine e em meio à pesada noite, um vendedor de loterias faz seu grito atravessar o silêncio sepulcral, enquanto um mendigo suplica compaixão. Desse modo, o poeta revela, em sua escrita, a cidade pelo avesso – a cidade dos excluídos, da miséria e dos flagelos sociais, ao trazer para a cena a figura do professor de Latim mendicante, demonstrando o caráter trágico da modernidade, que nega lugar à cultura da tradição:

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-me sempre esmola um homenzinho idoso,
Meu velho professor nas aulas de Latim!¹²⁴

Consciente da realidade sem esperanças, Cesário Verde, em “O sentimento dum ocidental”, situa a cidade de Lisboa no mapa do inferno, tal qual um Dante, mas traçando seu percurso na urbe, resgata a imagem do professor de Latim. Stephen Reckert mostra-nos as fontes usadas por Cesário para construir essa personagem:

[O] encontro de Cesário com o seu ‘velho professor nas aulas de Latim’, que constitui uma lembrança – esta sim, evidentemente propositada – do episódio de Brunetto Latini: *‘sommò maestro in rettorica’*, além de (segundo a tradição apócrifa) mestre também do próprio Dante, e que – tal como o professor de Cesário, ‘eterno, sem repouso’ – também andava continuamente *sanza riposo mai*, cada um no seu respectivo inferno.¹²⁵

¹²³ HARDMAN, 1988. p. 37.

¹²⁴ VERDE, 1992. p. 108.

¹²⁵ RECKERT, 1983. p. 134.

João Pinto de Figueiredo tenta explicar a expressão “meu professor nas aulas de Latim”¹²⁶ pelo viés biográfico. Entretanto, o crítico não encontrou fontes suficientes para afirmar com precisão se Cesário Verde estudou com um professor de Latim, mas explica a sua presença pelo diálogo de Cesário com Raul Brandão e Gomes Leal. O diálogo que Cesário estabelece seja com a tradição, seja com a sua época, para colocar em cena esse professor de Latim não representa um fato relevante. O mais importante é percebermos que esse professor constitui uma personagem, que demonstra como a sociedade burguesa exclui algumas camadas em favor de outras, como também a desvalorização da cultura clássica nessa mesma sociedade.

Na última seção do poema – “Horas Mortas” –, a noite na cidade já não é tão aprisionante, pois, apesar do “tecto fundo de oxigênio”, o *flâneur* dá passagem à “quimera azul de transmigrar”. Thaís Vinci Chaves comenta que “a transmigração é, nesse caso, desejo de se libertar da cidade sufocante, mas também simbólica de uma viagem que cruza tempo passado (frota dos avós) e futuro (raça ruiva do porvir), empreendida pelo sujeito”.¹²⁷ Os olhos do *flâneur* fixos na escuridão se entrecruzam com o som de uma flauta, que ajuda a romper o silêncio:

O tecto fundo de oxigênio, d’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, às escuras:
Colocam-se taipas, 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, trinadas,
As notas pastoris de uma longínqua flauta.¹²⁸

Mas, a quimera é atravessada pelas “lágrimas dos astros” e por portões, lajes, parafusos e fechaduras que remetem ao aprisionamento urbano. Segundo Helder

¹²⁶ FIGUEIREDO, 1981. p. 132-133.

¹²⁷ CHAVES, 1993. p. 142.

¹²⁸ VERDE, 1992. p. 109.

Macedo, o som do parafuso lembra “que a firmeza artificial de todas as prisões é desmontável, os pormenores significativos da realidade observada confirmam a prisão fantasmagórica da cidade.”¹²⁹ E “pelos linhas de uma pauta”, o *flâneur* segue pela Lisboa modernizada. Esta, segundo Helder Macedo, em sua rigidez geométrica (com as ruas retas da baixa pombalina), oferece um contraste com as notas da flauta, que ressoam um ar pastoril de grande liberdade.¹³⁰ O labirinto opressivo da cidade desperta no *flâneur*, a busca da eternidade, do amor e da utopia “da raça ruiva do porvir”, que recuperaria o país decadente, restituindo-lhe a condição perdida de império glorioso. Conjugando presente e futuro, Cesário Verde mostra uma voz coletiva que anseia por liberdade:

Se eu não morresse, nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das coisas!
Esqueço-me a prever castíssimas esposas,
Que aninhem em mansões de vidro transparente!

(...)

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas 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.¹³¹

Sufocado pelo ambiente urbano satânico e imerso no tédio, o *flâneur* percorre “corredores nebulosos”, onde desfilam bebedores, guardas, prostitutas e cães sujos, que se fundem numa grande massa, convertendo-se em uma só imagem – a da morte:

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;

¹²⁹ MACEDO, 1988. p. 250.

¹³⁰ MACEDO, 1988. p. 251.

¹³¹ VERDE, 1992. p. 109-110.

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.¹³²

Assim, os guardas, detentores das chaves da prisão e da ordem, fazem sua ronda, enquanto as prostitutas, emblemáticas da “doença social”, tosem, fumando nos balcões de pedra, o que denota a decadência e a degradação da sociedade. A prostituta, em suas múltiplas imagens representadas na literatura, segundo Margareth Rago, está associada a uma espécie de embaralhamento de relações:

(...) idéia de um degradingolamento das relações sociais, da degeneração dos costumes, da ruptura radical do entendimento entre o homem e seu meio [que] se explicita numa representação trágica da cidade, lugar dos marginalizados e da incomunicabilidade total entre as pessoas.¹³³

Inscrita sob imagens fúnebres, a cidade construída pelo poeta é espaço aprisionante do sujeito urbano no poema. Sobre essa visão de “cidade-sepulcro”, Helder Macedo, assim se expressa:

É a visão de um mundo às avessas, de enormes “prédios sepulcrais” projetando sombras sobre o vale escuro onde a dor humana, aprisionada pelas vastas muralhas do seu cerco esmagador, procura os “amplos horizontes” que, bloqueados, tornam o próprio impulso para a liberdade nas marés frustradas de um sinistro mar de fel.¹³⁴

E, como última visão do poema “O sentimento dum ocidental”, Cesário Verde nos fornece o panorama final de uma cidade, que vai “desaguar” num “sinistro mar”, onde a metrópole aparece associada à necrópole, espaço sepulcral e de emparedamento:

E enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor humana busca os amplos horizontes

¹³² VERDE, 1992. p. 110-111

¹³³ RAGO, 1992. p. 76.

¹³⁴ MACEDO, 1975. p. 257.

E tem marés de fel, como um sinistro mar!¹³⁵

Em “O sentimento dum ocidental”, com o avançar das horas, a cidade foi sendo descortinada sob o olhar aguçado do *flâneur*, num movimento de verticalização/horizontalização – do anoitecer à alta madrugada, o olhar termina horizontalmente no mar, ou seja, no cais – ponto de partida do poema e da tradição da cultura portuguesa.

No poema “Num bairro moderno”, o *flâneur* verdiano faz um passeio matinal. Ao contrário dos versos de “O sentimento dum ocidental”, nesse poema, a cidade é vista sob a luz do dia. Às dez horas da manhã, contrapondo-se ao turbilhão da vida dos trabalhadores, que sobem e descem a rua, um *flâneur* vagorosamente desce a rua e ao observar a vida cotidiana, produz sua poesia-reportagem, a partir de elementos prosaicos como a rua, com seus sons, cores e cheiros, registrando as mais variadas cenas que confrontam o luxo e a pobreza:

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-chausée 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.

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:

¹³⁵ VERDE, 1992. p. 111.

Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
Se ela se curva, esguedelhada, feia...

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.

(...)

Bóiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz nas costas, e vergando,
Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra campainha
Toca, frenética, de vez em quando.¹³⁶

Esse *flâneur* verdiano, tal qual o *flâneur* baudelairiano, é um andarilho que não está inserido no mundo da produção e do trabalho, questões que estavam na ordem-do-dia e se contrapunham à ociosidade do literato, que produzia seu trabalho, utilizando elementos cotidianos das ruas.

E enquanto caminha, o andarilho-poeta vai observando e recolhendo os detalhes do panorama que se ergue à sua frente. As grandiosas casas e seus interiores, com sua disposição espacial, protegidas do sol e do olhar dos passantes, por meio de persianas, apresentam transparência e visibilidade para seus habitantes, através de suas janelas. Ressalte-se que as janelas guardam a simbologia de abertura para o mundo. A rua macadamizada é mostrada pelo caminhante como indício de uma urbe moderna, onde se exhibe o contraste entre o luxo do palacete, um criado que absorveu a ideologia do patrão, uma sofrida vendedora de verduras e os padeiros “claros de farinha”. Tanto a vendedora de verduras como os padeiros demonstram como o trabalho marca seus corpos, que são curvos e vergados.

Nesse “bairro moderno”, Cesário mostra a cidade como *locus* da multiplicidade de pessoas e lugares e como matéria de poesia lírica. Toda uma variedade de imagens da cidade, com suas contradições, é captada pelo *flâneur* verdiano.

¹³⁶ VERDE, 1992. p. 63.

No poema “A Débil”, o flâneur torna-se um *voyeur*, pois não está andando na rua em meio às pessoas, está parado a observar de longe a vida urbana. Nesse poema, entra em cena um sujeito-observador sentado num café a beber goles de absinto,¹³⁷ que demonstra uma grande intimidade com a vida urbana, inclusive recorrendo ao paraíso artificial baudelairiano, sugerido pela bebida e fixando o olhar numa passante, em um instante fugaz:

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

E quando socorreste um miserável,
Eu, que bebia cálices d’absinto,
Mandeí ir a garrafa, porque sinto
Que me tornas prestante, bom, saudável.¹³⁸

Vale ressaltar que a metáfora da Babel é recorrente nas representações da cidade moderna, quer seja pelo seu caráter de mistura de pessoas, quer seja pelo seu caráter de modificação e intervenção, pois Babel remete à técnica, à pretensão do homem em criar uma outra natureza, a artificial, sobre a natureza primitiva, correspondendo, portanto, a um projeto de dominação da natureza: “Na literatura apocalíptica, Babilônia-Jerusalém são uma antinomia como anticristo-Cristo; Babilônia é a cidade da técnica, Jerusalém, da graça; Babilônia é a prostituta, Jerusalém, a esposa.”¹³⁹ No poema de Cesário, Babel é a antítese da “existência honesta, de cristal” da passante, cujos valores se opõem à vida na cidade, pois ela demonstra uma atitude caritativa o que, de modo geral, não é para o observador uma atitude típica da vida urbana moderna, pois, em sua visão, a cidade é o *locus* da insensibilidade, pois os indivíduos tornam-se estranhos uns aos outros e alheios a dor alheia.

¹³⁷ Como ilustração da posição do artista no panorama da cidade, o fragmento do poema de Cesário Verde, remete à descrição de Oscar Wilde, no conto “A esfinge sem segredo”, no qual o escritor inglês demonstra uma semelhante percepção da vida urbana com todas as suas contradições: Estava eu, numa tarde, sentado no terraço do café de La Paix, observando o esplendor e a miséria da vida parisiense e meditando, diante do meu vermute, no estranho panorama de orgulho e de pobreza que desfilava à minha frente. (WILDE, s. d. p. 3)

¹³⁸ VERDE, 1992. p. 59.

¹³⁹ BÍBLIA SAGRADA, 1974. p. 1253.

No poema “Desastre”, a cidade também aparece como pano de fundo para a denúncia da injustiça social. Através da figura do *flâneur*, Cesário Verde descreve a cena da queda de um pedreiro de um andaime. Ao descrevê-la minuciosamente, o poeta fornece um painel mais amplo da cidade, com toda a alienação de seus passantes. Cesário coloca em contraposição, a vida dos oprimidos à dos mais afortunados que passam curiosos, mas alheios ao sofrimento dos mais pobres. Por meio da técnica de cortes, que diríamos cinematográficos, em diferentes planos, são focalizados o operário e seus colegas, que tentam prestar-lhe socorro. Na mesma cena, alterna-se a focalização dos demais passantes, entrecruzando-se alguns diálogos fragmentados. Esses diálogos mostram a cidade como espaço de produção e circulação de inúmeras versões sobre o mesmo acontecimento:

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

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

(...)

Flanavam pelo aterro os dândis e as *cocottes*,
Corriam *cher-à-blancs* cheios de passageiros.
E ouviam-se canções e estalos de chicotes
Junto à maré, no Tejo, e as pragas de cocheiros.

Viam-se os quarteirões da Baixa: um bom poeta,
A rir e a conversar numa cervejaria,
Gritava para alguns: “Que cena tão faceta!
Reparem! Que episódio!” Ele já não gemia.

(...)

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

(...)

Um fidalgote brada a duas prostitutas:
“Que espantos! Um rapaz servente de pedreiro!”

Bisonhos, devagar, passeiam uns recutas
E conta-se o que foi na loja dum barbeiro.

(...)

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

Ah! Ah! Foi para a vala imensa,
Na tumba, nenhum adeus dos rudes camaradas:
Isto porque o patrão negou-lhe a licença,
O Inverno estava à porta e as obras atrasadas.

E antes, ao soletrar a narração do facto,
Vinda num local hipócrita e ligeiro,
Berrara ao empreiteiro, um tanto estupefacto:
“Morreu!? Pois não caísse! Alguma bebedeira!”¹⁴⁰

A construção civil, um dos ícones do desenvolvimento da cidade, torna-se, no poema, parte da paisagem da urbe e é usada para exprimir a atitude crítica do narrador frente às implicações sociais: a multidão cidadina prossegue, normalmente, alheia ao acidente com o operário, e também, o patrão mostra extrema insensibilidade, visando apenas ao lucro e à produtividade, característica do mundo do trabalho dentro da sociedade moderna:

A sociedade industrial moderna, contudo, cunha a práxis humana de uma forma específica. Cunha-a sob o signo do contraditório, da divisão, do esfacelamento. E dentro da produção industrial, o termo “produtividade” guarda ainda uma especificidade maior, que assume função importante no promover e sustentar o todo contraditório dessa sociedade.

A produtividade industrial define-se como o quociente de produção pelo tempo de duração de trabalho, ou seja, na medição rigorosa e maquinal, devoradamente cronológica e desumana do “quantum” um operário produz.¹⁴¹

O poema “Desastre” não foi considerado interessante pelos críticos da obra de Cesário Verde. Isso é compreensível, tendo em vista que o mesmo não foi publicado em *O livro de Cesário Verde*, editado por Silva Pinto.¹⁴² O poema foi republicado quase oito décadas depois por Alberto Moreira, em 1953, no *Jornal de*

¹⁴⁰ VERDE, 1983. p. 162.

¹⁴¹ CURY, 1986. p. 136.

¹⁴² SERRÃO, 1986. p. 37-38.

Notícias. Mesmo um grande crítico, como Hélder Macedo, considera “Desastre” um poema com excesso de sentimentalismo. Entretanto, consideramos que esse texto é um marco importante na carreira do poeta, pois demonstra a temática da preocupação social na poesia de Cesário. Conforme afirma João Pinto de Figueiredo¹⁴³, em “Desastre” já se fazem presentes a crítica social e a cidade com suas mazelas, o que prenuncia os temas que serão recolocados de maneira formidável no poema “O sentimento dum ocidental” (1880).

Torna-se importante ressaltar que o poema de Cesário ilumina a letra da música “Construção”, de Chico Buarque, a qual dialoga com o citado poema, ao mostrar a cidade como pano de fundo para tematizar o acidente ocorrido com um operário da construção civil, que ao cair “atrapalha o trânsito” e o baque de seu corpo no chão da rua, proporciona uma imagem de verticalidade cidadina. Chico¹⁴⁴ exibe a cidade como uma rede, na qual grupos de pessoas vão tornando-se ilegíveis e encobertos pela aparente legibilidade do projeto urbano moderno, que transforma a todos em indivíduos anônimos.

No poema “Cristalizações”, em seu deambular na Babel, o poeta-andarilho evidencia o contraste com a atividade, com a operosidade dos homens empenhados no trabalho braçal. Essas cenas proporcionam uma produtividade ao poeta, servindo de matéria para sua poesia, em um cenário urbano no qual os calceteiros trabalham, sob a luz da manhã:

¹⁴³ FIGUEIREDO, 1981. p. 80-82.

¹⁴⁴ BUARQUE, 1975, L.1, f. 3.

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou para descansar como se fosse Sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gagalhou como se ouvisse música.
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego.

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 levações secaram do relento,
 E o descoberto sol abafa e cria!
 A frialdade exige o movimento;
 E as poças d'água, como em chão vidrento,
 Reflectem a molhada casaria.

Em pé e perna, dano aos rins que a marcha agita,
 Disseminadas, gritam as peixeiras;
 Luzem, aquecem a 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.¹⁴⁵

Nesses fragmentos, observamos as marcas que o trabalho imprime no corpo do trabalhador e sua intimidade com a matéria bruta com que lida, inscrevendo nela a própria marca. Como em outros poemas de Cesário Verde, há uma identificação do poeta com o trabalhador braçal, mostrando que ele [o poeta] também marca seu texto com seus próprios sinais, ao tomar a lição de Baudelaire, tematizando os trabalhadores, a partir de sua própria ótica, ao mostrar uma realidade lisboeta diversa da parisiense, na qual o calçamento de ruas era uma novidade, tudo isso é registrado através do apelo sinestésico e da crítica social.

Construindo uma cidade de papel, descrita e delineada a partir dos tipos sociais que nela vivem, o andarilho-poeta traz essa urbe para a cena escrita sob o signo da

¹⁴⁵ VERDE, 1992. p. 68-69.

visibilidade, traduzindo-se no “dar a ver” e revelando, sob seu olhar arguto, o mundo do trabalho, os espaços e as pessoas que nele circulam. No poema de Cesário, Lisboa é encenada como uma cidade em desenvolvimento, onde começavam a serem abertas avenidas e construídos edifícios. Inclusive, é visível a vontade do eu poético de demonstrar simpatia e solidariedade para com os trabalhadores, ao colocá-los em contraposição com a atriz que atravessa a cidade em direção ao ensaio de sua peça teatral, a qual, apesar de ser elogiada, é definida como “demonico”. Esse confronto de figurantes mostra que o espaço urbano deixou de ser apenas um conjunto de edificações, passando a significar uma vitrine, na qual as personagens se expõem, assim como são expostas as novas relações que se esboçam na época, lugar da afluência evanescente dos cidadãos:

E engellem, muito embora, 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 gosto, o olfacto!

(...)

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

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

D’escuro, bruscamente, ao cimo 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 actriz que tanto cumprimento
 E a quem, à noite na plateia, 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, aprumados;
 Os das montanhas, baixos, trepadores!

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

Como animais comuns, que uma picada es quente,
 Eles, bovinos, másculos, ossudos,
 Encaram-na sanguínea, bruta mente:
 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 pezinhos rápidos, de cabra!¹⁴⁶

As cenas de trabalho descritas no poema provocam os sentidos do leitor, como podemos observar no uso de imagens do tato, da visão, da audição, do olfato e da gustação. Todas essas sensações se fazem presentes na frieza que exige o movimento; nos charcos e nas lagoas brilhantes; no ferro e na pedra; no sílex e na ferragem. Segundo Hélder Macedo, o apelo visual em “Cristalizações” apresenta uma forte ligação com o quadro de Courbet “Os britadores de pedra”:¹⁴⁷

A significação referencial deste quadro no contexto do poema deriva tanto de Proudhon como de Courbet: com efeito a familiaridade, nos meios portugueses intelectuais do tempo, com a pintura de Courbet, era sobretudo devido às descrições e comentários de Proudhon, e aos usos que deles fez Eça de Queirós.¹⁴⁸

Em “Os britadores de pedra” (1851), Courbet captou o espírito de sua época, ao exhibir os desdobramentos da industrialização, com suas contradições por meio da

¹⁴⁶ VERDE, 1992. p. 72-73.

¹⁴⁷ ANEXO I.

¹⁴⁸ MACEDO, 1988. p. 30.

pintura da vida cotidiana do duro trabalho de um jovem e de um ancião, que vergados (o primeiro com roupas rasgadas e o segundo com estas remendadas), cujos rostos não se vêem, expressando uma vida marcada pelas pedras. Tal qual Cesário Verde, que por meio de palavras cortantes poetizou os trabalhadores no calçamento das ruas, Courbet utilizou pinceladas encorpadas que mostram uma correspondência do trabalho artístico com a pesada e miserável vida do proletário.

O poema “Noite Fechada” descreve a lembrança de um passeio feito por um sujeito, que, ao lado de sua companheira, flana pela cidade num sábado à noite. Invertendo a tônica do passeio, que ironicamente poderia ser um *footing* noturno romântico, acompanhado por uma confissão de amor, o sujeito transforma-o em um mergulho na cidade sob a luz do gás. O olhar aguçado do *flâneur* focaliza as ruas, o cemitério e os jardins:

Lembras-te tu do Sábado passado,
Do passeio que demos devagar.
Entre um saudoso gás amarelado
E as carícias leitosas do luar?

Bem me lembro das altas ruazinhas
Que ambos nós percorremos de mãos dadas:
Às janelas palravam as vizinhas;
Tinham lívidas luzes as fachadas.

Não me esqueço das coisas que disseste,
Ante um pesado templo com recortes;
E os cemitérios ricos, e o cipreste
Que vive de gorduras e de mortes!

Nós saíramos próximo ao sol-posto,
Mas seguíamos cheios de demoras;
Não me esqueceu ainda o meu desgosto
Nem o sino rachado que deu horas.

Tenho gravado no sentido,
Porque tu caminhavas com prazer,
Cara rapada, gordo e presumido,
O padre que parou para te ver.

Como uma mitra a cúpula da igreja
Cobria parte do ventoso largo;
E essa boca viçosa de cereja,
Torcia risos com sabor amargo.

A lua dava trémulas brancuras,
 Eu ia cada vez mais magoado;
 Vi um jardim com árvores escuras,
 Como uma jaula todo gradeado!

E para te seguir entrei contigo
 Num pátio velho, que era dum canteiro,
 E onde, talvez, se faça inda o jazigo
 Em que eu irei apodrecer primeiro!¹⁴⁹

Em meio ao monólogo do eu lírico, as qualidades físicas da companheira são postas em contraposição à cidade, que é amarelada pelo gás e possui aspecto fúnebre. O passeio prossegue e o *flâneur* lê a cidade que se ergue diante de seus olhos, sob o viés de uma multidão de desconhecidos e de criaturas pobres que se atropelam, saindo dos porões de uma urbe que se quer transparente:

Sei que em tudo atentavas, tudo vias!
 Eu por mim tinha pena dos marçanos
 Como ratos, nas gordas mercearias
 Encafurnados por imensos anos!

Tu sorriras de tudo: os carvoeiros,
 Que apareciam ao fundo dumas minas,
 E à crua luz os pálidos barbeiros
 Com óleos e maneiras femininas!

Fins de semana! Que miséria em bando!
 O povo de folga, estúpido e grisalho!
 E os artistas d'ofício iam passando,
 Com as férias, ralados do trabalho.

O quadro interior, dum que à candeia,
 Ensina a filha a ler, meteu-me dó!
 Gosto mais do plebeu que cambaleia,
 Do bêbado feliz que fala só!

De súbito, na volta de uma esquina,
 Sob um bico de gás que abria em leque,
 Vimos um militar, de barretina
 E galões marciais de pechisbeque.

E enquanto ele falava ao seu namoro,
 Que morava num prédio de azulejo,

¹⁴⁹ VERDE, 1992. p. 83.

Nos nossos lábios retiniu sonoro
Um vigoroso e formidável beijo!

E assim ao meu capricho abandonada,
Errámos por travessas, por vielas,
E passamos por pé duma tapada
E um palácio real com sentinelas.

Eu que busco a moderna e fina arte,
Sobre a brumosa calçada sepulcral,
Tive a rude intenção de violentar-te
Imbecilmente, como um animal!

Mas ao rumor dos ramos e d'aragem,
Como longínquos bosques muito ermos,
Tu querias no meio da folhagem
Um ninho enorme para nós vivermos.

E ao passo que eu te ouvia abstractamente,
Ó grande pomba tépida que arrulha,
Vinham batendo o macadam fremente,
As patadas sonoras da patrulha.

E através da imortal cidadezinha,
Nós fomos ter às portas, às barreiras,
Em que uma negra multidão se apinha
De tecelões, de fumos, de caldeiras.¹⁵⁰

No poema, o romântico discurso do caminhante desloca-se dos beijos e abraços afetuosos para um ardente desejo sexual que atravessa o passeio citadino, no qual o *flâneur* focaliza todo o esplendor e a miséria da urbe, através de um “desencanto do mundo” envolto, segundo Silvana Oliveira, por uma “nostalgia do inusitado e da irrupção do extraordinário na ordem urbana, como é o caso de Cesário Verde”, que torna o seu deambular em uma existência fragmentada, que aos poucos vai sendo costurada, formando um painel maior de uma realidade sem redenção e sem “retorno a nenhuma pátria triunfante”.¹⁵¹

Recolhendo as ruínas, o lixo e as “dobras” da sociedade, o poeta, dentro dessa perspectiva, tem a faculdade de recriá-la. Pode-se dizer que, tanto Cesário

¹⁵⁰ VERDE, 1992. p. 84 e 86.

¹⁵¹ OLIVEIRA, 1996. p. 106.

Verde como Baudelaire recolheram as ruínas urbanas: aquilo que a cidade dispensou ou perdeu. Walter Benjamin comenta a respeito da representação da figura do trapeiro: "Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o carfanaum da escória."¹⁵²

Inventariando a dor humana, as ruínas e os vencidos, Cesário Verde fá-los brilhar apenas por instantes fugidios que reluzem pela força de uma grande tristeza, conforme postulou Benjamin, ao comentar criticamente a história dos vencidos.¹⁵³ Nessa derrota, a cidade como pano de fundo torna-se palco para a encenação das transformações modernas e espaço propiciador de uma nova lírica; ela mesma [a cidade] se transforma em uma vitrine que se exhibe, seduzindo quem a atravessa e em cujo cenário sobressai um novo perfil feminino – a *femme fatale* urbana.

2.3.2. Erotismo dos perfis femininos

Conta-nos a Bíblia que, no episódio da destruição de Sodoma e Gomorra, Lot, sua mulher e suas duas filhas foram salvas, pois Lot era o único habitante de Sodoma, que cria na palavra de Deus. Entretanto, a mulher de Lot desobedece a ordem de Deus e volta-se para trás, sendo punida com sua transformação em estátua de sal.¹⁵⁴ Na Bíblia, encontramos o marco da sociedade patriarcal, que vem colocando em xeque a debilidade feminina:

A tradição judaico-cristã caracterizou-se igualmente por colocar a beleza feminina em ídolo. Ainda que no Gênesis nada seja precisado a respeito da beleza de Eva, pode-se pensar que foi por seus encantos que ela conseguiu lançar Adão no caminho do pecado. Na Bíblia, a beleza das heroínas (Sara, Judite, Salomé) tem cumplicidade com o ardil, a mentira e a astúcia.¹⁵⁵

Ao longo da história das civilizações, a imagem da mulher permanece no limiar de santa e pecadora, mística e louca, deusa e bruxa, rainha e escrava. Em muitas

¹⁵² BENJAMIN, 1991. p. 103.

¹⁵³ BENJAMIN, 1991. p. 157-158.

¹⁵⁴ BÍBLIA SAGRADA, 1999. Gênesis. Cap. 19, p. 12.

¹⁵⁵ LIPOVETSKY, 2000. p. 112.

outras combinações binárias, opostas e sempre limítrofes, a mulher está sempre nesse espaço antagônico:

Desde a antigüidade, a beleza feminina é celebrada pelos artistas e, ao mesmo tempo, assimilada a uma armadilha mortífera. (...) Deslumbrante, a beleza das mulheres dá medo; objeto de veneração, desperta a desconfiança dos homens. O aparecimento dos discursos que glorificam o belo sexo, a partir da Renascença, não fez desaparecer de modo algum essa ambivalência...¹⁵⁶

A produção literária, ao longo dos tempos, vem apresentando imagens da mulher que vão “desde a virgem casta à bacante, sempre revisitada pelo signo do feminino”.¹⁵⁷ As imagens das mulheres tematizadas pela literatura permaneceram como verdadeiras e permanentes, ao se fixarem no imaginário social uma imagem maléfica da mulher, caracterizando-a como uma criatura portadora de álibis e de artimanhas.

Na obra de Cesário Verde, a imagem feminina varia entre a mulher boa e singela e a mulher fatal. Todas elas são tematizadas nos poemas “Esplêndida”, “Deslumbramentos”, “Frígida”, “Setentrional”, “Humilhações”, “De tarde”, “Manhãs brumosas”, “Manias”, “Ó áridas messalinas”, “Num tripúdio de corte rigoroso”, “Lúbrica”. “Flores velhas”, “A Débil” e “Cabelos”. Esses poemas demonstram bem as duas imagens arquetípicas da sedução feminina:

A de Bela Adormecida, Branca de Neve, Cinderela, onde o homem é atraído pela beleza. Apaixona-se, e a mulher parte com ele. A segunda é a de feiticeira (Circe, Alcina) que prende o homem com um encanto. O mito nos diz que Branca de Neve ou a Bela Adormecida estão enamoradas do príncipe. Circe não está enamorada de Ulisses. Ela o quer, isso é certo, mas está disposta a mantê-lo prisioneiro contra a sua vontade. Alcina encanta Rogério para impedi-lo de combater contra os sarracenos, de quem é aliada.¹⁵⁸

A *femme fatale*, glacial e distante, que tanto encantou os escritores europeus da 2ª metade do século XIX, como a Salomé, de Wilde, a Carmen, de Mérimée,¹⁵⁹ a Salambô, de Flaubert, ou mesmo a Jeanne Duval, de Baudelaire, também se faz presente na poesia de Cesário Verde. Essas mulheres são sempre urbanas,

¹⁵⁶ LIPOVETSKY, 2000. p. 169.

¹⁵⁷ VILALVA, 1999. p. 4.

¹⁵⁸ ALBERONI, 1988. p. 70.

¹⁵⁹ Em *Carmen*, de Mérimée, D. José, apaixonado, implora que ela volte para ele, mas ela não cede às suas súplicas, residindo aí sua grande arma de sedução.

remetendo à cidade como o *locus* da impossibilidade de realização do amor. A personagem Salomé remonta à *Bíblia*, ao *Livro do Novo Testamento*, onde são citadas duas Salomé, que, ao comportarem duas faces opostas, são o próprio duplo que habita o imaginário masculino.

Segundo a narrativa bíblica, Salomé era uma princesa judia, que dançou durante o banquete de aniversário de seu padrasto Herodes, o qual encantado, ofereceu-lhe o que ela desejasse. Salomé pediu a cabeça de João Batista e isso lhe foi concedido. A outra personagem Salomé, que figura na Bíblia é uma santa, esposa de Zebedeu e mãe dos apóstolos Tiago Maior e João Evangelista. Pode-se observar que a imagem da primeira Salomé é a da mulher poderosa e má, que foi tematizada na literatura do século XIX. Gilles Lipovetsky destaca que esteve em alta, na literatura e nas artes de um modo geral, a temática da mulher fatal, aquela que leva os homens à ruína e que é um misto de encanto e decadência:

Prolongando a tradição literária que remonta à antigüidade clássica, os românticos e as correntes “decadentistas” deram um relevo particular ao tipo de mulher vampiresca, bela e impura, inumana e funesta. De Carmen (Mérimée) a Salambô (Flaubert), de Cécile (Sue) a Maria Stuart (Swimburne), a Salomé (Wilde, Laforgue ou Malarmé), a Basiliola (D’Annunzio), a Madame de Stassville (Barbey D’Aureville) a Hyacinthe (Huysmans), toda uma galeria de retratos ilustra a figura da “bela dama impiedosa” que reúne todos os vícios e todas as volúpias. Poetas, romancistas e pintores fazem triunfar a “beleza do mal” (Baudelaire), a linha do encanto e da decadência, a beleza meduséia toda impregnada do trágico, da perversidade e da morte. Os quadros de Stuck, Moreau, Khnopff, Klimt testemunham essa fascinação pela beleza demoníaca da mulher. Representando mulheres hieráticas de olhar insondável, de traços imóveis e frios, de gestos solenes, os artistas de fim de século, (...) procuraram exprimir a crueldade infernal da mulher, criatura sem alma que faz o mal, provoca o sofrimento e a morte, levando o homem à anarquia de sentidos e ao caos.¹⁶⁰

De acordo com Margareth Rago, é preciso distinguir a mulher fatal, da prostituta, pois essa última vende seu corpo, enquanto a mulher fatal é aquela que apenas seduz e humilha os homens, sendo também, muitas vezes confundida com a prostituta. Ainda segundo a autora, a *femme fatale* é a figura feminina associada ao desejo, ao prazer e à loucura masculina:

¹⁶⁰ LIPOVETSKY, 2000. p. 171.

A femme fatale, cheia de artifícios, ousada e extravagante, é dotada de um instinto sexual indomável, que obsessiona os homens cultos (...) Dos médicos aos literatos, toda uma produção artística procura estabelecer os limites da sexualidade feminina. (...) A mulher fatal irrompe na literatura como alguém dotada de uma super-sexualidade, como figura noturna, bela e má, encarnando o primado do instinto sobre a razão. Ameaçadora para a sobrevivência da civilização, esta figura, que deseja a ruína e a castração de todos os homens pelo puro prazer de destruição, invade o imaginário de poetas, pintores e artistas, tanto quanto de médicos, juristas e criminologistas...¹⁶¹

A representação da dama fatal revestida de erotismo, na obra de Cesário Verde, já foi motivo de especulação biográfica e, segundo atesta Alfredo Margarido, a crítica portuguesa preocupou-se muito pouco em tratar desse tema, mesmo sendo ele tema “central na organização do imaginário do poeta”.¹⁶² Entretanto, Jorge de Sena destacou que, apesar da presença de elementos autobiográficos, a poesia de Cesário não é confessional. O crítico afirma, ainda, que o exagero da humilhação do homem pobre pela dama fatal não estava de acordo com a condição social do poeta:

Se repararmos em que, apesar dos inúmeros e até dos directos elementos autobiográficos de que é composto, o lirismo apostrofante de Cesário nada tem de confessional (é curioso notar, por exemplo, a insistência do motivo do pobre desprezado pela grande dama, para os efeitos a tirar do qual, Cesário Verde exagera numa baixa condição social que estava muito longe de ser a sua).¹⁶³

Se Jorge de Sena afirmou que a pobreza e a humilhação estavam distantes da condição econômica de Cesário, parece-nos que é preciso olhar para a figura do amante desprezado, na poesia verdiana, como um *flâneur* que circula pela urbe e entrecruza imagens de erotismo/mulher e cidade. Seu erotismo, muitas vezes, desloca-se da mulher urbana para a mulher campestre, como também volta seu foco de atenção para os elementos da natureza.

Óscar Lopes identifica o erotismo de Cesário em sua filiação a Baudelaire,¹⁶⁴ como já o tinha feito Ramalho Ortigão, porém, de forma irônica. Não nos resta dúvida de que essa é uma das linhas que une Cesário ao poeta francês, mas é preciso observar que o erotismo em Cesário representa, também, uma sintonia com as idéias

¹⁶¹ RAGO, 1992. p. 73.

¹⁶² MARGARIDO, 1988. p. 130.

¹⁶³ SENA, 1987. p. 161.

literárias do século XIX. Segundo Mário Praz, isso corresponde a uma inversão pois, no início do século, prevaleceu o herói byroniano, o homem fatal, que submete a mulher a seus caprichos e, na segunda metade do século XIX, a mulher fatal irrompeu na literatura, por meio do exotismo, como projeção fantástica de um erotismo exacerbado e da presença de mitos antigos, como Esfinge, Afrodite ou Vênus.¹⁶⁵

Já Hélder Macedo compreende o erotismo verdiano na contraposição entre cidade/campo, criado/senhora, sendo que a cidade é associada a um erotismo de humilhação, acompanhado de um desejo impossibilitado de realizar-se, enquanto, no campo, os desejos eróticos são libertadores, para o sujeito poético.¹⁶⁶ O eminente crítico associa ainda a mulher urbana e a rural, numa perspectiva de representação da inferioridade portuguesa frente à Inglaterra, mas acreditamos que, para além dessa representação, a dama fatal, na pele de mulher inglesa, também pode ser lida como uma crítica irônica por parte de Cesário a essa superioridade e também como uma reflexão sobre a dependência econômica de Portugal.

O erotismo, na poesia de Cesário, é difuso: chega à mulher fatal urbana, mas se desloca para a mulher campestre. Apesar dessa última figurar nos versos verdianos como uma criatura simples e pura, ela também torna-se alvo do olhar erótico. Há ainda o erotismo despertado pela mulher feia, como ocorre com a vendedora de verduras do poema “Num bairro moderno”, ou mesmo por um tipo masculinizado da mulher rural, como ocorre no poema “Manhãs brumosas”, no qual o poeta descreve o feminino com características de um “rural boy”.

Lançando um olhar sobre a série de poemas que tematizam a “dama fatal”, na obra verdiana, podemos perceber que essa figura arrebatadora é sempre encenada como soberba, frente a um jovem admirador. Segundo Mario Praz, a moda literária que tematizou a mulher fatal se esmerou em colocá-la numa posição superior e circunscrita, sob o signo da devoração:

Segundo esta concepção da mulher fatal, o enamorado é normalmente um jovem e mantém uma atitude passiva; é obscuro, inferior à mulher na condição ou na exuberância física, e ela está diante dele na mesma relação que a

¹⁶⁴ LOPES, 1973. p. 624.

¹⁶⁵ PRAZ, 1996. p. 181-186.

¹⁶⁶ MACEDO, 1975. p. 13.

aranha fêmea, o louva-a-Deus etc. estão diante do respectivo macho: o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher.¹⁶⁷

Na obra de Cesário Verde, encontramos as características apontadas acima, por Praz, não só no poema “Esplêndida” como em outros textos, nos quais a dama subjuga seu admirador, convertendo-o em um servo. A mulher figura em coloridas sedas e tem todas as suas qualidades físicas e atitudes aristocráticas muito bem ressaltadas, como ocorre no poema “Esplêndida”:

Ei-la! 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.

(...)

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.

(...)

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.¹⁶⁸

O esplendor da dama coberta de ouro, como o Palácio de Versailles, segundo Cesário Verde, é maior que o das damas francesas, verdadeiras representantes do *Ancièn Régime*, o que pode ser lido como uma crítica de Verde a essa forma de governo. O dourado remete a uma posição superior de deusa. Segundo Qualls-Corbett, “Afrodite era freqüentemente citada como a ‘dourada’. O dourado não apenas define o seu esplendor, mas também simboliza (...) a consciência do relacionamento e do sentimento”.¹⁶⁹ No poema de Cesário, até

¹⁶⁷ PRAZ, 1996. p. 192.

¹⁶⁸ VERDE, 1992. p. 187.

¹⁶⁹ QUALLS-CORBETT, 1990. p. 74.

mesmo a carruagem toma um aspecto brilhante, colocando na dama e no objeto um brilho, que é artificial como a cidade, com suas luzes e sua sociabilidade:

É ducalmente esplêndida! A carruagem
Vai agora subindo devagar;
Ela, no brilhantismo da equipagem,
Ela, de olhos cerrados, a cismar,
Atrai como a voragem.¹⁷⁰

A humilhação presente no poema não pode ser considerada no seu sentido literal, como o fez Jorge de Sena, pois, na verdade, não se trata de uma posição de inferioridade do poeta, mas expressa um modelo literário em voga para focalizar uma forma de erotismo, por meio de um *flâneur* que passeia pela cidade e fixa o olhar na dama inacessível.

Cesário prossegue encenando a mulher fria e distante, ameaçadora e tirana que se traveste de mulher britânica o que, segundo Hélder Macedo, traduz um complexo de inferioridade de Portugal perante as nações do Norte, fato que tanto atormentou os membros do grupo da Geração de 70, como Oliveira Martins e Antero de Quental, como podemos observar no Poema “Deslumbramentos”, no qual a dama atrai também seu admirador, pela beleza, mas à distância mantém a glacialidade dos “gestos de metal”:

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.

(...)

Eu ontem encontrei-a, quando vinha,
Britânica, e fazendo-me assombrar;
Grande dama fatal, sempre sozinha,
E com firmeza e música no andar.¹⁷¹

A “grande dama fatal” reveste-se de um jogo duplo de “arcanjo e demônio” e está condenada a ficar sozinha, pois, de acordo com os ditames do século XIX, a mulher vaidosa e tirana era aquela não-esposável. Essa imagem da mulher sedutora,

¹⁷⁰ VERDE, 1992. p. 188.

¹⁷¹ VERDE, 1992. p. 31.

conformada ao demônio, construiu-se ao longo da Idade Média, persistindo até fins do século XIX, época em que ainda não havia sido superada no imaginário tradicional a idéia da sedução feminina confundida com os malefícios de Eva. Vale ressaltar que a imagem do anjo percorre não só a literatura, como também a Bíblia. O anjo é, portanto, o anunciador da vontade divina e, algumas vezes, é possível encontrarmos sua imagem conformada à de algoz; já o demônio representa o oposto, o vencido, o enfeitiçador:

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 breves mãos,
o modo diplomático e orgulhoso
Que Ana d'Áustria mostrava aos cortesãos.¹⁷²

Cesário faz uma referência a Ana d'Áustria, Infanta da Espanha, que tinha o hábito de receber em sua corte. Essa alusão, segundo Hélder Macedo é uma forma de criticar as personagens do antigo regime, marcando bem a relação entre uma possível submissão sexual e social.¹⁷³ Numa visão final, contrariamente ao poema “Esplêndida”, o eu poético não se mantém em postura submissa diante da mulher, mas lança uma imagem de destruição, na qual, “os povos humilhados pela noite” se vingariam e ele assistiria à derrocada da dama, com a conseqüente transformação das vestes das rainhas em farrapos:

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.

E um dia, ó flor do luxo, nas estradas,
Sob o cetim do Azul e as andorinhas,
Eu hei de ver errar, alucinadas,

¹⁷² VERDE, 1992. p. 32.

¹⁷³ MACEDO, 1986. p. 85.

E arrastando farrapos – as rainhas!¹⁷⁴

Essa humilhação é um elemento erótico que funciona como um instrumento para despir a dama pelo olhar. Essa mulher, “ducalmente, esplêndida”, encerra ainda uma humilhação, que é propositalmente colocada pelo poeta, como um fosso social entre o desejante e o desejado, com a finalidade de exprimir os desejos eróticos numa sociedade que exigia decoro e não permitia tal expressão. Despir o luxo da rainha demonstra, segundo Fernando Cabral Martins, uma atitude insubmissa de um personagem masculino, que se insurge contra a vassalagem amorosa, expondo uma “situação dramática que (...) não é metáfora da humilhação do povo explorado pela classe possidente, mas a idolatria que aquele personagem devota àquela que o despreza.”¹⁷⁵

A dama e o seu admirador humilhado novamente aparecem no poema “Humilhações”, que foi dedicado a Silva Pinto, amigo de Cesário. A recorrência à humilhação amorosa nos remete a um fenômeno psicológico, associado a Leopold Von Sacher-Masoch. De acordo com Margarido, “a carga masoquista manifesta-se (...) de maneira absoluta, não na relação com a estrutura física do poeta, mas levando em linha de conta a lógica perversa do discurso poético”.¹⁷⁶

No poema “Humilhações”, Cesário mostra indícios da urbanização do século XIX, que instaurou um novo modo de sociabilidade, com a freqüência a teatros e concertos, onde os indivíduos tornam-se atores de um “tipo muito particular” do “grande teatro da vida urbana”.¹⁷⁷ Nesse poema, recoloca-se o tema da mulher soberba, elegante, hipnótica e desdenhosa, diante de quem o *flâneur* se humilha, tópico da literatura da época:

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

¹⁷⁴ VERDE, 1992. p. 33.

¹⁷⁵ MARTINS, 1988. p. 47.

¹⁷⁶ MARGARIDO, 1988. p. 134.

¹⁷⁷ SENNET, 1988. p. 147.

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 representação 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*.¹⁷⁸

De acordo com Helder Macedo, a informação do poeta sobre o drama do escritor francês Octave Feuillet (1821-1890), que era encenado naquela noite, representa também uma crítica ao autor de peças. A peça *Roman d'un jeune homme pauvre*, de Feuillet, tem como temática um relacionamento impossível entre um jovem de classe social baixa apaixonado por uma mulher de classe elevada, tal qual ocorre no poema de Cesário Verde:

(...) Feuillet era o manipulador de personagens-tipo que, no dizer ferino de Flaubert, devia o seu sucesso a duas razões: a primeira, as classes baixas acreditarem que as classes altas eram como ele as representava; e, a segunda, as classes altas verem-se representadas como gostariam de ser.¹⁷⁹

Note-se, também, no poema, a recorrência às rendas e aos tecidos importados da França que é utilizada por Cesário para sugerir um erotismo à moda baudelairiana, em que o “ranger das sedas” indicia carícias íntimas.

É no espaço urbano que se dá o jogo do esconder/surgir, no qual as pessoas afluem, mas logo desaparecem, encenando uma característica muito própria da multidão. Ao fechar o poema, Cesário expõe as contradições do capitalismo pois, em meio ao luxo das damas no teatro, protegidas pela guarda que “espanca o povo”, surge uma mendiga:

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.

¹⁷⁸ VERDE, 1992. p. 42.

¹⁷⁹ MACEDO, 1988. p. 21.

De súbito, fanhosa, infecta, rota, má
 Pôs-se à minha frente uma velhinha suja,
 E disse-me, piscando os olhos de coruja:
 – Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?¹⁸⁰

O admirador humilhado, que se encena no poema, só sustenta tal posição no que se refere à conquista amorosa pois, como cidadão, ele assume uma atitude divergente, contrapondo-se ao poder da polícia e confrontando as classes sociais distintas.

No poema “Frígida”, tal qual em outros textos como “Esplêndida” e “Humilhações”, a imagem da fêmea fatal também se faz presente na pele da mulher britânica e fria, pois é aquela que não só é superior, como também é ironizada pelo título – “Frígida” – que insinua um problema sexual. Essa mulher, portanto, não pode proporcionar prazer sexual ao homem:

Balzac é meu rival, minha senhora inglesa!
 Eu quero-a, porque odeio as carnações redondas!
 Mas ele eternizou-lhe a singular beleza
 E eu turbo-me ao deter seus olhos cor das ondas.¹⁸¹

Este poema, partindo da submissão amorosa do eu poético à amada pela qual ele padece, constrói um perfil de mulher inatingível, que fere como metal e é gelada como o inverno. Essa dama conjuga as antinomias céu e inferno, anjo e demônio, tomando um aspecto fúnebre e vampiresco, características presentes no poema “As metamorfoses de um vampiro”, de Charles Baudelaire. Tal fato pode ser confirmado na própria menção que Cesário faz a Baudelaire, no poema:

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

Eu vejo-a caminhar, fleumática, irritante,
 Numa das mãos franzindo um lenço de cambraias...
 Ninguém me prende assim, fúnebre, extravagante,
 Quando arregança e ondula a preguiçosa saia!

¹⁸⁰ VERDE, 1992. p. 44.

¹⁸¹ VERDE, 1992. p. 90.

Ouso esperar, talvez, que o seu amor me acoite,
 Mas nunca a fitarei duma maneira franca;
 Traz o esplendor do dia e a palidez da noite,
 É como o sol, dourada, e, como a Lua, branca!

(...)

Cintila no seu rosto a lucidez das jóias.
 Ao encarar consigo, a fantasia pasma;
 Pausadamente lembra o silvo das jibóias
 E a marcha demorada e muda dum fantasma.

Metálica visão que Charles Baudelaire
 Sonhou e pressentiu em seus delírios mornos,
 Permita que eu lhe adule a distinção que fere,
 As curvas da magreza e o lustre dos adornos!

Deslize como um astro, um astro que declina;
 Tão descansada e firme é que me desvaria,
 E tem a lentidão duma corveta fina
 Que nobremente vá num mar de calmaria.

Não me imagine um doido. Eu vivo como um monge,
 No bosque das ficções, ó grande flor do Norte!
 E, ao persegui-la, penso acompanhar de longe
 O sossegado espectro angelical da Morte!

O seu vagar oculta uma elasticidade
 Que deve dar um gosto amargo e deleitoso,
 E a sua glacial impassibilidade
 Exalta o meu desejo e irrita meu nervoso.

(...)

E se uma vez me abrisse o colo transparente,
 E me osculasse, enfim, flexível e submissa,
 Eu julgaria ouvir alguém, agudamente,
 Nas trevas a cortar pedaços de cortiça.¹⁸²

A beleza medúsica da dama estrangeira, no poema “Frígida”, atribui um valor erótico ao corpo vestido; a saia que arregaça e ondula sugere um entrever desse corpo, cuja marca, Cesário tomou da matriz baudelairiana erótica e satânica.

Entretanto, o poeta não se limitou a fazer uma transposição pura e simples da temática de Baudelaire, mas, sem dúvida, reorganizou os elementos baudelairianos

¹⁸² VERDE, 1992. p. 91-92.

de acordo com uma ótica própria, conforme podemos constatar nas palavras de Alfredo Margarido. O crítico português afirma que Cesário inverte a comum posição homem/mulher, rompendo com a posição do amante humilhado pela mulher-serpente, ao fechar os versos com o ruído agressivo e violento do corte da cortiça, o que mostra um diálogo de Verde com João de Penha, quanto à organização das estrofes, com a presença de uma quadra final que vai de encontro ao pensamento anunciado nas estrofes anteriores:

O último verso é exclusivamente português, por exigir não apenas a leitura, mas a possibilidade de reproduzir tanto na memória como na cristação física, o ruído agressivo provocado pela operação. Serve ela para denunciar a impossibilidade de aceitar a inversão da relação com a mulher desejada, já que o regresso a uma situação “normal” corresponderia à anulação do desejo, destruindo a totalidade do investimento erótico.

A singularidade da estrofe funciona como uma estratégia do poeta, para dissimular a extrema importância da situação: o desejo não pode afirmar-se senão quando a humilhação existe, sendo reforçada pelo movimento ascendente do desejo. A inversão da relação de humilhação, banalizando a mulher desejada, expulsa o poeta de seu próprio desejo. A brutalidade do ruído da cortiça cortada não pode deixar a mínima dúvida quanto ao caráter agressivo da norma, perante o desejanse que não poderá satisfazer-se senão por meio da humilhação.¹⁸³

As oposições céu e terra, sol e lua, amargo e doce, presentes no poema “Frígida”, ressaltam a dualidade feminina e exibem uma imagem maléfica da mulher. Michelle Perrot ressaltam que as representações da mulher como “origem do mal e da infelicidade, potência noturna, força das sombras, rainha da noite”¹⁸⁴ são bastante antigas e recorrentes, inclusive, são imagens que remetem ao Gênesis, pela força sedutora de Eva, que coloca o homem em posição submissa.

Tal qual em “Frígida”, também no poema “Arrojos”, a mulher distante desperta “loucos desvarios” e faz com que seu admirador, metaforicamente, cometa loucuras, o que demonstra uma atitude de extremo romantismo:

Se a minha amada um longo olhar me desse
 Dos seus olhos que ferem como espadas,
 Eu domaria o mar que se enfurece
 E escalaria as nuvens rendilhadas.

¹⁸³ MARGARIDO, 1988. p. 143.

¹⁸⁴ PERROT, 1988. p. 168.

Se ela deixasse, extático e suspenso
 Tomar-lhe as mãos *mignonnes* e aquecê-las,
 Eu como um sopro enorme, um sopro imenso
 Apagaria o nome das estrelas.

(...)

S' ela quisesse amar, no azul do espaço,
 Casando as suas penas com as minhas,
 Eu desfaria o sol como desfaço,
 As bolas de sabão das criancinhas.¹⁸⁵

Em tom confessional o eu poético, heroicamente, como um Ulisses, “domaria o mar” e o atravessaria, mas para sua decepção o olhar de sua amada é uma espada: gelado metal que remete para a dureza humana. Ao estilo de João Penha¹⁸⁶ que, ironicamente, dava fechos aos seus poemas, com o intuito de provocar o riso, Cesário coloca seu personagem à altura de um Odisseu para encenar uma decisão absolutamente trivial – a de não mais freqüentar o café moderno e abandonar a vida de solteiro, porém, o faz ironicamente, com vassalagem amorosa e “cantos moribundos”:

Se a Laura dos meus loucos desvarios
 Fosse menos soberba e menos fria,
 Eu pararia o curso aos grandes rios
 E a terra sob os pés abalaria.

(...)

S' ela ouvisse os meus cantos moribundos
 E os lamentos das cítaras estranhas,
 Eu ergueria os vales mais profundos
 E abalaria as sólidas montanhas.

E se aquela visão da fantasia
 Me estreitasse ao peito alvo como arminho,
 Eu nunca, nunca mais me sentaria
 Às mesas espelhentas do Martinho.¹⁸⁷

A distância da mulher e o amor avassalador, encenados ironicamente são retomados das fórmulas românticas parodiadas por Cesário Verde. Segundo Thaís

¹⁸⁵ VERDE, 1992. p. 185-186.

¹⁸⁶ MOISÉS, 2001. p. 178.

¹⁸⁷ VERDE, 1992. p. 186.

Vinci Chaves, o poeta coloca em cena uma “mulher inatingível e um herói prometeico circunscrito pela paródia, produzindo um perfil de herói risível, bufão e derrotado”.¹⁸⁸ Isso confere ao poema uma dimensão de crítica ao estilo romântico, ao elevar a dramaticidade de um fato e desconstruí-lo, em seguida, mostrando-o como algo banal. O discurso romântico é ironizado e também torna-se alvo de crítica no poema “Num tripúdio de corte rigoroso”.

Nesse texto, entra em cena o sensualismo amoroso de uma mulher inatingível possuidora de formas corporais artísticas perfeitas, ao estilo de Vênus. Mas a expectativa do leitor é frustrada, pois o amor não se realiza e é sobretudo ironizado. O poeta lança mão do repertório romântico, satirizando suas construções poéticas, por meio de um sujeito que remete uma carta de amor, recheada de sentimentalismo e recebe uma resposta em que a mulher utiliza as mesmas fórmulas textuais:

Num tripúdio de corte rigoroso,
Eu sou quem descobriu a Vênus linfática,
– Beleza escultural, grega, simpática,
Um tipo peregrino e luminoso. –

Foi lâmpada no mundo cavernoso,
Inspiradora foi de carta enfática,
Onde a alma candente mas sem tática,
S’espraiava num canto lacrimoso.

Mas ela em papel fino e perfumado,
Respondeu certas coisas deslumbrantes,
Que o puseram, ó céus, desapontado!

Eram falsas as frases palpitantes,
Pois que tudo, ó meu Deus, fora roubado
Ao bom do “Secretário dos Amantes”.¹⁸⁹

Note-se que o erotismo, no poema acima citado, encontra-se deslocado para Vênus, como estátua, nua, no modelo grego, reproduzindo um ideal de perfeição, projetado na visão de um objeto escultural. Porém, essa Vênus é “linfática”, metáfora da doença que foi bastante utilizada por Baudelaire tanto para criticar a cor da pele,

¹⁸⁸ CHAVES, 1993. p. 76.

¹⁸⁹ VERDE, 1992. p. 173.

extremamente pálida, das personagens românticas como para decantar suas musas doentes. Também no poema em prosa “O Bobo e a Vênus”,¹⁹⁰ o poeta francês ridiculariza um bufão que se põe a observar a estátua de formas perfeitas. Em seus “Escritos Íntimos”, Baudelaire também compara Vênus a uma das formas do demônio.¹⁹¹

No poema “A força”, Cesário Verde prossegue parodiando as fórmulas românticas burguesas, ao encenar uma mulher distante, que é conquistada no jogo do amor:

Já que adorar-me dizes que não podes,
Imperatriz serena, alva e discreta,
Aí, como no teu colo há muita seta
E o teu peito é o peito dum Herodes.

E a vida depurada no cadinho
Das eróticas dores do alvoroço,
Acabará na força, num azinho,

Mas o que há-de apertar o meu pescoço
Em lugar de ser corda de bom linho
Será do teu cabelo um menos grosso.¹⁹²

Há, nos versos acima, referência ao personagem bíblico Herodes, que condenou Cristo à morte, mas a mulher revestida como Herodes, matará seu amante com os cabelos, assim encenando-se eroticamente uma morte por amor. Segundo Bataille, o erotismo e a morte relacionam-se sempre:

O erotismo é a aprovação da vida até na morte. A sexualidade implica a morte, não somente no sentido de que os recém-chegados prolongam e substituem os desaparecidos, mas porque faz entrever a vida do ser que se reproduz.¹⁹³

Ridicularizando fórmulas românticas e invertendo o poder da dama, Cesário realiza de maneira notável sua crítica à sociedade, por meio de um anticlericalismo, que se traduz tanto nas suas referências irônicas aos padres, como também

¹⁹⁰ BAUDELAIRE, 1995. p. 283-284.

¹⁹¹ BAUDELAIRE, 1995. p. 539.

¹⁹² VERDE, 1992. p. 172.

¹⁹³ BATAILLE, 1989. p. 12.

naqueles personagens que apresentam comportamento moral discutível e freqüentam as missas. No poema “Manias”, a dama poderosa e maléfica, que sugou as forças masculinas, é ridicularizada por sua decadência física e financeira, que são associadas à degradação e à hipocrisia da sociedade. Nesse poema, o relacionamento amoroso é ironizado por meio da “submissão canina” do companheiro:

O mundo é velha cena ensanguentada,
Coberta de remendos, picaresca,
A vida é chula farsa assobiada,
Ou selvagem tragédia romanesca.

Eu sei dum bom rapaz – hoje uma ossada, –
Que amava certa dama pedantesca,
Pervessíssima, esqualida e chagada,
Mas cheia de jactância quixotesca.

Aos domingos a deia já rugosa
Concedia-lhe o braço, com preguiça,
E o dengue em atitude receosa,
Na sujeição canina mais submissa,
Levava na tremente mão nervosa
O livro com que a amante ia ouvir missa!¹⁹⁴

Como uma “imponente ruína”, a dama decadente assistia missas aos domingos em atitude hipócrita, como bem denuncia o eu poético. Mas a posição da amante inverte-se pois, apesar de pedante, ela já apresenta indícios de dependência de seu companheiro, sendo descrita com adjetivos que denotam doença e decadência. Apesar de suas atitudes recheadas de vaidade e orgulho, a dama “chagada” e “rugosa”, apresentava um perfil de mulher fatal, pela sua perversidade e não pela beleza.

Elaborando um outro perfil de mulher fatal, Cesário Verde coloca em cena as messalinas, no poema “Ó áridas messalinas”. Segundo Mário Praz, a messalina foi um retrato feminino bastante tematizado por românticos e realistas no século XIX, que eternizaram essa imagem da dama fatal e prostituta poderosa, como “o eterno feminino cruel personificado no cortejo das luxuriosas rainhas orientais”.¹⁹⁵ A origem

¹⁹⁴ VERDE, 1992. p. 167.

¹⁹⁵ PRAZ, 1996. p. 213.

dessa figura remonta à rainha oriental, fascinante, a qual os escritores do século XIX foram buscar no Oriente exótico.

O nome Messalina sofreu um processo de evolução, tornando-se sinônimo de “prostituta” e contrapondo-se à mulher pura e casta, vista como um ser sublime. Essa visão, cara ao século XIX, marcou a época em que as atenções se voltaram para a mulher, a fim de moldá-la, produzindo-se um modelo ideal, a partir da imagem de Nossa Senhora. Essas idéias estiveram presentes nos discursos médico, político e literário, que foram atravessados pela filosofia comtiana, a qual propalava a canonização da mulher como a “deusa do lar”. Literariamente, os escritores representavam-na como a mulher boa ou seja, como aquela que era ideal para o casamento:

Ó áridas messalinas
 Não entreis em meu santuário,
 Transformareis em ruínas
 O meu imenso sacrário!

(...)

A mulher é ser sublime,
 É o conjunto de carinhos,
 Ela não propaga o crime,
 Em sentimentos mesquinhos.

Vós sois umas vis afrontas,
 Que nos dão falsos prazeres,
 Não sei se sois más, se tontas,
 Mas sei que não sois mulheres!¹⁹⁶

Essas “áridas messalinas” são, portanto, mulheres impuras, dos “falsos prazeres”, que preenchem as noites, mas não alimentam os sonhos românticos do homem. Ressalte-se que as “Messalinas” representam um conjunto de defeitos e de poderes satânicos, ironizados pelo eu poético, que não sabe se elas são tontas ou vis.

Essa mulher lasciva e imoral também se torna tema do poema “Lúbrica”, no qual o amante demonstra um desejo ardente, frente à vulgaridade da mulher, desconstruindo a imagem romântica de um ser frágil, meigo e passivo:

¹⁹⁶ VERDE, 1992. p. 155.

Teus olhos sensuais
 Libidinosa Marta,
 Teus olhos dizem mais
 Que a tua própria carta.

As grandes comoções
 Tu, neles, sempre espelhas;
 São lúbricas paixões
 As vívidas centelhas...

Teus olhos imorais,
 Mulher, que me dissecas,
 Teus olhos dizem mais,
 Que muitas bibliotecas.¹⁹⁷

A mulher despudorada será novamente tematizada no poema “Proh Pudor”, de Cesário, encenando a possibilidade de realização do amor. No poema “Proh pudor”, são evocadas imagens de um sensualismo amoroso e de fantasias sexuais noturnas que, a despeito do título que indica vergonha, tudo acontece, livremente, sem culpas ou medos:

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 fonte imaginosa;
 Todas as noites tinha uma mania
 Aquela concepção vertiginosa.¹⁹⁸

O sensualismo e a concepção de amor evocados no poema realizam-se em moldes modernos, sem a promessa de casamento.¹⁹⁹ A mulher não está moldada conforme as imagens de santa, ela também deseja e demonstra sua opção por viver um amor livre:

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

¹⁹⁷ VERDE, 1992. p. 179.

¹⁹⁸ VERDE, 1992. p. 164.

¹⁹⁹ Sobre a origem do casamento. Cf. ROUGEMONT, 1965. p. 59.

Todas as noites ela, ó sordidez!
 Descalçava-me as botas, os coturnos
 E fazia-me cócegas nos pés...²⁰⁰

No poema “Impossível”, tal qual em “Proh Pudor”, a mulher não é inatingível e o espaço do voyeurismo, que foca a mulher distante, cede lugar à plena realização do amor carnal, sem as convenções sociais do casamento religioso:

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

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

(...)

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

(...)

Posso ser teu amigo até à morte,
 E 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!²⁰¹

Nesse poema, o sujeito revela cenas íntimas de uma vida burguesa e, ironicamente, no desfecho, defende o relacionamento livre, desconstruindo os paradigmas românticos do amor atrelado ao casamento. A referência à concepção de amor dantesca, que é aquela que prima por imagens hiperbólicas, justifica o título

²⁰⁰ VERDE, 1992. p. 165.

²⁰¹ VERDE, 1992. p. 159.

do poema, no qual o amante afirma que tudo é possível, inclusive o amor, o impossível é justamente o casamento.

O amante submisso e desprezado inverte sua posição nos poemas “Lágrimas” e “Cinismos”, onde entra em cena a mulher desprezada e submissa. A imagem evocada no poema “Lágrimas” – para seguirmos a trilha da associação da escrita de Cesário com a pintura – nos remete ao quadro “Arrufos”, do pintor brasileiro Belmiro de Almeida,²⁰² que foi influenciado pelo realismo de Courbet e pintou a vida cotidiana. O quadro apresenta a cena de uma mulher atirada ao chão, chorando aos pés do homem, que se encontra no modelo clássico de superioridade masculina, atitude que foi amplamente propagada no século XIX. Semelhante cena é possível observar no poema de Cesário Verde, no qual se encena um drama, que é ironizado pelo eu poético:

Ela chorava muito e muito, aos cantos;
Frenética, com gestos descabidos;
Nos cabelos, em ânsias despendidos,
Brilhavam como pérolas os prantos.

Ele, o amante sereno como os santos,
Deitado no sofá, pés aquecidos,
Ao sentir-lhe os soluços consumidos,
Sorria-se cantando alegres cantos.²⁰³

Os poemas “Lágrimas” e “Cinismos” criticam a conquista amorosa, a submissão do homem romântico, o emocionalismo exagerado, ridicularizando sua importância, por meio de um humor perverso, que rompe com o tom de exaltação da mulher descrita.

No poema “Cinismos”, o amante, ironicamente, encena um sofrimento para que a mulher fique enternecida e chore. Porém, a falsa declaração de amor é atravessada por uma risada sarcástica:

Eu hei-de lhe falar lugubrememente
Do meu amor enorme e massacrado,
Falar-lhe com a luz e a fé dum crente.

²⁰² ANEXO II.

²⁰³ VERDE, 1992. p. 162.

Hei-de expor-lhe o meu peito descarnado,
 Chamar-lhe minha cruz e meu calvário,
 E ser menos que um Judas empalhado

(...)

Que ela há-de, enfim, sentir-se constrangida,
 Cheia de dor, tremente, alucinada,
 E há-de chorar enternecida!
 E eu hei-de, então, soltar uma risada.²⁰⁴

Nesse poema, Cesário critica os princípios burgueses que fomentam a crença de que a mulher só é valorizada enquanto não tenha sucumbido à conquista. O poeta dispara reprimendas sobre o herói romântico, que só existe enquanto personagem “de papel” construído a partir de um falso discurso, recheado de frases exageradas. Tal discurso tem o poder de fazer a mulher inatingível sucumbir à irônica e falsa idolatria, sendo logo menosprezada perversamente, com a risada de seu admirador.

Além das mulheres tiranas, vulgares ou desprezadas, freqüenta também a poesia de Cesário Verde a mulher angelical. Essa ambivalência caracteriza as típicas representações femininas do século XIX, que se afirmam “em torno da oposição de dois grandes estereótipos clássicos: a pureza e a luxúria, o anjo e o demônio, a beleza virginal e a beleza destruidora”,²⁰⁵ conforme já afirmamos anteriormente.

A mulher angelical figura na obra de Cesário Verde, na maior parte das vezes, em poemas de tema campestre, com exceção do texto “A débil”, que aborda o espaço urbano. Nesse caso, a mulher meiga e frágil atravessa a cidade, mas não pertence àquele universo, pois é boa e angélica. “A débil”, segundo Joel Serrão, apresenta nexos com “A uma passante”, de Baudelaire, em sua temática urbana e na pose literária do narrador, que está sentado num café. Entretanto, suas características são opostas às da “passante” baudelairiana, pois ela é uma mulher do tipo anjo, enquanto a “passante” se exhibe, balançando o vestido e lançando olhares provocantes no meio da multidão:

Eu, que sou feio, sólido, e leal,
 A ti, que és bela, frágil, assustada,
 Quero estimar-te, sempre recatada

²⁰⁴ VERDE, 1992. p. 183-184.

²⁰⁵ LIPOVETSKY, 2000. p. 172.

Numa existência honesta, de cristal.

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

E quando socorreste um miserável,
Eu, que bebia cálices d'absinto,
Mandei ir a garrafa, porque sinto
Que me tornas prestante, bom, saudável.

(...)

Via-te pela porta envidraçada;
E invejava, – talvez que o não suspeites! –
Esse vestido simples, sem enfeites,
Nessa cintura tenra, imaculada.

la passando, a quatro, o patriarca.
Triste eu saí. Doía-me a cabeça;
Uma turba ruidosa, negra, espessa,
Voltava das exéquias dum monarca.²⁰⁶

A naturalidade com que o narrador se refere às exéquias do monarca diz respeito à data do luto oficial pela morte de D. Fernando. Tal fato demonstra o desprezo republicano de Cesário pela monarquia, transformando um acontecimento oficial em uma cena banal, preferindo observar a passante que, sendo uma “pombinha tímida e quieta”, no meio do “bando de corvos pretos”, é desejada pelo observador que a despe em pensamento. A mulher angelical de “A Débil” liga-se às outras mulheres castas e boas que fugiram em poemas como “Setentrional”, “Flores velhas”, “Responso” e “Meridional – Cabelos”.

Em “Cabelos”, um dos primeiros poemas de Cesário, o eu poético demonstra uma concepção de amor romântico e uma verdadeira fixação nos cabelos da musa. Cabe aqui salientar, que a imagem dos cabelos da mulher amada, associada à idéia de morte, percorre outros poemas do autor, como é o caso de “Lúbrica”:

Ó vagas de cabelo esparsas longamente,
Que sois o vasto espelho onde eu me vou mirar,
E tendes o cristal dum lago refulgente

²⁰⁶ VERDE, 1992. p. 37-38.

E a rude escuridão dum largo e negro mar

(...)

Consente que eu aspire este perfume raro,
Que exalas da cabeça erguida com fulgor,
Perfume que estonteia um milionário avaro,
E faz morrer de febre um louco sonhador.

(...)

Ó mantos de veludo esplêndido e sombrio,
Na vossa vastidão posso talvez morrer!
Mas vinde-me aquecer, que eu tenho muito frio
E quero asfixiar-me em ondas de prazer.²⁰⁷

O poema citado é, segundo Margarido, “consagrado à imensidão dos cabelos, onde encontramos tanto a lição clássica das sociedades europeias, como a presença do modelo literário que se associa à Bíblia, Shakespeare e Baudelaire”.²⁰⁸ Em “Cabelos”, Cesário Verde dialoga com “La Chevelure”, poema de Baudelaire que também apresenta uma relação amorosa expressa por meio dos cabelos da amada, com todo o seu perfume e sua sensualidade.²⁰⁹ É possível observarmos, no poema de Cesário, a imagem dos cabelos como “espelho” e “cristal num lago fulgente”. Estes elementos denotam fluidez e visibilidade por meio dos quais o eu poético poderá se projetar. Os versos que fecham o poema comparam os cabelos a um manto que asfixia, revelando um indício de morte no qual erotismo e morte aparecem associados, mais uma vez na poética de Verde.

No poema “Manhãs brumosas”, o poeta representa a mulher do campo, com uma carga erótica destilada no verso “Traz um vestido claro a comprimir-lhe os flancos, / Botões a tiracolo e aplicações vermelhas”. Porém, essa mulher é uma estrangeira – irlandesa caracterizada sob a insígnia dos “soberbos desmazelos” que toma uma feição masculina por estar à frente das decisões:

²⁰⁷ VERDE, 1992. p. 36-37.

²⁰⁸ MARGARIDO, 1988. p. 137.

²⁰⁹ O toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,

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, bucólica, morena,
 Uma pastora audaz da religiosa Irlanda.²¹⁰

A descrição masculinizada da irlandesa é detalhada em suas características físicas rústicas: “Alta, escorrida, abstracta, os grossos tornozelos”, o que segundo Margarido, torna-se indício da “importância da sedutora máscara, mas até a possibilidade do travesti”,²¹¹ na qual está em cena Hermafrodito, o deus bissexual filho de Hermes e Afrodite, que carrega consigo uma imensa carga de sedução da mãe e uma grande fibra do pai.²¹²

Portanto, a masculinidade da Irlandesa assemelha-se às características da vendedora de verduras de “Um bairro moderno”, vista pelo *flâneur* em suas “grossas pernas [de] um gigante”. Ela trabalha como um homem, tal qual as varinas, com seus “troncos varonis”, do poema “O sentimento dum ocidental”. Por meio da vendedora de verduras, há ainda um deslocamento dos impulsos eróticos para a apreciação da pobreza da mulher vestida de chita, calçando tamancos e meias azuis de algodão. Tal qual Baudelaire, Cesário manifestou desejo por mulheres mal vestidas, como ocorre em “A uma mendiga ruiva”, do poeta francês.

Barthes afirma que “saber” e “sabor” têm a mesma origem etimológica e que a escrita, como os elementos da cozinha, transforma-se a partir da inserção de novos ingredientes.²¹³ Também no erotismo de “Num bairro moderno”, os impulsos deslocam-

Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

(BAUDELAIRE, 1991. p. 76)

²¹⁰ VERDE, 1992. p. 89.

²¹¹ MARGARIDO, 1988. p. 147.

²¹² BOLEN, 1990. p. 323.

²¹³ BARTHES, s. d. p. 21.

se para as verduras, as quais o poeta-andarilho transforma em corpo, denotando um desejo carnal, que vai sendo, passo a passo associado à arte culinária e à devoração:²¹⁴

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 injectados.

As azeitonas, que nos dão o azeite,
Negras e unidas, entre verdes folhas,
São tranças dum cabelo que se ajeite;
E os nabos – ossos nus, da cor do leite,
E os cachos d’uva – os rosários d’olhos.

Há colos, ombros, bocas, um semblante
Nas posições de certos frutos. E entre
As hortaliças, túmido, fragrante,
Como dalguém 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, nas cenouras.

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.²¹⁵

A transformação do corpo da vendedora de hortaliças em alimento, por meio de uma “visão de artista”, foi recorrentemente lida por muitos críticos (Hélder Macedo, Cabral Martins, Elza Miné, André Crabbé), como um diálogo da poesia verdiana com a pintura maneirista do italiano Giuseppe Arcimboldo – “As quatro estações: Primavera, outono, verão e inverno” (1563)²¹⁶ – quadros que retratam os vegetais conformados a um corpo humano. De forma bizarra, Arcimboldo pinta

²¹⁴ Sobre as imagens de cozinha na escrita, cf. SOUZA, Ilza Matias. *Arte amorosa e devoração literária*. 1993. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.

²¹⁵ VERDE, 1992. p. 64-67.

²¹⁶ ANEXO III.

retratos a partir de objetos diversos, corpos alongados, que se contorcem, quebrando com os tradicionais traços da lei da proporção.

As hortaliças, no poema de Cesário, encontram-se ordenadas a fim de formar um corpo, fornecendo uma visão pictórica para o leitor, a partir da imagética de cores. Vilma Arêas destaca que há um jogo de duas metáforas – uma viva (as faces do fruto) e outra já gasta (as maçãs do rosto):

Tal jogo metafórico, ao mesmo tempo em que mostra o alimento comum que sustenta o corpo poético ou, pelo menos, a solidariedade de seus termos, “lava”, exhibe em sua nudez os lugares de onde emergem os personagens e sua circunstância: a “vida fácil” dos ricos em suas casas apalaçadas, a rapariga de tamancos, “rota”, o cidadão a caminho do serviço...²¹⁷

Essa transfiguração do corpo feminino em vegetal,²¹⁸ prossegue em “Setentrional”, no qual podemos observar processo semelhante, no caso de uma flor campestre – a bonina. Nesse poema, a mulher é caracterizada como uma flor campestre, que foge com o amado da cidade babilônica, lugar do vício e da distorção. Trata-se de uma mulher urbana, de feição burguesa, que está no campo, oferecendo, assim uma possibilidade de realização do amor:

Talvez já te esqueceste, ó bonina,
Que viveste no campo só comigo,
Que te osculei a boca purpurina,
E que fui o teu sol e o teu abrigo.

Que fugiste comigo na Babel,
Mulher como não há, nem na Circássia,
Que bebemos, nós dois, do mesmo fel,
E regamos com prantos uma acácia.²¹⁹

A bonina no poema de Cesário Verde transforma-se em freira e o eu poético em “gordo frade” para ficar a seu lado, encerrando o poema com tom humorístico, que quebra a exaltação feminina:

²¹⁷ ARÊAS, 2001. p. 156.

²¹⁸ ARÊAS, 2001. p. 158.

²¹⁹ VERDE, 1992. p. 34.

(...)

E foste sepultar-te, ó serafim;
No claustro das fiéis emparedadas,
Escondeste o teu rosto de marfim
No véu negro das freiras resignadas.

E eu passo tão calado como a Morte,
Nesta velha cidade tão sombria,
Chorando aflitamente a minha sorte
E prelibando o cálix da agonia.

E, tristíssima Helena, com verdade,
Se pudera na terra achar suplício,
Eu também me faria gordo frade
E cobriria a carne de cilícios.²²⁰

Vale ressaltar que o bucolismo foi um tema bastante trabalhado na literatura desde Teócrito, o qual relembra a simplicidade do campo desde sua mocidade na Sicília, por meio da perspectiva da artificialidade urbana de Alexandria. Segundo Hélder Macedo, o tema pastoril foi sofrendo mutações ao longo do tempo, mas apresenta sempre uma percepção urbana do campo:

É uma literatura sobre a cidade cujo significativo é o campo; uma literatura sobre o presente cuja matéria é o passado; uma literatura crítica cuja expressão é o louvor. O que dificilmente poderá ser é uma literatura do campo para o campo, já que o campo que louva só existe como antinomia da cidade que critica.²²¹

A mulher identificada como a flor campestre – a bonina – apresenta nexos com o poema medieval “Le Roman en Rose”, de Guillaume de Lorris, no qual a dama a quem o poeta adora aparece na figura de um botão de rosa. Em 1864, o pintor inglês Dante Gabriel²²² pintou uma representação desse poema, encenando a imagem da mulher mesclada à flor e o enamorado em posição submissa à dama.

O idílio amoroso de “Setentrional” prossegue no campo, em um movimento de memória, do passado entrelaçado com o presente, tendo como pano de fundo todos os elementos caros a esse ambiente: rouxinóis, trigais, folhagens etc.

²²⁰ VERDE, 1992. p. 36.

²²¹ MACEDO, 1988. p. 21.

²²² ANEXO IV.

Entretanto, a lembrança da paisagem bucólica é atravessada pelo tempo presente, quando o casal já não está mais no campo:

E eu passo, tão calado como a Morte,
Nesta velha cidade tão sombria,
Chorando aflitamente a minha sorte
prelibando o cálix da agonia.²²³

Em “Flores velhas”, semelhantemente ao poema “Setentrional”, há um movimento de memória do poeta, que relembra o amor passado no campo com a etérea e “pálida Clarisse”. O desejo amoroso inocente, repleto de frescor do campo é, segundo Lúcia Castello Branco, a manifestação de um “erotismo desprovido de ânsias, mas feérico, sinestésico (...)”,²²⁴ cuja realização se efetiva apenas no plano espiritual e decorativo sugerido pela paisagem campestre:

Em tudo pude ver ainda a tua imagem,
A imagem que inspirava os castos madrigais;
E as virações, o rio, os astros, a paisagem,
Traziam-me à memória idílios mortais.

Diziam-me que tu, no flórido passado,
Detinhas sobre mim, ao pé daquelas rosas,
Aquele teu olhar moroso e delicado,
Que fala de langor e d’emoções mimosas;

E, ó pálida Clarisse, ó alma ardente e pura,
Que não me desgostou nem uma vez sequer,
Eu não sabia haurir do cálix da ventura
O néctar que nos vem dos mimos da mulher!

(...)

Lembrei-me muito, muito, ó símbolo das santas,
Do tempo em que eu soltava as notas inspiradas,
E sob aquele céu e sobre aquelas plantas
Bebemos o elixir das tardes perfumadas.

E como na minha alma a luz era uma aurora,
A aragem ao passar parece que me trouxe
O som da tua voz, metálica, sonora,

²²³ VERDE, 1992. p. 36.

²²⁴ BRANCO, 1985. p. 76-79.

E o teu perfume forte, o teu perfume doce.²²⁵

Eros, portanto, manifesta-se na figura da “pálida Clarisse”, de feição espectral, associada a um idílio amoroso que poderá resultar na imagem da morte, tópico de temática romântica. Helder Macedo²²⁶ destaca que há, nesse poema, além de fantasias mórbidas, uma ironia que o percorre com a exposição de duas mortes – a morte da amada e a cidade como signo da morte:

E quando m'envolveu a noite, a noite fria,
Eu trouxe do jardim duas saudades roxas,
E vim a meditar em quem me cerraria,
Depois de eu me morrer, as pálpebras já frouxas.

(...)

Portanto, eu, que não cedo às atracções do gozo,
Sem custo hei-de deixar as mágoas deste mundo,
E, ó pálida mulher, de longo olhar piedoso,
Em breve te olharei calado e moribundo.

Mas quero só fugir das coisas e dos seres,
Só quero abandonar a vida triste e má
Na véspera do dia em que também morreres,
Morreres de pesar, por eu não *viver* já!

(...)

E não virás, chorosa, aos rústicos tapetes
Com lágrimas regar as plantações ruins;
E esperarão por ti, naqueles alegretes,
As dalias a chorar nos braços dos jasmins!²²⁷

A presença de Eros, deslocado para uma multiplicidade de lugares que não diretamente o corpo feminino, mas que se associa a ele, aparece também no poema “Provincianas”, de temática campestre, no qual Cesário está a ler a paisagem como um enorme corpo feminino, que mostra a explosão do amor e da saúde, qualidades do mundo campestre. Nesse caso, os relevos transformam-se em seios e a paisagem dourada conforma-se à imagem feminina :

²²⁵ VERDE, 1992. p. 76-77.

²²⁶ MACEDO, 1977. p. 66.

²²⁷ VERDE, 1992. p. 80-81.

Olá! Bons dias! Em março,
 Que mocetona e que jovem
 A Terra! Que amor esparso
 Corre os trigos, que se movem
 Às vagas dum verde garço!

(...)

Toda a paisagem se doura,
 Tímida ainda, que fresca!
 Bela mulher, sim senhora,
 Nesta manhã pitoresca,
 Primavera, criadora!

Cresce o relevo dos montes,
 Como seios ofegantes,
 Murmuram como umas fontes
 Os rios que dias antes
 Bramiam galgando pontes.²²⁸

Ressalte-se que os seios femininos são recorrentemente tematizados no erotismo de Cesário, como no poema “De tarde”, que apresenta um campo, sob uma perspectiva urbana, pois trata-se de um *pic-nic*. Há, ainda, outros elementos do poema que nos fornecem indícios de uma visão urbana sobre o campo, como a própria indumentária feminina de conteúdo erótico, com rendas e decotes. Esse campo corresponde ao *locus* do amor, da beleza e da juventude, conforme atesta Alfredo Margarido, ao sublinhar “a importância da submissão dominical do campo ao apetite de erotismo que percorre os tecidos das pequenas e domésticas paixões lisboetas”.²²⁹ Tal afirmação sugere também um diálogo com a pintura “Um domingo de verão na Ilha de Jatte”²³⁰ (1884-1886), no qual Georges Seurat (1859-1891) retrata mulheres burguesas a passeio em um ambiente bucólico. No quadro, o pintor cobriu a tela com pequenos pontos de cores não-misturadas, dando ênfase à cor e à luz. Em Cesário Verde, podemos observar a temática do passeio burguês, o *pic-nic*, no qual incide um jogo de luz e de cores variadas:

²²⁸ VERDE, 1992. p. 151-152.

²²⁹ MARGARIDO, 1988. p. 150.

²³⁰ ANEXO V.

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

Foi quando tu, descendo do burrico,
 Foste colher, sem imposturas tolas,
 A um granzoal azul de grão-de-bico
 Um ramalhete rubro de papoulas.²³¹

Utilizando elementos visuais, Cesário compõe uma cena minuciosa através de uma aquarela, onde salta à leitura a estética impressionista do quadro “Almoço na relva”,²³² (1863) de Manet (1832-1883), sugerindo também o erotismo dos seios da moça, que é descrita colhendo ramalhete vermelho de papoulas. Manet declarou que o verdadeiro tema de seu quadro era a luz e não, a vida cotidiana.

Em Cesário, encontramos além do jogo de luz e cor, a explosão de Eros, por meio da carga vermelha dos seios que saem da renda e se associam ao ramalhete de papoulas. A cena sugere um torpor erótico, especialmente se considerarmos que o ópio extraído da papoula foi um dos elementos decantados por Baudelaire, como aquele que levava ao êxtase e a uma transposição de fronteiras:

Ó justo, sutil e poderoso ópio! Tu que ao coração do pobre como do rico, para as feridas que não cicatrizarão jamais e para as angústias que induzem o espírito à rebelião, levas um bálsamo suavizante: eloqüente ópio! Tu que, pela tua poderosa retórica, desarmas as resoluções da cólera e que, por uma noite, restituís ao homem culpado as esperanças da juventude e as suas antigas mãos puras de sangue; que ao homem orgulhoso dás um esquecimento passageiro.²³³

Cesário prossegue com Eros, através de rendas, papoulas e seios, sendo esses últimos associados a “duas rolas” e fornecendo indícios de mais um elemento da paixão, que é o pombo e seus arrulhos:

Todo o púrpuro, a sair da renda
 Dos teus seios como duas rolas,
 Era o supremo encanto da merenda

²³¹ VERDE, 1992. p. 112.

²³² ANEXO VI.

²³³ BAUDELAIRE, 1995. p. 400.

O ramalhete rubro das papoulas.²³⁴

Como se pôde observar no poema citado, há uma interação entre natureza, sensualidade e busca do prazer, veiculados por elementos cromáticos, que criam motivos eróticos e têm forte apelo sinestésico para o leitor.

Todas essas considerações, feitas sobre perfis femininos inflados de erotismo na obra de Cesário Verde, apontam como a presença de Eros se mostra de diversas formas: via deslocamentos do corpo feminino para a natureza, por meio de distanciamento do sujeito poético travestido na figura do *flâneur* frente à mulher fatal, ou mesmo na focalização das mulheres campestre e vulgar.

Ressalte-se que a expressão do erotismo, no tempo de Cesário, foi encarada como uma “perversão”, o que pôde ser visto na leitura que o crítico português Ramalho Ortigão fez dos versos de Cesário Verde. O crítico apontou, no poeta português e em Baudelaire, o desejo e o erotismo como sinônimos de distorção. Lúcia Castello Branco destaca que os “deslocamentos do erotismo através de um visualismo minucioso, que se detinha na composição de cenários”²³⁵ foi, sem dúvida, uma forma de descortinar a hipocrisia da sociedade e afirmar a expressão e a expansão dos impulsos eróticos, o que ressalta a importância vital da atividade sexual e do desejo, na vida humana, não só para o século XIX, mas para qualquer época.

²³⁴ VERDE, 1992. p. 113.

²³⁵ BRANCO, 1985. p. 114-115.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como propósito empreender uma leitura do texto de Cesário Verde, como representativo do século XIX, no cenário das letras portuguesas. Pelo seu intenso diálogo com Charles Baudelaire, Cesário demonstrou sintonia com o fazer poético moderno, lançando mão de uma apropriação de temas da modernidade baudelairiana, no tocante à visão da urbe infernal, ao erotismo difuso, à descrição dos variados perfis femininos e ao projeto crítico-literário de sua poesia, pois “Cesário é aquele que à beira d’água, mas voltado para a terra, vê a cidade que se agiganta, se moderniza; Cesário olha para entender o seu tempo.”¹

Tendo essa perspectiva em vista e com ela iluminando a obra verdiana, pudemos perceber que aceitar a influência de Baudelaire em Cesário é admitir que ambos os poetas viveram problemas comuns em cenários diferentes, numa época de urbanização acelerada. Embora atraídos pela cidade, eles revelaram profundos sentimentos de tédio e fascinação, diante da urbe, registrando em suas obras, com arguta sensibilidade, como o progresso se alimentou da degradação humana e criou uma realidade cruel e demoníaca.

Mesmo sem ter participado de grupos literários ou políticos, Cesário Verde não foi um literato alheio às questões sociais de seu tempo: ele trouxe para a cena poética um lirismo social inquestionavelmente novo, pela sua documentação do cotidiano. Contrapondo-se à poesia de cunho filosófico de um Antero de Quental, Cesário foi o autor da geração realista que introduziu definitivamente o tom coloquial urbano na poesia, desprezando a linguagem convencional. Ele poetizou uma época de progresso material, associando-a à noção de decadência, tal qual Baudelaire. Ambos os poetas tomaram como matéria poética a realidade crua e por isso, Cesário, sem dúvida, tem uma relevante importância para a história da literatura portuguesa, assim como o poeta francês em relação à história da literatura francesa.

Inscriver Cesário Verde no panorama literário português da década de 70 do século XIX, no que se refere às conquistas da modernidade, sem dúvida é constatar

¹ SILVEIRA, 1992. p. 125.

que o poeta configurou uma voz dissonante e marginal. E, mesmo não sendo reconhecido em sua época, ele sintonizou a poesia portuguesa às modernas correntes literárias européias e projetou seu diálogo mais amplo com a poesia do século XX.

Como poeta da multiplicidade, por sua capacidade de ver o mundo sob vários ângulos e por sua reformulação da convenção poética, Cesário prenunciou o grande poeta Fernando Pessoa e seus heterônimos. Tal qual o *flâneur* baudelairiano, Cesário recolheu elementos diversificados, criando uma poesia múltipla que se projetou no tempo, originando um “caleidoscópio crítico”. Sua obra já suscitou sucessivos olhares e leituras que, não se excluindo mutuamente, mostram como o texto verdiano foi uma conquista da modernidade, ao se tornar um espaço de reflexão sobre as questões sociais e um meio de reinvenção da linguagem. Cesário foi além da “quimera azul de transmigrar”, construindo sua própria modernidade: seu desejo de um “livro que [exacerbasse]” a arte de seu tempo não se reduziu a um simples sonho seu, mas constituiu uma leitura possível nos séculos XX e XXI, criando intertextos e dicções em tempos e literaturas posteriores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Cesário Verde

VERDE, Cesário. *O Livro de Cesário Verde*. Org. Luís de Montalvor. Lisboa: Ática, 1992.

VERDE, Cesário. *Obra Completa de Cesário Verde*. Org. Joel Serrão. 4. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

- Antologia

MENDES, Margarida Vieira. (org.). *Poesias de Cesário Verde*. 3. ed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.

- Sobre Cesário Verde

ARÊAS, Vilma. Contrariedades, cristalizações. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1986. Caderno B, p.1-3.

_____. Duas leituras de Camões: Cesário Verde e Fiamma Hasse Pais Brandão. In: *Leituras de Camões*. São Paulo: Instituto de Cultura e Ensino Padre Manoel da Nóbrega, 1982. p. 133-143.

_____. Os Lusíadas ou a navegação desventurosa, *Revista Camoniana*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da USP, p. 167-178, 1980.

_____. Três vezes um – Apontamentos. *Remate de Males*. Campinas: Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP, n. 21, p. 153-173, 2001.

BERARDINELLI, Cleonice. Cesário Verde entre Fradique e Sá-Carneiro. *Boletim SEPESP*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 2, v. 2, p.91-106, 1988.

CARTER, Janet Elizabeth. *Cadências tristes: o universo humano na obra poética de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1989.

CASTRO, Silvio. *O percurso sentimental de Cesário Verde*. Análise semântica da obra poética. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

CHAVES, Thaís Maria Vinci Mendonça. *O estilo irônico na obra de Cesário Verde*. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Letras - Teoria Literária. IEL/UNICAMP, 1993.

COELHO, Jacinto do Prado. Cesário Verde: poeta do espaço e da memória. In: *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976. p. 195-198.

_____. *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1961.

CHANDLER, Pierre e Gérard. Haverá um erotismo de humilhação em Cesário Verde? *Letras & Letras*, Porto, v. 3, n. 34, p. 7-8, out. 1990.

DAUNT NETO, Ricardo Gumbleton. *Cesário Verde: um trapeiro nos caminhos do mundo*. 1991. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

FIGUEIREDO, João Pinto de. *Cesário Verde*. Pref. e Sel. de poemas de David Mourão-Ferreira. 2. ed. Lisboa: Presença, 1986.

FERREIRA, Vergílio. Relendo Cesário. *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 31, p.49-58, maio/1976.

FERRETTI, Regina Michelli. Glória ao sempre Verde Cesário. In: XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. *Anais*. Rio de Janeiro: UFRJ/FCB/FUJB/FBP, 1992. p. 661-663.

GOMES, Álvaro Cardoso. O Jóquei da tartaruga. In: *O poético, magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.139-154.

LIND, Georg Rudolf. “O real e análise” – o mundo poético de Cesário Verde. *Colóquio Letras: Homenagem a Cesário Verde*. Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, n. 93, p.29-40, 1986.

LOPES, Óscar. Cesário Verde ou do romantismo ao modernismo. In: *História ilustrada das grandes literaturas*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973. p. 622-631.

MACEDO, Helder. Cesário Verde, o bucolista do realismo. *Colóquio Letras: Homenagem a Cesário Verde*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 93, p.20-28, 1986.

_____. *Cesário Verde, o romântico e o feroz*. Lisboa: Engrenagem, 1988.

_____. *Nós, uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Plátano, 1975.

MARGARIDO, Alfredo. O erotismo urbano de Cesário Verde. *Boletim SEPESP*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 2, v. 2, p. 130-157, 1988.

MARTINHO, Fernando J. B. Inquérito. Cesário Verde visto hoje por poetas portugueses. *Colóquio Letras: Homenagem a Cesário Verde*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 93, p. 108-109, 1986.

MARTINS, Albano. Inquérito. Cesário Verde visto hoje por poetas portugueses. *Colóquio Letras: Homenagem a Cesário Verde*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 93, p. 103, 1986.

MARTINS, Fernando Cabral. *Cesário Verde ou a transformação do mundo*. Lisboa: Comunicação, 1988.

MARTINS, Francisco. Em torno da recepção d'O livro de Cesário Verde. *Letras & Letras*. Porto, v.3, n. 34, p. 11, out. 1990.

MINÉ, Elza. Da transformação fantasiosa à explosão onírica: Arcimboldo, Cesário e Aníbal Machado. *Letras & Letras*. Porto, v. 3, n. 34, p. 9-10, out. 1990.

MOURÃO-FERREIRA, David. Camões e Cesário: uma leitura complementar de "O Sentimento dum Ocidental". *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 133-134, 1994.

_____. Notas sobre Cesário Verde. In: *Hospital das letras*. Lisboa: Guimarães, 1966.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Cesário Verde: de costas para o mar, de frente para a cidade. In: CORRÊA, Almir Aquino (Org.). *Navegantes dos Mares às Letras. Ideário da navegação na literatura portuguesa*. Londrina: Ed. UEL, 1997. p. 200-204.

ORTIGÃO, Ramalho. [Cesário Verde] XXVI. A musa moderna – Conselhos a um jovem poeta. IN: *Farpas Escolhidas*. Sel. e Introd. Ernesto Rodrigues. Lisboa: Ulisséia, s/d.

RECKERT, Stephen. *Um ramalhete para Cesário*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1987.

ROCHA, André Crabbée. Cesário Verde, poeta barroco. *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 1, p.31-33, mar. 1971.

RODRIGUES, Fátima. *Cesário Verde – Recepção e poética oitocentista*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SABINO, Lina Leal. Cesário Verde, um poeta poliédrico. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.). *Encontros prodigiosos*. Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Belo Horizonte: FALE/UFMG; PUC-Minas, vol. 1, 2001.

SALGADO-JÚNIOR, António. Introdução ao estudo de Cesário. In: BARRETO, Costa (Org.). *Estrada larga*. Porto: Porto, v. 1, 1946. p. 396-391.

SARAIVA, António José. A esquina do século – Cesário Verde. In: *Iniciação na literatura portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 135-137.

SENA, Jorge de. A linguagem de Cesário Verde. In: SENA, Mécia (Org.). *Estudos de literatura portuguesa I*. Jorge de Sena. Lisboa: Ed. 70, 1981. (Col. Obras de Jorge de Sena)

SERRÃO, Joel. *O essencial sobre Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

SILVA, Telma Borges da. *Uma arqueologia para Cesário Verde*. 2000. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, FALE/UFMG, Belo Horizonte.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Escrever Portugal – uma leitura em quatro fragmentos e com um diálogo intertextual. In: XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. *Anais*. Rio de Janeiro: UFRJ/FCG/FUJB/FBP, 1992. p. 122-126.

SILVEIRA, Pedro da (Org.). *Cesário Verde 1855-1886: Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário de sua Morte*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1986.

SOUZA, Carlos Mendes de. Um olhar atravessando a luz. *Cadernos de Literatura*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, n. 24, p.29-34, out. 1986.

- Geral

ALBERONI, Francesco. *O erotismo. Fantasias e realidades do amor e da sedução*. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

ALEGRE, Manuel. *O canto e as armas*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s.d.

_____. O efeito de real. In: *Literatura e realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

BATAILLE, Georges. *O erotismo. O proibido e a transgressão*. Trad. João. B. da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.

_____. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. COELHO, Teixeira (Org. e sel.). Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Édition établie par Jacques Dupont. Paris: Flammarion, 1991.

_____. *Poesia e prosa*. Org. e trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

- BENÉVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa et. al. 3ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *Magia, arte, técnica e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Sociologia*. Org. Flávio R. Kothe. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés et. al. 13ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BÍBLIA SAGRADA. *Edição da Palavra Viva*. São Paulo: Stampley Publicações, 1974.
- BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher. Nova Psicologia das mulheres*. Trad. Maria Lydia Remédio. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1998. Vols I e II.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BRANCO, Lúcia Castello. *Eros Travestido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1985.
- BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco. Tradição e renovação na literatura brasileira: 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. A cidade das multidões, a cidade aterrorizada. In: PECHMAN, Robert Moses (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994. p. 9-35.
- BROCA, Brito. *Teatro das letras*. Org. Orna Levin. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- CURY, Maria Zilda. O texto como produtividade. *Ensaio de Semiótica - Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, n. 7, dez. 1986.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni et al. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 12. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

GANDILLAC, Maurice. *Gêneses da modernidade*. Trad. Lúcia Cláudia Leão et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O poético, magia e iluminação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma. A modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HAROUEL, Jean-Louis. *História do urbanismo*. Trad. Ivone Salgado. Campinas: Papyrus, 1990.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*. Tensiones en lá poesía moderna de Baudelaire a los años sessenta. México: Fondo de cultura económica, 1991.

HOLANDA, Chico Buarque. *Construção*. In: *A arte de Chico Buarque*. Lp Fontana, nº 6470549, 1975, l. 1, f. 3.

KARL, Friedrich. *O moderno e o modernismo. A soberania do artista 1885-1925*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LEFÈBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Trad. Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher*. Permanência e revolução do feminino. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Guimarães, 1988.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A geração de 70 – uma revolução cultural e literária*. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

MARCUSE, Hebert. *Eros e civilização*. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MAY, Rollo. *Eros e repressão, amor e vontade*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 31. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses. – Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. Trad. José Marcos Macedo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*. 1995. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Programa de Pós-Graduação em Letras, FALE/UFMG, Belo Horizonte.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Celso Lafer et al. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEREIRA, Miriam Halpern. Diversidade e crescimento industrial. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc; São Paulo: UNESP, 2001. p. 217-240.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história. Operários, mulheres e prisioneiros*. 2. ed. Seleção e introdução Stella Bresciani. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Seleção e nota editorial de Afrânio Coutinho. 30ª impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PRAZ, Mario. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

QUALLS-CORBET, Nancy. *A prostituta sagrada*. Trad. Isa Leal Ferreira. São Paulo: Paulus, 1998.

RAGO, Margareth. O poder da prostituta na história e na literatura. In: IV Seminário Nacional Mulher e literatura. *Anais*. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 1992. p. 71-85.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Racquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RÉGIO, José. *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Inquérito, 1976.

REIS, Jaime. Causas históricas do atraso econômico português. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP, 2000. p. 241-262.

ROCHA, Edinéia de Oliveira. Bernardo Soares: Um anjo de asa quebrada pela cidade. *Revista CES*. Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior, v. 13, n. 1/2, p. 76-82, jan./dez. 1998.

ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'occident*. Paris: Plon, 1956.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*. 2. ed. Lisboa: Ática, 1992.

SANT'Anna, Afonso Romano de. Modernismo – As poéticas do centramento e do descentramento. In: ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, p. 136-155, nov. 1992.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto, 1996.

SARAIVA, António José. *Iniciação na literatura portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 1997.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público – As tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOARES, Bernardo. *O livro do desassossego*. Org. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Comunicação, 1986.

SOUSA, Ilza Matias de. *Arte amorosa e devoração literária*. 1993. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) –Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, FALE/UFMG, Belo Horizonte.

TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: Ed. UNESP, 2000. [Contestação rural e revolução liberal em Portugal. p. 187-216]

VILALVA, Walnice. *Configurações da donzela guerreira em Memorial de Maria Moura, de Raquel de Queiroz*. 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) –Instituto de Biociências e Letras da UNESP, São José do Rio Preto.

WELLEK, Renè. *História da crítica moderna. 1750-1950*. V. 4. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Herder/Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

WILDE, Oscar. *Contos*. Biblioteca de ouro da Literatura Universal, v. 7. São Paulo: Ed. América do Sul, 1988.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993.

ANEXOS

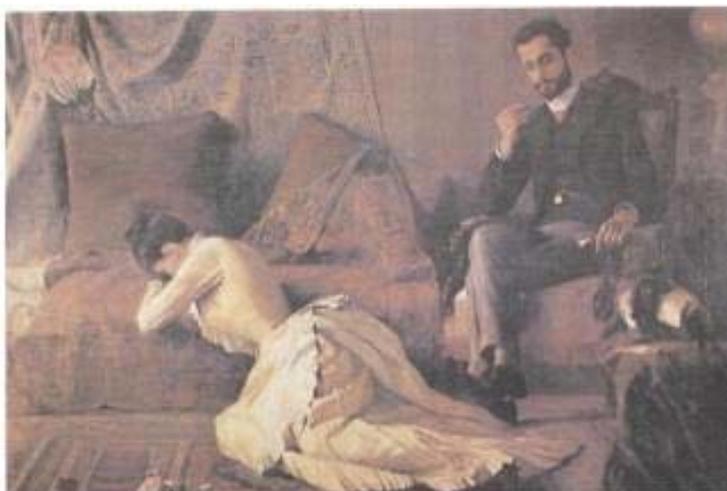
ANEXO I



Gustave Courbet, *Os Britadores de Pedra*, 1851. Pintura a óleo sobre tela, 159 x 259 cm. Antiga galeria de pinturas, Dresden (perdido durante a Guerra).

ANEXO II

Arrafo
(1887), de
Belmiro de
Almeida.
Dimensões:
89 cm × 116 cm.
Museu Nacional
de Belas Artes,
Rio de Janeiro.



ANEXO III



PRIMAVERA



VERÃO



OUTONO



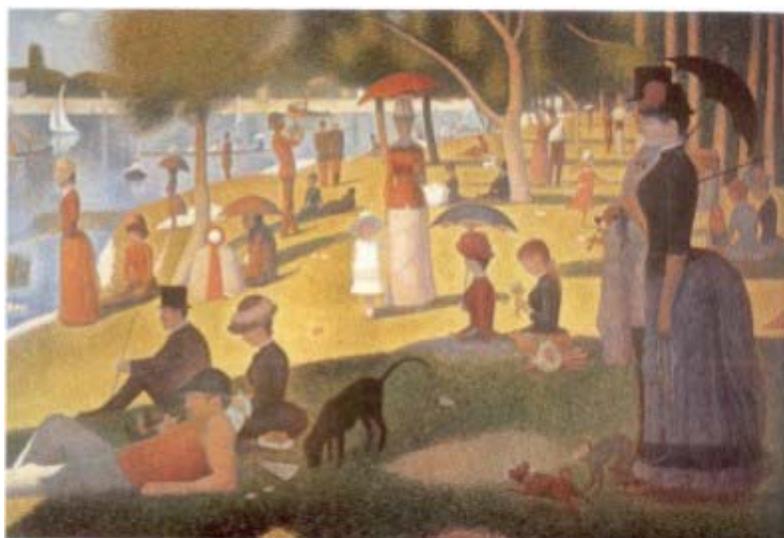
INVERNO

ANEXO IV



Tate Gallery, London/Art Resource, NY

ANEXO V



Georges Seurat, *Domingo à l'île de la Grande Jatte*, 1885. Óleo sobre tela, 206 x 306 cm. The Art Institute of Chicago

ANEXO VI



Atrás sobre a Relva, 1863. Óleo sobre tela,
214 x 270 cm; Musée d'Orsay, Paris