

DÉBORA DE MORAES QUEIRÓZ

**A POÉTICA DE CESÁRIO VERDE:
“ANDAR POR ENTRE AS GENTES”**

Dissertação de Mestrado

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Instituto de Letras

Niterói, setembro de 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

DÉBORA DE MORAES QUEIRÓZ

**A POÉTICA DE CESÁRIO VERDE:
“ANDAR POR ENTRE AS GENTES”**

Dissertação apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas em Língua Portuguesa)

Orientadora:
Prof^a Dr^a Ida Maria Santos Ferreira Alves

UFF / Instituto de Letras
Niterói, setembro de 2008

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

- Q3 Queiróz, Débora de Moraes.
A poética de Cesário Verde: “andar por ente as gentes” / Débora de Moraes Queiróz. – 2008.
117 f.
Orientador: Ida Maria Santos Ferreira Alves.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2008.
Bibliografia: f. 111-117.
- 1, Verde - Cesário, 1855-1886 - Crítica e interpretação. 2. Poesia portuguesa. I. Alves, Ida Maria Santos Ferreira. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 869.1

DÉBORA DE MORAES QUEIRÓZ

**A POÉTICA DE CESÁRIO VERDE:
“ANDAR POR ENTRE AS GENTES”**

Dissertação apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas em Língua Portuguesa)

BANCA

Prof^a. Dr^a. Ida Maria Santos Ferreira Alves – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Monica Figueiredo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Sérgio Nazar David - Suplente
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Dalva Maria Calvão da Silva - Suplente
Universidade Federal Fluminense

Niterói, Rio de Janeiro
Setembro de 2008

Dedico o presente trabalho ao meu marido Fábio Barreto dos Santos, amigo, companheiro, que incessantemente prova-me, seja ao compartilhar comigo o “teclado” ou ao compreender o meu isolamento acadêmico, que são verdadeiros os versos de Alberto Caeiro - “O amor é uma companhia. /Já não sei andar só pelos caminhos, /Porque já não posso andar só.” (In: PESSOA, Fernando. *Alberto Caeiro*. [s.l.]: Germape, [s.d.], p.30)

Dedico-o, também, à memória de minha doce avó Diva Almeida Moraes, presente lembrança e incomensurável saudade, responsável, sempre, pelo meu sucesso.

Meu especial agradecimento:

Primeiramente, a Deus, perene força, luz, refúgio, nos labirintos da vida. A meus pais, esposo e amigos, por todo o apoio incondicional que sempre me dedicaram.

À amiga Simone dos Santos Koss, pelo "Abstract", tão carinhosa, sensível e inteligentemente escrito.

À Ida Alves, minha orientadora, pela contribuição e pelo amparo a mim dispensados, tão profissional e carinhosamente, no trilhar dos árduos caminhos acadêmicos.

(...)

*“Véspera maior no rigor de um mundo vário,
Firme, poisando o pé p’ra além do calendário,
Ei-lo poeta, precursor e visionário
Consecutiva mente.”*

(Salette Tavares)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. UM PROJETO POÉTICO: ENTRE O ÉTICO E O ESTÉTICO.....	18
2.1 Escrita e visão de mundo: o “andar por entre as gentes”.....	28
2.2 Entre versos e cartas.....	44
3. PAISAGEM E SUBJETIVIDADE NA POÉTICA DE CESÁRIO VERDE...56	
3.1. Paisagem <i>in visu</i> : o olhar sobre a cidade.....	59
3.2. Subjetividade em movimento: jogo de espelhos.....	70
4. ESCRITA CESARINA: CORDA DISTENDIDA	
ENTRE SAÚDE E DOENÇA.	76
4.1 Linguagem cristal, linguagem enfermiza.....	79
5. CONCLUSÃO	107
6. BIBLIOGRAFIA	111

RESUMO

A relação mundo – subjetividade – paisagem é um dos caminhos possíveis de leitura da poética cesarina, que em nosso trabalho almejamos ler à luz dos pressupostos de Michel Collot acerca da construção da *paisagem*. Para esse ensaísta, a noção de *paisagem* está intimamente ligada à questão do ponto de vista de um sujeito, de sua perspectiva; ou seja, do modo eminentemente particular, próprio, através do qual esse sujeito vai construir os sentidos em sua escrita a partir de seu olhar sobre o mundo, e do modo como transita entre a linguagem poética e o mundo (ressignificado, “filtrado” por esse olhar) que nos é dado a ver através dela. Nesse viés de leitura, trabalhar a paisagem é, necessariamente, trabalhar, de maneira intrínseca, a subjetividade.

Na poesia de Cesário Verde, importa-nos apontar a construção dessa subjetividade como espaço também de mobilidade, de um olhar que se focaliza sobre o outro e sobre si mesmo, desdobrando-se, assim, em ipseidade e alteridade – “corpo operante”, “entrelaçado de visão e de movimento”, como ressalta o filósofo Merleau-Ponty. Procuramos também observar a relação saúde / doença como tema basilar em sua escrita, relação que se articula na linguagem e revela o *topos* poético como um lugar de reflexão sobre a escrita, o sujeito e o mundo.

Palavras-chave:

Cesário Verde; poesia portuguesa oitocentista; subjetividade; paisagem

ABSTRACT

The relation between world – subjectivity – landscape is one of the possible ways of reading Cesário's Verde poetry, which in our dissertation we look forward analyzing through the light of Michel Collot concerning the landscape construction. According to this author, the concept of landscape is intrinsically related to the subject's point of view, to its perspective, i.e., to one's prominently private manner, through which the subject will construct meanings in its writing considering its view about the world, and the way it goes through between the poetic language and the world (renewed, "filtered" by this view) which is shown through that language. In this reading path, working on the landscape is, necessarily, working on, in an intrinsic way, the subjectivity.

In Cesário Verde's poetry, it is relevant to us to point out the construction of this subjectivity as a form of mobility, of a view that focus on the other and on itself, maning, this way, in ipseity and alterity– " an operative body", "connecting the view and the movement" , as states the philosopher Merleau-Ponty. We also looked forwards observing the relation health / sickness as the basic theme in its writing, relation that emerges in language and reveals the poetic space as a place for reflection over the writing, the subject and the world.

Key-words:

Cesário Verde; nineteenth-century Portuguese poetry; subjectivity; landscape

1. INTRODUÇÃO

A poesia de Cesário Verde é, indubitavelmente, *texto de fruição*¹, quando, “lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa.”². Mostra-se, através de um profícuo trabalho com a palavra literária, como convite, para que, ao lado do modo cesarino tão peculiar de “andar por entre as gentes”, olhando-as de forma caleidoscópica, possamos (re)vê-las na paisagem que assim se desenha em sua poesia. Precursor do Modernismo em Portugal, poeta oitocentista com ares preludiais da poética novecentista, Cesário Verde estava à frente de seu tempo em várias instâncias.

Em carta ao amigo Silva Pinto, encontra-se o tema basilar da poética cesarina: “Eu não sou como muitos que estão no meio dum grande ajuntamento de gente e completamente isolados e abstratos. A mim o que me rodeia é o que me preocupa, (...)”³. Esse tema fundamental, a preocupação com o espaço que o rodeia, tão presentificado em sua poética, será aqui discutido a partir das considerações sobre a relação *paisagem e poesia*, problematizada pelo ensaísta francês Michel Collot; relação essa que, no estudo da poética de Cesário Verde, engloba elementos físicos e humanos, com específicos desdobramentos culturais resultantes do processo histórico-econômico-social oitocentista.

¹ Conforme BARTHES, 2004, p.20.

² *Id.*, *ibid.*, p. 32.

³ Fragmento de carta ao amigo Silva Pinto. *In*: VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Ed. organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão. 8 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p. 203.

Porém, ao referimo-nos ao termo *paisagem*, alguns apontamentos fazem-se necessários para delimitar o sentido crítico desse termo-chave de nossa abordagem. Tal perspectiva, em via de estudo, também nos leva a repensar os sentidos que essa *paisagem* revela na obra de Cesário Verde, acompanhada de duas experiências do real em tensão: a *saúde* e a *doença*. Concomitantemente a esse processo, torna-se preponderante pensar uma subjetividade em movimento, não somente no que se refere ao seu “andar por entre as gentes”, como também (e principalmente) pela tensão entre o objetivo e o subjetivo, entre a ipseidade e a alteridade, a partir da qual o sujeito poético é construído. Dessa maneira, queremos ressaltar em Cesário o *olhar* sobre uma *paisagem*, que é delineada a partir dessa perspectiva subjetiva – “A paisagem, que não é mais o país real, é o país percebido do ponto de vista de um sujeito. Não pertence mais à realidade objetiva, mas a uma percepção sempre irreduzivelmente subjetiva”⁴.

A modernidade em Cesário Verde repousa, também, no modo tão peculiar de que se utiliza para construir a referência poética como experiência “mundificante”, o que vai ao encontro do que nos explica Collot.

Retomando-se a abordagem da significação do termo *paisagem* e suas implicações no texto poético, torna-se relevante apontar a valorização da paisagem *in visu* em detrimento da paisagem *in situ*: sua valorização enquanto espaço geográfico, enquanto realidade objetiva, cede lugar àquela desenvolvida a partir da visão de um sujeito. Daí emerge, também, a

⁴ COLLOT, 1997, p. 193: «Le paysage, ce n'est pas le pays réel, c'est le pays perçu du point de vue d'un sujet. Il n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective ». A tradução das citações referentes aos estudos de Collot é de nossa responsabilidade, com supervisão da Profa. Ida Alves.

diferenciação entre *espaço* e *paisagem*: Collot entende o primeiro como instância física, enquanto a segunda emerge da interação entre o sujeito e o espaço. A paisagem é, pois, sublevada de sua mera categorização física à sua condição de resultante de um processo cultural. Sobre esse aspecto, Ulpiano T. Bezerra de Meneses diz-nos que

Não há paisagem sem um observador. A paisagem visual é, desta forma, uma condição fundamental para a existência cultural da paisagem. Denis Cosgrove (1998) chega a postular que, antes de mais nada, paisagem é um modo de ver. (...) Ora, é considerando a paisagem uma estrutura de interação que se tem sua verdadeira natureza cultural ⁵.

Nesse viés de leitura, o espaço sensível, concreto, somente torna-se *paisagem* em consequência da presença do sujeito que o perspectiva, olha-o; tal espaço, portanto, adquire significação, passa a ser “lido” metaforicamente. Augustin Berque⁶, estudioso a partir do qual Ulpiano Meneses traça suas considerações acerca da paisagem, afirma que

A paisagem não é um objeto. Para compreendê-la, não basta saber como se agenciam morfológicamente os componentes da ambiente, nem como funciona a fisiologia da percepção – dito de outra forma, aquilo que deriva do objeto, incluindo o corpo humano como tal considerado -; é preciso também conhecer as determinações culturais, sociais e históricas da percepção – isto é, aquilo que constrói a subjetividade humana.

Importa-nos retomar o tema central em todas as citações até aqui referenciadas, claramente sintetizado por Collot: a paisagem é, ao mesmo tempo, uma “*image du monde*” - imagem do mundo e uma “*image du moi*” ⁷ -

⁵ MENESES, 2002, p. 32.

⁶ BERQUE, 1995, *apud* MENESES, 2002, p. 32.

⁷ COLLOT, 1997, p.192.

imagem do EU. E é partindo dessa relação que desenvolveremos nossa leitura sobre a poesia cesarina, observando o modo através do qual o poeta elabora a intersecção entre a imagem de mundo e a imagem de sujeito, delineada a partir de sua perspectiva sobre essa paisagem circundante: “Ah! Ninguém entender que ao meu olhar/Tudo tem certo espírito secreto!”⁸.

Desse modo, a nossa proposta central, neste trabalho, repousa na vontade de pensar a escrita de Cesário Verde como configuradora de uma nova paisagem poética, que ultrapassa o limiar do século XIX e se constitui, modernamente, sempre atual e, justamente por isso, sempre (re)visitada. Interessa-nos pontuar o consubstanciar dessa escrita, ainda peculiar, centralizando o nosso estudo paisagístico – seguindo os passos de Collot – de forma a ressaltá-la como parte de um projeto ético e estético. Além disso, faz-se pertinente repensar a construção da subjetividade que se efetiva aliada à relação contínua entre sujeito – mundo – palavra, numa linguagem poética que é considerada, de maneira geral, mais objetiva ou *realista*. Porém, quando sobre ela debruçamo-nos de forma mais atenta, percebemos o jogo de espelhos que é tecido por Cesário entre subjetividade e objetividade, e podemos compreender que o sujeito somente se mostra na emergência desse embate constante e tenso.

O olhar, nesse sentido, apresenta-se como elemento essencial da produção cesarina, repousando, primordialmente, sobre o outro, e sendo problematizado quando significa movimento fora – dentro – fora. A cidade e tudo que nela é latente surgem como alvo desse olhar problematizador. E, na

⁸ VERDE, poema “Nós”, 2003, p.175.

tentativa de traçarmos um diferencial na abordagem desse olhar, objetivamos empreender uma leitura com base no discurso dual saúde / doença evidente em sua escrita, de modo a compreendê-lo como elemento fundamental para sua configuração. Importante observarmos como esse discurso se mostra sempre numa relação paradoxal de exclusão e complementaridade, por isso, tensionado. Essa relação dual também acaba por se manifestar como reflexão sobre a escrita poética que, em nosso estudo, pretendemos ler como lugar da saúde, entendida como vontade de lucidez, do salutar, em relação à configuração de um espaço mental.

O discurso dual - saúde / doença - mantém relação intrínseca com a configuração espacial, também baseada numa dualidade: cidade-campo. Assim, a retomada de toda a abordagem relacionada à paisagem, feita no decorrer do estudo aqui proposto, é de grande relevância. Não somente o discurso cesarino é preponderantemente alicerçado nessa dualidade – saúde / doença -, como também assim o é a paisagem que ele desenvolve em sua escrita.

No primeiro capítulo intitulado “Um projeto poético: entre o ético e o estético”, buscamos empreender uma abordagem acerca da produção da escrita de Cesário Verde como lugar em que predomina a integração entre o ético e o estético, onde avulta não só o ofício da escrita, desempenhado por um escritor artífice da palavra, mas também a crítica atenta às questões humanas e sociais de seu tempo. Para isso, além de Michel Collot – do qual extraímos a linha temática mestra de nosso trabalho – foram trazidas a lume contribuições relevantes, de pensadores como Walter Benjamin, Theodor

Adorno, Merleau-Ponty e Marshall Berman. Além desses, integram o nosso trabalho Augustin Berque e sua teoria da paisagem, e as abordagens críticas sobre poesia de Fernando Guimarães, Nuno Júdice, Margarida Vieira Mendes, Paula Morão e Ida Alves, além dos estudos de paisagem de Ulpiano. T. Bezerra de Meneses e sobre literatura e sociedade de Nicolau Sevcenko

Ainda com relação ao primeiro capítulo, procuramos focalizar também um conjunto de cartas escritas por Cesário Verde, uma vez que pensamos serem material autoral de extrema importância para a compreensão de seu projeto ético / estético. Nelas repousam, sem dúvida, aspectos cruciais para a leitura proposta.

No segundo capítulo – “Paisagem e subjetividade na poética de Cesário Verde” –, priorizamos a abordagem da configuração da paisagem associada intrinsecamente à questão da subjetividade. Procuramos observar pontos temáticos que concorrem para essa configuração, dando enfoque à noção de perspectiva, movimento, focalização e a conseqüente relação paisagem *in situ* / paisagem *in visu*, seguindo os pressupostos apontados por Collot. Para embasar-nos sobre a constituição da subjetividade, trouxemos para o nosso texto o diálogo com Dominique Combe e Merleau-Ponty. Com este filósofo da fenomenologia, Collot partilha idéias sobre percepção de mundo, olhar e perspectiva, corpo e movimento, muito contribuindo para que pudéssemos pensar a questão da subjetividade, que se desdobra em ipseidade e alteridade na produção poética cesarina. Acerca da temática da cidade (também) como um discurso, questão a ser enfrentada, foram importantes as reflexões de Roland Barthes.

No que tange ao *corpus* literário do presente trabalho – a obra de Cesário Verde –, optamos por utilizar a edição organizada por Joel Serrão, ainda que tenhamos realizado a leitura de duas outras edições diferentes, uma organizada pelo amigo de Cesário Verde, Silva Pinto, e a outra, bem recente, pelo brasileiro Ricardo Daunt. Essa escolha tornou-se mais consciente e necessária a partir do Curso *Fradique-Egipto*, ministrado pela Professora Ceila Martins durante as aulas do Curso de Mestrado (2º semestre de 2006) na Universidade Federal Fluminense, tendo como principal objeto de estudo a edição crítico-genética de *O Egipto e outros relatos*, de Eça de Queiroz. A partir desse curso, pudemos evidenciar o quanto o trabalho de edição crítica é de fundamental importância para qualquer obra literária, e, no caso específico de Cesário Verde, cujo único livro foi editado postumamente, tal importância torna-se ainda mais evidente. Daí resultou a consciência mais crítica sobre a escolha de nossas fontes primárias, constituintes de nosso *corpus* literário, uma vez que sabemos existirem diferenças significantes nas diversas edições existentes da obra cesarina. Portanto, a escolha pela edição organizada por Joel Serrão deveu-se à certeza de que é a mais apropriada, a nosso ver, apoiando-nos no fato de o referido estudioso da obra cesarina apontar um paralelo constante com a edição organizada por Silva Pinto, bem como com jornais em que Cesário Verde publicava seus poemas. Observa-se, nesse estudioso e no resultado de seu trabalho, uma grande preocupação em possibilitar que o leitor tenha acesso às mais variadas informações sobre os textos cesarinos, no firme empenho em realizar uma edição crítica da obra de Cesário Verde, apesar das dificuldades existentes nesse sentido.

“Escrita cesarina: corda distendida entre saúde e doença” – terceiro e último capítulo – focaliza primordialmente o discurso da doença / saúde empreendido por Cesário Verde, procurando mostrar como esses dois pólos, aparentemente tão antagônicos, caminham em sua escrita de modo coeso, interdependente e tenso. Como cordas distendidas de um instrumento musical – e que somente a partir dessa distensão são capazes de produzir seu objeto de desejo – a música – Cesário faz da linguagem, bipolarizada entre o saudável e o insalubre, ponto crucial para produzir a poesia, único espaço possível de lucidez: é na linguagem que ele encontra a fonte da saúde existencial. Porém, isso se efetiva de uma maneira bastante árdua, no sentido de ser resultante de um intenso embate entre contrastes como luz e sombra, lucidez e torpor mental, passado e presente. Para analisarmos tais aspectos, trouxemos para o diálogo com o nosso texto os estudos de Susan Sontag, Julia Kristeva e Octavio Paz, da filósofa Françoise Dastur, além de Michel Collot.

Um convite, pois, é-nos lançado por Cesário Verde: acompanhar a emergência do sujeito na tessitura de sua poesia, no processo laboral com a linguagem literária, desvendando o “espírito secreto” de tudo o que é por ele perscrutado e, nessa linguagem, ressignificado, a fim de que ambos, sujeito e mundo, tornem-se, significativamente, paisagem.

2. UM PROJETO POÉTICO: ENTRE O ÉTICO E O ESTÉTICO

*Ah! Ninguém entender que ao meu olhar
Tudo tem certo espírito secreto!*⁹

Mundo – escrita – paisagem. Em meio a caminhos diversos de leitura da obra de Cesário Verde, essa é uma das relações que, notoriamente, o poeta visa ressignificar e problematizar. Compreender, então, essa tríade e a inter-relação em sua obra é essencial para que se perceba o desenvolvimento de seu projeto poético.

Não obstante a pluralidade de leituras possíveis, viabilizadas por essa escrita caleidoscópica, optamos empreender, neste trabalho, uma leitura da inter-relação - na tríade mencionada - a partir do pensamento de Michel Collot acerca do tema *paisagem*. Para o referido pensador francês, a construção da paisagem, no processo de criação artístico-literária, pertence eminentemente à esfera da subjetividade, ou seja, a uma perspectiva essencialmente particular, interior, sobre o real circundante.

A *paisagem*, assim, configura-se na obra literária como resultado de um olhar singular sobre a multiplicidade de sentidos latente na referencialidade, na instância do que é objetivo. E essa multiplicidade de sentidos, parece-nos, está sempre à espera da singularidade perspectívica de um observador, para ser por ele deflagrada. É, dessa forma, “uma certa imagem de mundo” que a

⁹ VERDE, poema “Nós”, 2003, p.175.

obra vai revelar enquanto “um conjunto de significados”¹⁰: “Nesse contexto, a palavra não designa evidentemente a ou as paisagens descritas por tal autor ou por tal texto, mas uma certa imagem de mundo, intimamente ligada à sensibilidade e ao estilo do escritor : não tal e tal referente, mas um conjunto de significados.”¹¹

À escrita de Cesário Verde aplica-se coerentemente a aceção da *paisagem* tal qual aponta Collot: uma articulação das instâncias objetiva e subjetiva; articulação essa possibilitadora da transmutação do que é, a princípio, referencial, objetivo, em matéria poética. A paisagem, na obra cesarina, portanto, emerge do diálogo entre mundo e poesia, plano referencial e plano literário. Sua escrita excede a referencialidade, seu aspecto motriz, fazendo com que sua grandeza repouse na construção de sentidos, ou seja, na *paisagem* que essa escrita revela-nos.

A partir da apropriação do universo referencial circundante, em suas mais variadas instâncias - espaço físico, elementos humanos, aspectos histórico-econômico-sociais - , Cesário configura essa “paisagem dada” numa nova paisagem somente efetivada na / pela obra poética, possibilitando que nela seja vislumbrada, então, a paisagem como “uma constelação original de significados produzidos por sua obra”¹², que é única:

A configuração que a percepção impõe aos elementos da paisagem encontra seu prolongamento na sua refiguração pela escritura. A “paisagem” dum escritor não se reduz a nenhum dos lugares em que ele viveu, viajou ou trabalhou. Ela não é

¹⁰ COLLOT, 1997, p. 191.

¹¹ COLLOT, 1997, p. 191: «Dans ce contexte, le mot ne désigne évidemment pas le ou les paysages dépeints par tel auter ou par tel texte, mais une certaine image du monde, intimement liée à la sensibilité et au style de l'écrivain: non tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés ».

¹² COLLOT, 1997, p. 201.

nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos ou biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos por sua obra ¹³.

Nuno Júdice, em seu estudo *As máscaras do poema* (1998), traz igualmente a lume essa questão referente à palavra poética como viabilizadora da configuração de um outro mundo, que corresponde, no pensamento de Collot, à paisagem que nos é dada a ver na obra literária - e através dela:

Neste aspecto, a poesia nasce de uma desilusão primitiva com o mundo, de que a rejeição da palavra como objecto-do-mundo é o passo decisivo. Aquilo a que aspira o poema é à nomeação desse outro mundo para além da esfera real, que só pode ser trazido à consciência através da palavra poética, mas que logo a transcende e transfigura no processo da sua actualização. Esse processo não nasce de uma palavra, nem da simples articulação de imagens, mas sim daquilo que Gadamer designa por um tom, no sentido de **tónos**, *tensão, como a corda tendida, de que brota a eufonia*. ¹⁴.

Decorrendo da “linguagem em si”¹⁵ e autonomizando-se a partir do real, um de seus elementos motrizes, a poesia cesarina encontra-se em consonância com o plano estético: é o trabalho com a linguagem - e a construção de sentidos dele resultante - o que se evidencia na escrita de Cesário Verde, preocupada, também, com o burilar da palavra poética, único espaço possível de permanência da lucidez.

¹³ COLLOT, 1997, p. 201: « La configuration que la perception impose aux éléments du paysage trouve son prolongement dans leur refiguration par l'écriture. Le "paysage" d'un écrivain ne se réduit à aucun des sites où il a vécu, voyage ou travaillé. Il n'est pas même un composé plus ou moins subtil de ces référents géographiques et biographiques, mais une constellation originale de signifiés produits par son oeuvre. »

¹⁴ JÚDICE, 1998, pp. 12-13.

¹⁵ Partilhamos, nesse sentido, da acepção de Nuno Júdice acerca do fenómeno poético: “A poesia decorre da linguagem em si, isto é, é um fenómeno que nasce com a autonomização do discurso em relação ao real que, à partida, a palavra designa. O processo corresponde, então, a um progressivo afastamento da linguagem ao mundo que irei explicitar” (JÚDICE, 1998, p. 26).

Para Fernando Guimarães, no nível estético, a poesia pauta-se essencialmente pelo processo laboral da linguagem realizado pelo poeta, articulando as estruturas sintáticas, semânticas e retóricas¹⁶:

(...) Quando se fala de poesia considera-se que ela se reporta a um texto ou suporte verbal que, no entanto, ganha uma dimensão especial devido a certas formas expressivas, às figuras que utiliza. Tudo isto confere-lhe uma estrutura sintáctica, semântica e retórica, o que faz com que uma actividade imaginária que é essencial à poesia acabe por ser ordenada por essas estruturas ou, pelo menos, sofra a sua injunção.¹⁷

Na escrita de Cesário Verde, ao lado dos fatores apresentados como pertencentes à urdidura do poema – ao nível estético –, é clarividente o fato de que o sujeito poético reflete-se, “desdobra-se” num processo que articula tais fatores (o trabalho com a linguagem literária) à intervenção social; e, somente assim, dessa articulação constante, emerge o sentido da / na escrita cesarina, a sua razão de ser. Sua poesia desenvolve-se, também - e aí então reside a maestria desse poeta - , num posicionamento de ação sobre o mundo, através de sua junção ao plano estético. Caminham, interseccionalmente, os níveis ético e estético de produção discursiva, na medida em que o espaço do poético, estrutural e semanticamente assim configurado, torna-se também *topos* de reflexão sobre o homem e sobre o mundo; paisagem, portanto, que assim se efetiva: como construção cultural.

¹⁶ Sobre o mesmo tema – elementos basilares da construção do poético –, destacamos as palavras de Ida Alves, aqui pertinentes: “(...) seja qual for a abordagem, o poema, a princípio, se define como construção verbal diferenciada que segue certas “regras” de transformação dos elementos diversos que constituem um sistema lingüístico específico. O poeta torna-se um “lingüista das imagens”, testando práticas discursivas, verificando na própria escrita a eficácia comunicativa de diferentes relações sintagmáticas e paradigmáticas, contrastando os subsistemas lingüísticos: o fonológico, o morfológico, o sintático e o semântico, para atingir grau elevado de significado = conotação” (ALVES, 2000, p 37).

O processo de produção artística almejado por Cesário baseia-se fundamentalmente na transformação do espaço do poema num lugar de integração do ético ao estético, em que sua experiência poética transmute-se em experiência ativa, de participação, como bem afirma em carta ao amigo Silva Pinto – “Mas o que eu quero é aliar ao lirismo a idéia de justiça”¹⁸. Isso se evidencia também no poema “Cadências tristes”, em que o eu poético canta João de Deus, exaltando sua “sensibilidade”, seu “cândido lirismo”, sua “serenidade”: “Ó bom João de Deus, ó lírico imortal, / Eu gosto de te ouvir falar timidamente / Num beijo, num olhar, num plácido ideal; / Eu gosto de te ver contemplativo e crente, Ó pensador suave, ó lírico imortal!”¹⁹. Porém, no final do mesmo poema, João de Deus é referenciado como “meigo visionário”, “devaneador”, apontando já matizes diferenciais sobre o lugar do poético para ele e para Cesário Verde; para o último, “O sentimentalismo há-de mudar de fases”²⁰, reverberando o fato de que, na opinião cesarina, o homenageado é detentor de qualidades que já não estão prementes em si e em sua escrita, uma vez que Cesário experimenta e reinterpreta o fazer poético basilarmente pautado na reflexão e na criticidade, elementos desestabilizadores e inquietantes. Talvez esteja, por isso, louvando em João de Deus o que não vislumbra existir mais em si mesmo e, daí, o poema seja nomeado “Cadências tristes”, compassado, melancolicamente, nos passos de um sujeito que não pode mais experimentar o mundo através da candidez e da serenidade peculiares ao “meigo visionário”.

¹⁷ GUIMARÃES, 1997, p. 93..

¹⁸ VERDE, 2003, p. 214.

¹⁹ VERDE, 2003, p. 91.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 92.

Em seu ensaio intitulado “A poesia e o social” (1997), Fernando Guimarães discorre sobre o inquietante tema relacionado à coexistência consoante ou dissonante, na poesia, entre o plano ético e o plano estético, entre o texto poético e sua linguagem peculiar, *sui generis*, e as questões sociais / ideológicas. Para ele, o espaço do poético pode, sem dúvida, ser também ocupado pelas questões que envolvem a sociedade, o homem, entendendo, assim, que tais questões são parte – eticamente – do sentido social da arte, associando-o ao seu sentido cultural:

(...) poderíamos muito justamente entender o sentido social da arte a partir de uma outra referência que seria a do seu sentido cultural, o qual integraria, regressando ao parecer de Mukarovsky, “ciência, filosofia, religião, política, economia”, além de outros factores, sem que, no entanto, se subordinasse a qualquer envolvimento teórico que acabasse por converter em monossemia o que resulta de uma diversificação de sentidos ou, se se preferir, o que se apresenta como portador de vários e irreduzíveis gestos semânticos. Isto permitiria considerar um texto literário – um romance, um poema, etc. – como objecto cultural ou estético, salvaguardando a sua literariedade e, ao mesmo tempo, opondo-se a qualquer isolamento textual, pois a sua literariedade deriva de um acto de leitura culturalmente situado. O que se lê? Uma relação entre significantes polivalentes capazes de uma produção de novos significados. O texto é plural.²¹

Ao derivar “de um acto de leitura culturalmente situado”²², a poesia perfaz-se na articulação indissociável entre os planos ético e estético. Essa articulação, pois, enriquece-a como um lugar de construção de novos significados, de novas inter-relações, de novos mundos, que nela emergem de maneira peculiar: “O que se lê? Uma relação entre significantes polivalentes

²¹ GUIMARÃES, 1997, pp. 96-97.

²² *Idem, ibidem*, p. 97.

capazes de uma produção de novos significados. O texto é plural”²³. Assim, “(...) há sempre uma virtual presença do mundo cultural na obra”²⁴.

Adorno²⁵ já discutira a possibilidade de a poesia se articular às questões sociais, no momento em que justapôs em seu texto as idéias acerca de universalidade e individualidade. Na “solidão do poema”, individualmente, o sujeito poético é capaz de escutar “a voz da humanidade”²⁶. O universal, portanto, é imanente ao individual e vice-versa:

E, no entanto, a universalidade do conteúdo lírico é de natureza eminentemente social. Só o que escuta a voz da humanidade na solidão do poema é capaz de lhe entender o sentido; mais do que isso, a própria solidão do verbo lírico é predeterminada pela sociedade individualista e, em última instância, atomizada, tal como, em sentido inverso, a dimensão universal do texto poético vive da densidade da sua individuação²⁷.

Toda essa abordagem converge para o pensamento de Collot sobre a paisagem como “não somente a projeção dos sentimentos sobre o mundo, mas também a repercussão desse último na consciência do sujeito”²⁸, corroborando a questão desse processo híbrido - ético e estético - como imanente à consciência do sujeito no mundo. Por esse viés, torna-se relevante apontar que esse olhar subjetivo, embora resulte da perspectiva individualizante de um sujeito, não pode ser separado de todo um contexto cultural, abrangente, do

²³ GUIMARÃES, 1997, p. 97.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 98.

²⁵ Para Theodor W. Adorno, é perfeitamente aceitável a associação da poesia lírica a questões voltadas à sociedade, desde que os textos líricos não sejam vislumbrados simploriamente como lugar de demonstrações de “teses sociológicas, revelando, pelo contrário, que a sua relação com o social lhes é qualquer coisa de intrínseco, de fundamentalmente qualitativo. Esta relação não deve afastar da obra de arte, mas entrar mais profundamente no seu íntimo” (ADORNO, 1974, pp. 06-07).

²⁶ ADORNO, 1974, p. 07.

²⁷ *Idem, ibidem*.

qual esse mesmo sujeito é parte integrante. Dessa forma, a paisagem é entendida como uma interação cultural.

O que se deve respeitar, certamente, é a abertura intrínseca, imanente ao texto literário: a sua ampla possibilidade de significações, ainda que estabelecido numa dada situação cultural, “(...) sem que, no entanto, [o texto literário] se subordinasse a qualquer envolvimento teórico que acabasse por converter em monossemia o que resulta de uma diversificação de sentidos ou, se se preferir, o que se apresenta como portador de vários e irreduzíveis gestos semânticos”²⁹.

Cesário Verde constrói seu universo poético na busca de sua autonomia como resultado de uma experiência com a linguagem literária, mas alia essa busca às experiências humanas. Poeta artífice da palavra, mas, sobretudo, homem atento às questões de seu tempo e da condição humana, Cesário constrói, em sua obra, caminhos que nos levam a partilhar, intemporalmente, dessas questões e dos conflitos delas advindos: “Fins de semana! Que miséria em bando! / O povo folga, estúpido e grisalho!”³⁰; “E os pobres metem medo! (...)”³¹; “Vai-nos minando o tempo, o tempo – o cancro enorme”³². Em carta ao amigo Macedo de Papança, escreve: “Sou duma frieza glacial para todo o mundo. Mas se não faço expansões, sei entesourar os sentimentos grandes”³³; ou, ainda: “Há sobretudo uma afirmação constante com que eu simpatizo

²⁸ COLLOT, 1997, p. 194: « (...) elle n'exprime pas seulement la projection des sentiments sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet. »

²⁹ GUIMARÃES, 1997, pp. 96-97.

³⁰ VERDE, poema “Noite Fechada”, 2003, p. 127.

³¹ VERDE, poema “Em Petiz”, 2003, p. 132.

³² VERDE, poema “Ironias do Desgosto”, 2003, p. 98.

³³ VERDE, 2003, p. 220.

imenso; é o protesto franco e salutar em favor do povo”³⁴. Todo esse processo, portanto, ratifica a permanência da criticidade e da reflexão em sua escrita.

Cabem aqui, então, as palavras de Ida Alves:

A poesia se mantém como textualidade ficcional que constrói a cada momento sua autonomia, mas não abdica de compartilhar experiências do tempo e da condição humana. Isso precisa ser lembrado para que se dê à poesia o lugar que ela ocupa de direito: discurso social sobre o mundo e sobre o homem³⁵.

Essa condição humana, assim, é perscrutada de modo bastante minucioso na produção literária cesarina. E, embora em tempos de Realismo, Cesário não renuncia às emoções que são intrínsecas ao homem: é na junção do “ver” e do “sentir” que sua escrita se configura. Em outra carta ao amigo Silva Pinto, ele escreve: “A poesia que eu hoje te mando é a minha última maneira. Vês por ela que eu não desprezo de modo algum o coração, que quando desprezado não deixa brotar *nenhuma* obra de arte”³⁶. Ou, ainda, em “O Sentimento dum Ocidental”: “Chora-me o coração que se enche e que se abisma”³⁷.

Desse modo, Cesário viabiliza que o seu texto guarde em sua essência “um ponto de contacto com o homem”, que ele tenha “uma mancha de humanidade”³⁸.

(...) penso que o poema deverá sempre guardar um ponto de contacto com o homem, com o leitor, e ter uma mancha de humanidade, pois é desse lodo de emoções, de sentimentos, e também de imagens, que nos poderemos todos encontrar, poeta e eleitor, mergulhados numa aventura comum mesmo

³⁴ VERDE, 2003, p. 222.

³⁵ ALVES, 2000, p. 64.

³⁶ VERDE, 2003, p. 214.

³⁷ VERDE, 2003, p. 143.

³⁸ JÚDICE, 1998, p. 56.

que, finalmente, o verdadeiro sentido do poema nos escape a todos – ou vá, como dizia Rimbaud, à frente da acção.

Abrindo-se às palavras³⁹ e fazendo com que elas se abram ao universo que se situa, duplamente, dentro e fora de si – mesclando, para isso, subjetividade e objetividade –, Cesário Verde busca integrar em seu projeto poético, num processo laborativo com a linguagem literária, os temas sincrônicos a seu tempo. Isso somente se efetiva por causa de sua consciência como poeta e como crítico incondicional do homem, o que o faz desenvolver sua obra através da *re-apresentação* de seu mundo, de seu Portugal, transformando “um sistema de signos noutro”, fazendo o “exercício de uma referencialidade orientada para múltiplos espaços ou experiências culturais que concorrem mais para a afirmação de uma dimensão polissémica na linguagem do que para uma possível fixação em referentes identificáveis”⁴⁰. Poeta-homem – homem-poeta – Cesário Verde, como poucos em sua época, soube “aliar ao lirismo a idéia de justiça”⁴¹.

³⁹Comungamos, aqui, das palavras de Fernando Guimarães sobre a poesia como “uma abertura às palavras”, lugar do polissêmico, que constrói sua eminência no plano da discursividade lírica a partir de uma referencialidade que pode ser perfeitamente identificável; porém, a poesia transcende essa referencialidade, apagando suas marcas, abrindo-a ao imaginário: “(...) Uma abertura às palavras, sem dúvida... Mas também uma abertura das palavras, porque só assim é que a poesia, deixando de se fechar ou isolar em si mesma, atinge o que será a sua expressão total” (GUIMARÃES, 1997, p. 99).

⁴⁰ GUIMARÃES, 1997, p. 99.

⁴¹ VERDE, 2003, p. 214.

2.1 ESCRITA E VISÃO DE MUNDO: O “ANDAR POR ENTRE AS GENTES”

Compreender o olhar na obra de Cesário Verde é fator crucial para sua(s) leituras(s), por ser ele um poeta que, basilarmente, faz de seu olhar um meio de trazer, à luz de seus poemas, o outro.

Para Cesário, olhar é precipuamente ver, de modo peculiar, minucioso, atento, aqueles que o circundam. Em meio ao rebuliço do ambiente citadino, ele não permite que o excesso – parte da paisagem física e humana de Lisboa – cegue-o. Por isso, está em meio à multidão – de cheiros, sensações, pessoas, objetos, emoções – e, olhando-os, realmente os vê. Seu olhar, portanto, é o da circunspeção, que está aliada ao movimento, à inquietude desse poeta que se quer caleidoscópico, capaz de captar e se debruçar sobre o plural que está ao seu redor e, ao mesmo tempo, dentro de si próprio. São mundos, portanto, que se complementam: objetividade que se transmuta em poesia através das nuances do “filtro” da subjetividade e, ao mesmo tempo, de sua “lente de aumento”, uma vez que é pelo viés do peculiarmente subjetivo que as marcas da objetividade avultam-se, tornando-se efetivamente paisagem no corpo do poema.

Movimento, inquietude, deambulação são aspectos imanentes à escrita cesarina. Para David Mourão-Ferreira, “(...) o movimento deambulatório, com toda a sua inquietação, é característico de quem procura”⁴². E Cesário é esse

⁴² MOURÃO-FERREIRA, s.d., p. 76.

“ser à procura”, sempre, em especial de pessoas e todo o universo a elas pertencente.

Realiza o seu deambular, o seu “andar por entre as gentes”, mas de maneira avessa ao sujeito poético dos versos camonianos que, solitariamente (embora em meio aos outros), faz desse andar um momento de completa introspecção. Em Cesário Verde, ao contrário, esse “andar por entre as gentes” evidencia um movimento de permanente focalização sobre o outro, sobre o quê e, em especial, sobre quem está ao seu redor.

Abandona-se, como um *flâneur* baudelaireano, na multidão – “O *flâneur* é um abandonado na multidão”⁴³. Porém, faz com que essa multidão, essa massa irregular e anônima, adquira corpo, de forma individualizada, em sua poesia. Desse modo, Cesário não prefigura a anonímia da Modernidade, já que traz para o espaço do poético aquelas personagens antes não observadas e não ficcionalizadas em sua autenticidade, tão realisticamente apresentadas. Embora em meio à multidão disforme, essas personagens são captadas por esse sujeito que se constitui a partir dessa relação de outridade, desse permanente movimento de “outrar-se”:

O poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados.⁴⁴

Ele transfigura a “paisagem dada” e seus atores numa nova paisagem que só se efetiva no espaço do poema, na sua linguagem literária, no momento

⁴³ BENJAMIN, 2000, p. 51.

em que olha, lê e interpreta essas figuras e possibilita que elas oscilem do plano referencial para o plano literário.

Segundo Olivier Dolfus,

No mundo porcentagens cada vez maiores da população vivem em ambientes sobre os quais os habitantes não têm poder. São, de alguma forma, habitantes em trânsito, numa paisagem dada, construída e organizada por outros. De que forma a paisagem imposta é sentida e, eventualmente, interpretada? Como pode-se projetar nela um imaginário?⁴⁵

Esses habitantes sem poder, sem lugar, “disformes”, encontram seu lugar na poesia cesarina, constituindo-se como parte da paisagem delineada pelo eu poético e seu olhar perscrutador. São, assim, elementos essenciais na relação sujeito – mundo – palavra, uma vez que viabilizam o movimento da subjetividade à objetividade (e vice-versa) imanente àquele que olha; somente dessa mobilidade é capaz de emergir a construção de sentidos desnudada na poesia. E isso só é possível porque, por um momento, aquele que olha esteve “ausente de [si] mim mesmo”⁴⁶:

Agora talvez se sinta melhor tudo o que esta palavrinha exprime: ver. A visão não é um certo modo de pensamento ou da presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser, só termo da qual eu me fecho sobre mim.

(...)

O olho realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é alma, o bem aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol.

⁴⁴ HUGO, Victor, *apud* BENJAMIN, 2000, p.52.

⁴⁵ DOLFUS, *apud* BERQUE, 2004, p. 90. Embora o fragmento mencionado refira-se a uma visão de mundo mais contemporânea acerca da cidade e dos elementos a ela atinentes, optamos por apontá-lo em nosso trabalho por considerarmos que a cidade presente na escrita de Cesário Verde já anuncia as questões nele presentes.

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, 1997, p. 282.

Em seu “andar por entre as gentes”, Cesário pode ser comparado ao poeta “trapeiro”, imagem também baudelaireana. Recolhendo do ambiente citadino as suas mais variadas minúcias para consubstanciar a matéria-prima de sua poesia, de seu lirismo, acaba por transformar as paisagens física e humana degradadas, exploradas, em conteúdo lírico:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. (...) Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça.⁴⁷

A Modernidade⁴⁸, com todo o seu ideário de progresso – que está entrelaçado à imagem do desenvolvimento técnico-científico, da velocidade e da automatização –, traz em si, de forma latente, o ideário da coletivização, da massificação. O que se tem, a partir de então, é a perda da individualidade, a experiência da perda da identidade, a alienação através da perda da consciência e da memória. Olhar a cidade, nessa perspectiva, é olhar para os

⁴⁷ BENJAMIN, 2000, p. 78-79.

⁴⁸ O termo “Modernidade” está sendo aqui empregado de acordo com os pressupostos de Marshall Berman, assentes em seu estudo *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Nele, o autor traça uma história da modernidade, dividida em três fases, apontando sua existência há cerca de quinhentos anos – primeira fase: século XVI-XVIII; segunda fase: século XVIII-XIX; terceira fase: século XX. Segundo ele, há uma tendência na história e na literatura a apresentar uma dissociação entre o que seja a modernização e a modernidade; isso seria um grande equívoco, em sua opinião (com a qual comungamos), pois, na verdade, não existe modernidade sem sua associação à modernização; são, portanto, termos significativamente intrínsecos. Refere-se a Baudelaire e ao século XIX como pontos altos do que se entende como ápice da Modernidade, compreendida como associação entre o “brilho” e os “detritos” produzidos pela sociedade em transformação oitocentista. A arte, assim, perde seu lugar de santidade, os poeta perdem seu “halo” (2006, p. 178), tornando-se mais “profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns” (2006, p. 182), apropriando-se dessa vida de brilho e / ou detritos para a arte, fazendo com que a Modernidade aflore em sua mais densa forma.

outros que dela fazem parte, mas como multidão disforme, num processo de massificação em que se corrobora a anonímia da Modernidade já referida.

Cesário Verde, não obstante, rompe com esse processo de massificação do outro, por meio da busca de sua documentação existencial⁴⁹, criticamente. Em sua escrita, portanto, o movimento de conscientização do sujeito poético efetiva-se a partir do outro e com o outro presentificado em sua poesia. Nela, tal sujeito referencia a coletividade para que, partindo dela, chegue ao individual, como num movimento de *zoom*, de aproximação do outro pelo olhar, que também se apresenta como elemento individualizante. E esse *zoom* realiza-se basilarmente na alternância semântica entre dois pólos significativos: multidão e singularização pelo olhar⁵⁰.

Isso parece-nos ocorrer em “Cristalizações”⁵¹, onde tal alternância semântica é demarcada sistematicamente. O poema inicia-se de modo a identificar grupos de trabalhadores:

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.

⁴⁹ Empregamos o termo “documentação” no sentido metafórico, com o objetivo de enfatizar a relação de outridade desenhada por Cesário Verde em sua escrita.

⁵⁰ Cesário faz parte da burguesia de sua época (contexto político-econômico-social do século XIX), e é com uma voz burguesa que ele constrói o seu universo poético, percebendo o outro e a diferença existente entre si mesmo e esse outro, através de um processo contínuo de espelhamento, de oposição. Poeta do Realismo português, Cesário Verde é um eminente representante desse movimento por colocar em prática, no trabalho com a linguagem literária, o seu posicionamento crítico em relação ao mundo e a tudo que é a esse mundo pertinente; e isso abrange, é notório em sua produção, aqueles que não fazem parte de sua classe social, que lhe são desconhecidos e que, pela escrita, ele segue procurando desvendar-lhes o “espírito secreto” (VERDE, 2003, poema “Nós”, p. 175).

⁵¹ VERDE, 2003, pp. 122-125.

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

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

E nesse rude mês, que não consente as flores,
 Fundeiam, como a esquadra em fria paz,
 As árvores despidas. Sóbrias cores!
 Mastros, enxárcias, vergas! Valadores
 Atiram terra com as largas pás.⁵²

Embora o significado da coletividade esteja latente nesses versos – são “os calceteiros”, “as peixeiras”, “a gente pobrezita”, “os rapagões” e os “valadores” que os protagonizam, e não somente uma personagem desses grupos apontados –, é importante observar que Cesário parece assestar, subrepticamente, o início do processo de singularização das personagens presentes no poema, através do destaque dado aos trabalhadores e a seus ofícios desempenhados em grupo. Talvez repouse já, nesses versos, o seu olhar sobre a relação grupal não numa perspectiva de identificá-la como sinônimo de coletivização, alienação e massificação do outro - aqui, o trabalhador - , mas ao contrário, num modo de olhar mais atento, mais profundo (se comparado, por exemplo, ao seu contemporâneo Antero de Quental), de modo a transformar a máxima do ideário de coletivização – o Povo – em pessoas encarnadas na paisagem do poema, ainda que se refira à nominação de grupos. É notório o fato de que em tal nominação está premente

a idéia da coletivização; porém, ao oscilar o seu olhar, focalizando-o ora no grupo de trabalhadores, ora em alguns desses trabalhadores em específico, o sujeito poético evidencia a referência ao Povo de forma a torná-la, paulatinamente, concreta, densa, encarnada, pela palavra, na paisagem poética. É o que se mostra, também, nos versos seguintes, constantes de “Noite fechada”. Na primeira estrofe a ser destacada, menciona-se o grupo de forma mais abrangente, como se o dhar de quem o observa estivesse “de cima”, vendo-a panoramicamente:

Fins de semana! Que miséria em bando!
O povo folga, estúpido e grisalho!
E os artistas de ofício iam passando,
Com as férias, raladas do trabalho.⁵³

Observemos que, na mesma estrofe, logo a seguir, as referências mais amplificadas – “O povo” e “miséria em bando” – começam já a estreitar-se em imagens de significação mais específica – “os artistas”. E isso se corrobora ainda mais na estrofe seguinte, em que o olhar do eu poético, com uma mobilidade de quem deseja alcançar o seu redor pormenorizadamente, ainda que de forma seletiva (Cesário tem a consciência de o ser humano ser incapaz de apreender o mundo em sua totalidade), desliza sua perspectiva de modo a penetrar o interior de uma casa ou outro ambiente similarmente recluso. Traz, então, à luz da / na poesia, “[d]um que à candeia, / Ensina a filha a ler,”⁵⁴, dizendo que tal fato causou-lhe dó e afirmando, depois, preferir o “plebeu que

⁵² VERDE, 2003, pp. 122-123, estrofes 1, 3, 5 e 6, respectivamente.

⁵³ VERDE, 2003, p. 127.

⁵⁴ *Idem, ibidem.*

cambaleia” e o “bêbado feliz que fala só!”⁵⁵, talvez por ser consciente de que o pai que ensina a filha a ler seja, tal qual ele próprio (no trabalho com a escrita), imagem de uma atitude crítica que não guarda em si a alegria desregrada e alienada do bêbado que fala (nem ao menos) consigo mesmo. Refletir, criticamente, é um ato desestabilizador que exige um preço: o pensar / sentir.

Ciclicamente, apontando o trabalho individualizado de cada grupo – “os calceteiros”⁵⁶, “as peixeiras”⁵⁷, “os rapagões” que “Partem penedos”⁵⁸ – Cesário vai seguidamente direcionar o seu olhar, de forma mais particularizada, sobre alguns desses trabalhadores:

Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo,
Dois assobiam, altas as marretas
Possantes, grossas, temperadas de aço;
E um gordo, o mestre, com um ar ralaço
E manso, tira o nível das valetas.⁵⁹

Logo em seguida, retoma o processo de referência coletiva, mas agora de modo a concentrar todas as referências grupais, até então apontadas, sob uma única denominação – “Homens de carga!”:

Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!
Que vida tão custosa! Que diabo!
E os cavadores pousam as enxadas,
E cospem nas calosas mãos gretadas,
Para que não lhes escorregue o cabo.⁶⁰

Na estrofe seguinte, surge o substantivo que seria o ápice da significação atribuída ao termo “coletividade”: “Povo!”⁶¹. Porém, na poesia cesarina, o Povo

⁵⁵ VERDE, poema “Cristalizações”, 2003, p. 127.

⁵⁶ VERDE, poema “Cristalizações”, 2003, p. 122.

⁵⁷ *Idem, ibidem.*

⁵⁸ VERDE, poema “Cristalizações”, 2003, p. 123.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 124.

não é apontado de forma abstrata⁶², transcendente, mas sim como existência concreta. Daí, pois, parece decorrer a razão pela qual a alusão ao outro surja, em “Cristalizações”, nesse processo de olhá-lo de forma grupal. Cesário, nesse viés, mantém o sentido da coletividade imanente ao referido substantivo, fazendo com que lancemos nosso olhar sobre ele de forma a ressignificá-lo, no momento em que ressalta os indivíduos que constituem essa coletividade. São esses indivíduos, portanto, os atores que se destacam na constituição da paisagem cesarina⁶³. Por isso, na estrofe a seguir, são-nos apresentados elementos concretos relacionados aos elementos humanos – aos trabalhadores:

Povo! No pano cru rasgado das camisas
 Uma bandeira penso que transluz!
 Com ela sofres, bebes, agonizas;
 Listrões de vinho lançam-lhe divisas,
 E os suspensórios traçam-lhe uma cruz!⁶⁴

Entrelaçando a imagem da bandeira – representação máxima da Pátria – à imagem do trabalhador em suas vestimentas rotas, Cesário figura, no espaço do poema, o seu posicionamento ético perante a alienação a que os trabalhadores estão submetidos. Aqui, então, presentifica-se o ponto crucial de

⁶⁰ VERDE, poema “Cristalizações”, 2003, p. 124.

⁶¹ *Idem, ibidem.*

⁶² Partilhamos, nessa linha de leitura, das palavras de Margarida Vieira Mendes sobre o tema apontado: “Com bem viu Óscar Lopes, o povo aparece nos poemas de Cesário não como objecto pitoresco, o que acontece com certa literatura romântica e depois neogarrettista, nem como categoria transcendente ou abstracta, o “Povo” maiusculado referido por Antero, Guilherme de Azevedo ou Guerra Junqueiro. Pelo contrário, o povo adquire uma existência concreta: os assalariados são representados na sua gestualidade específica em união com os seus instrumentos de trabalho” (MENDES, 1982, p. 21).

⁶³ Lembramo-nos, aqui, das palavras de Maria Odila Leite da Silva Dias, em prefácio a *Orfeu extático na metrópole*: “A busca da documentação do outro, da marcação da diferença, consiste justamente na multiplicação de uma pluralidade de sujeitos, em vez do Sujeito abstrato universal proposto por Descartes” (DIAS *in* SEVCENKO, 2003, p. 20).

⁶⁴ VERDE, poema “Cristalizações”, 2003, p. 124.

“Cristalizações”, que é contraditório à aparente aceitação, por parte do sujeito poético, das relações consumo / progresso / burguesia X produção / alienação / proletariado.

Nos versos “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 olfato!”⁶⁵, a aparente alienação⁶⁶ perante o outro é construída para que, nas estrofes anteriormente referenciadas, ela seja desfeita. Destarte, embora afirme encontrar tudo “alegremente exacto”, o sujeito poético movimenta-se por essa cidade buliçosa, por entre sua gente, e acaba por evidenciar durante todo o poema o caminho oposto da citada exatidão, uma vez que a transformação física do ambiente citadino não vem acompanhada de uma transformação social positiva, crítica, igualitária. É compreensível assim que as relações de exploração do trabalhador “engellem” “os fracos, os tolhidos” e, também, a consciência desse sujeito que os olha e realmente os vê.

Em meio ao excesso da cidade e à automatização dos sentidos dos indivíduos, aspectos da Modernidade⁶⁷ – elementos ratificadores da

⁶⁵ VERDE, poema “Cristalizações”, 2003, p. 124.

⁶⁶ Referimo-nos aos termos “aparente alienação” partindo de uma leitura pautada no distanciamento social que o sujeito poético, a princípio, parece tecer em relação ao outro, na estrofe referenciada; porém, ao prosseguir a leitura, observamos que tal distanciamento se desfaz. Assim, o que se pode depreender, a partir daí, é o fato de Cesário, na voz poética, assumir a sua face burguesa, ou seja, expor o distanciamento social que existe entre ele e o outro trazido a lume em sua poesia; e, na construção e consecutiva desconstrução dessa “aparente alienação”, residem a sua sinceridade burguesa e a sua coragem poética, uma vez que, ainda que não entenda por completo o universo em que esse outro está inserido, posiciona-se, em sua escrita, como um sujeito que busca paulatinamente tal compreensão, no jogo de espelhos / oposição que se vislumbra em sua escrita.

⁶⁷ Aqui, aludimos à noção de Modernidade apontada por Marshall Berman, já referida na página 31 deste capítulo.

indiferença, da alienação perante o outro –, Cesário Verde prossegue, em sua poesia, na contramão desse caminho.

A urbanização do ambiente citadino e o desenvolvimento fabril em Portugal, no século XIX, ainda que estivessem aquém dos padrões evidenciados em outros países europeus, já indiciam, na paisagem de Lisboa, marcas do cerceamento tátil⁶⁸ iminentes a esse processo de crescimento da cidade. Em meio ao excesso do ambiente citadino, o cerceamento tátil pode ser compreendido como o afastamento em relação ao outro, especialmente se se focalizam os sentidos, em especial a visão e o tato que, nesse ambiente, tendem a perder sua essência de contato entre mim e o(s) outro(s).

O afastamento do outro é, desse modo, fator marcante nessa nova configuração do espaço urbano, e se dá tendo como ponto de partida a diferenciação de classes sociais⁶⁹. Dessa maneira, embora presentes nesse mesmo espaço urbano – numa macrovisão –, os elementos humanos desse macroespaço vão ocupar diferentes microespaços, principalmente no âmbito econômico-social. Há, pois, socialmente, um “emparedamento” do outro, individual ou grupalmente. E, ainda que juntos, quando da convivência nesse espaço macro, os indivíduos tendem a se alienar perante a presença do outro.

Cesário Verde, entretanto, rompe com esse cerceamento tátil ao fazer de seu “andar por entre as gentes” um ponto de contato atento ao outro,

⁶⁸ A referência a esse tema surgiu, neste trabalho, a partir de nossas leituras de *Orfeu extático na metrópole*, de Nicolau Sevcenko. Nele, o autor descreve a automatização dos sentidos e o cerceamento tátil baseando-se na “multiplicação ciclópica das escalas do ambiente urbano” (2003, p. 19), a cidade de São Paulo, no início do século XX, mais precisamente nos anos 20 desse século. Embora saibamos que Cesário Verde insere-se no contexto cultural português do século XIX, acreditamos haver correspondência entre os aspectos apontados por Sevcenko e a escrita cesarina, uma vez que tais aspectos (ainda que não tão amplamente demarcados) ratificam a Modernidade já em premência nessa escrita.

utilizando-se, para isso, de todos os seus sentidos – “O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfato!”⁷⁰ –, mas ressaltando seu instrumento crucial nesse movimento de focalização sobre esse outro: o olhar. Mais do que o sentido da visão, olhar pressupõe atenção e reflexão, desdobrando-se, portanto, como elo entre o mundo objetivo observado pelo sujeito poético e o mundo que se mostra na poesia, ou seja, a paisagem nela configurada: “A paisagem é o lugar de uma troca de duplo sentido entre o EU que se objetiva e o mundo que se interioriza”⁷¹.

Em “O Sentimento dum Ocidental”, tem-se um sujeito poético que se movimenta no espaço e no tempo: na cidade de Lisboa, ao cair da noite. Nesse poema, não só os grupos de trabalhadores como também outros elementos humanos, parte da sociedade lisboeta, são convocados para que a configuração da paisagem possa ser nele delineada:

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
As edificações somente emadeiradas:
Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.⁷²

Voltam os calafates, aos magotes,
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,
Ou erro pelos cais a que se atacam botes.⁷³

(...)

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.⁷⁴

⁶⁹ No caso de Portugal, é válido lembrar, isso se deve a uma herança histórica (fidalguia), em que o trabalho não lhes cabe.

⁷⁰ VERDE, poema “Cristalizações”, 2003, p. 124.

⁷¹ COLLOT, 2005, p. 52: “Le paysage est le lieu d’un échange à double sens entre le moi qui s’objective et le monde qui s’intèriorise : (...) »

⁷² VERDE, 2003, p. 141.

⁷³ *Idem, ibidem.*

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.⁷⁵

(...)

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.⁷⁶

(...)

As burguesinhas do Catolicismo
 Resvalam-se pelo chão minado pelos canos;
 E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
 As freiras que os jejuns matavam de histerismo.⁷⁷

Nas estrofes destacadas, são identificados, como em “Cristalizações”, grupos de trabalhadores e também outros grupos sociais pertencentes à paisagem lisboeta. Em alguns momentos do poema, o sujeito vai realizar o movimento de singularização partindo dessa referência grupal já referenciada, para alcançar tal movimento de forma plena quando aproxima seu olhar desses elementos humanos em meio ao ambiente citadino, como num processo de *zoom*, e destaca um deles:

Num cutlileiro, de avental, ao torno,
 Um forjador maneja um malho, rubramente;
 E de uma padaria exala-se, inda quente,
 Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.⁷⁸

(...)

E aquela velha, de bandós! Por vezes,
 A sua *traîne* imita um leque antigo, aberto,
 Nas barras verticais, a duas tintas. Perto,
 Escarvam, à vitória, os seus mecklemburgueses.⁷⁹

⁷⁴ VERDE, 2003, p. 142.

⁷⁵ *Idem, ibidem.*

⁷⁶ VERDE, 2003, p. 144.

⁷⁷ VERDE, 2003, p. 145.

⁷⁸ *Idem, ibidem.*

(...)

“Dó da miséria!... Compaixão de mim!...
E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,
Pede-me sempre esmola um homem idoso,
Mau velho professor nas aulas de Latim!”⁸⁰

“Desastre” é também um dos poemas cesarinos em que avulta, já desde seu início, o outro, apresentado através de uma perspectiva singularizadora. Embora haja referência a grupos sociais – “os dândis e as *cocottes*”⁸¹, “a gente da província”⁸², “duas prostitutas”⁸³, “uns recrutas”⁸⁴, domina todo o poema a figura do empregado morto durante sua jornada de trabalho. O processo de percepção singular, dessa forma, mostra-se já na apresentação do cenário em que esse outro surge, único, em terceira pessoa – “Ele” – ficcionalizado na escrita cesarina:

Ele ia numa maca, em ânsias, contrafeito,
Soltando fundos ais e trêmulos queixumes;
Caíra dum andaime e dera com o peito,
Pesada e secamente, em cima duns tapumes.⁸⁵

(...)

Depois da sesta, um pouco estonteado e fraco,
Sentira a exalação da tarde abafadiça;
Quebravam-lhe o corpinho o fumo do tabaco
E o fato remendado e sujo da caliça.⁸⁶

Importa pontuar-se, ainda, a reflexão que é paulatinamente tecida pelo sujeito – as condições sociais do empregado morto no acidente são apontadas

⁷⁹ VERDE, 2003, p. 146.

⁸⁰ *Idem, ibidem.*

⁸¹ VERDE, 2003, p. 100.

⁸² *Idem, ibidem.*

⁸³ VERDE, 2003, p. 101.

⁸⁴ *Idem, ibidem.*

⁸⁵ VERDE, 2003, p. 100.

no interseccionamento do *presente* (momento do cortejo fúnebre) e do *passado* (evocações do período referente à infância do empregado e dos momentos em que realizava seu trabalho diário). Seu sofrimento, portanto, iniciara-se cedo demais:

Era enjeitado, o pobre. E para não morrer,
De bagas de suor tinha uma vida cheia;
Levava a um quarto andar cochos de cal e areia,
Não conhecera os pais, nem aprendera a ler.⁸⁷

(...)

O mísero a doença, as privações cruéis
Soubera repelir – ataques desumanos!
Chamava-lhe garoto! E apenas com seis anos
Andara a apregoar diário de dez réis.⁸⁸

O tom do poema torna-se ainda mais pungente quando o sujeito poético relata o comportamento dos companheiros do acidentado, solidários à sua dor. Nesse momento, podemos pontuar um processo que corrobora tanto o movimento pertencente à cena quanto àquele que a observa. Assim, embora o empregado acidentado seja o principal alvo na tessitura do poema, o olhar do sujeito também deambula por entre outros elementos humanos constituintes do ambiente urbano; e, é válido ressaltar, volta-se a si mesmo⁸⁹, às suas elucubrações acerca de tudo o que é por ele perscrutado. São todos esses elementos, por conseguinte, que irão integrar a paisagem por ele configurada, no corpo do poema:

⁸⁶ VERDE, 2003, p. 101.

⁸⁷ *Idem, ibidem.*

⁸⁸ VERDE, 2003, p. 101.

⁸⁹ Como se pode observar em “Mas não, não pode ser... Deite-se em grande véu... / De resto, a dignidade e a corrupção... que sonhos!” (VERDE, 2003, p. 102).

Um preto, que sustinha o peso dum varal.
 Chorava ao murmurar-lhe: “Homem não desfaleça!”
 E um lenço esfarrapado em volta da cabeça,
 Talvez lhe aumentasse a febre cerebral.⁹⁰

A imagem da degradação moral – corrupção, ganância, descaso - é, enfim, notória. A corrosão dos sentimentos humanos, em vias de alienação perante o outro, efetiva-se nesses versos: “Esta expressão da anonímia cidadina e da alienação dos indivíduos uns dos outros é característica social que não se manifesta nos versos realistas dos poetas contemporâneos de Cesário”⁹¹.

A imagem do patrão surge então como figura representativa do poder e da exploração advindos de uma nova estratificação social urbana, e não poderia ser subtraída desse cenário onde se corrobora a atmosfera de abandono:

E o desgraçado? Ah! Ah! Foi para a vala imensa,
 Na tumba, e sem o adeus dos rudes camaradas:
 Isto porque o patrão negou-lhes a licença,
 O inverno estava à porta e as obras atrasadas.⁹²

E antes, ao soletrar a narração do fato,
 Vinda numa local hipócrita e ligeira,
 Berrara ao empreiteiro, um tanto estupefacto:
 “Morreu!? Pois não caísse! Alguma bebedeira!”⁹³

Trazer o outro à cena – de suas reflexões, geradas por sua condição de homem-poeta em movimento, na paisagem de seus poemas, figura, pois, como objetivo primordial da escritura de Cesário Verde.

⁹⁰ VERDE, 2003, p. 100.

⁹¹ LAIDLAR, 1986, p.52.

⁹² VERDE, 2003, p. 102.

⁹³ *Idem, ibidem.*

2.2 ENTRE VERSOS E CARTAS

Os textos epistolares, em geral, revelam muito a respeito de seus redatores, e é extenso o número de escritores literários que os desenvolvem. No caso, em especial, das cartas de Cesário Verde, é notória a sua parcela de importância para a compreensão de seu posicionamento frente à realidade em que está inserido, como homem e como poeta. Assim, podem ser lidas como parte também integrante de seu projeto ético e estético⁹⁴.

Homem de vida breve – morre aos 31 anos de idade –, Cesário Verde evidencia, em suas cartas, momentos peculiares de sua trajetória: como amigo crítico e zeloso, em especial de Antônio de Macedo Papança⁹⁵, de Silva Pinto⁹⁶ e de João de Souza Araújo⁹⁷; como comerciante responsável, junto ao pai José Anastácio Verde, pelos negócios da família. E, acima de tudo, como homem e poeta, deixando entrever, no desenrolar de suas linhas, as angústias pertinentes a essa condição: o desconforto e a inquietação perante a assombrosa marca do doentio, do insalubre, ameaça presente de forma mais reiterada na cidade; o aborrecimento em função da indiferença por ele

⁹⁴ A fim de ratificar a importância do estudo da escrita cesarina no que concerne ao gênero epistolar, destacamos as palavras de Paula Morão em “Processos poéticos na correspondência de Cesário Verde”: “Para nos restringirmos ao século XIX e nos aproximarmos de Cesário Verde, dá-se no entanto o caso de que, com esse negligenciar dos epistolários, perdemos relevantes informações para situar o contexto da época dos correspondentes e dos contemporâneos aos quais se dirigem ou acerca de quem falam; mas, e sobretudo, esse olvido faz-nos perder as muitas pérolas de qualidade literária que, nas cartas mais ou menos privadas, mostram com clareza um exercício da pena tão naturalmente cuidado como nos escritos publicados de muitos autores.” In BUESCU, Helena Carvalho & MORÃO, Paula (orgs.). *Cesário Verde, visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 48.

⁹⁵ Conde de Monsaraz, amigo próximo de Cesário Verde.

⁹⁶ Amigo também bastante próximo de Cesário, que viria a realizar, postumamente, a primeira edição de sua obra.

⁹⁷ Noivo da irmã de Cesário Verde, cujo falecimento é relatado no poema “Nós”.

experimentada, como poeta, por parte da crítica literária de sua época; e, ainda, o olhar sobre o outro, por quem às vezes se enraivece – “raiva da gente da cidade”⁹⁸ – ou de quem se orgulha, contemplando seu trabalho: “Como me deu alegria serena e fecunda, e uma larga compreensão deste povo forte, pacífico e incansável, vir na falua, à bolina, carregada de cevada para a Companhia de Carruagens Lisbonenses, enquanto o arrais segurava a escota e a tripulação comia a caldeirada, em roda, em colheres de pau!”⁹⁹.

É possível serem vislumbrados, ainda que em fragmentos, traços bastante íntimos de sua personalidade, como o medo do futuro relacionado à possibilidade de não se curar, referido em carta escrita um mês antes de sua morte: “Mas subitamente chegam-me dúvidas, descrenças, terrores do futuro. Curo-me? Sim, talvez. Mas como fico eu? Uma cangalho, um canastrão, um grande cesto roto, entra-me o vento, entra-me a chuva no corpo escangalhado.”¹⁰⁰.

Nesse fragmento, a tessitura da escrita cesarina, embora num texto epistolar, desvela-se permeada por uma linguagem que se quer poética: o seu corpo físico e o corpo dessa escrita parecem-nos sobrepostos, somente um, ambos doentes, descrentes, “escangalhados”:

Mas olha, sério, em volta de mim, pessoas, coisas, tudo anda amolentado, cansado. As melhoras, as próprias melhoras que os medicamentos chamam e espicaçam com o agulhão da sua química, e que eu estímulo com a agulhada da minha vontade, essas mesmas vão ronceiras, moles, a passo de boi, muito

⁹⁸ Fragmento de carta ao amigo Bettencourt Rodrigues. *In*: VERDE, 2003, p. 234.

⁹⁹ Fragmento de carta ao Conde de Monsaraz, datada de 29 de agosto de 1880. *In*: VERDE, 2003, p. 225-226.

¹⁰⁰ Fragmento de carta ao Conde de Monsaraz, em 16 de junho de 1886. *In*: VERDE, 2003, p. 229.

devagar, muito devagar. Mal as vejo mexerem-se na longa estrada do tempo.¹⁰¹

A linguagem poética que se evidencia nos excertos destacados faz com que essa escrita aflore arruinada - semanticamente - , destituída de qualquer possibilidade real de cura. E, sintaticamente, ela sugere uma fragmentação, através de cortes no enunciado que se vão justapondo e formando o todo da mensagem então veiculada. Os períodos coordenados ratificam essa fragmentação que se mostra, em especial, por meio da reincidência do uso da vírgula, realçando a linguagem então constituída: linguagem que emerge nessa escrita, “espicaçando-a”, “ferindo-a”, rasurando-a, como fazem os “agulhões” a que Cesário se refere, nela materializados. A imagem então reincidente é a do “corpo escangalhado”, tal qual os sentimentos desse enunciador.

Há, também, momentos de um demarcado sarcasmo, que pode ser lido como intensificação da ironia crítico-reflexiva já presente em seus versos:

No que, porém, V.^ªS.^ª erra sozinho e com toda a certeza é em formar uma opinião leviana e precipitada do meu modo de proceder e em dar lições e repreensões que eu rejeito, tendo o meu cérebro e a minha consciência que me dirigem perfeitamente bem.¹⁰²

Acabo de receber uma carta sua cheia de faltas de sintaxe, de ortografia e de educação e respondo imediatamente. Acho espantosa a sua pretensão de que eu não estou à altura de compreender os seus negócios. Ora eu tenho dado superiores provas intelectuais em muitos ramos da arte, da filosofia e da ciência e seria curiosíssimo se eu, que entendi as estâncias de Lord Byron, não entendesse uma estância de madeiras.

(...)

Por último advirto-o de que sou um homem de letras antes de ser negociante e que o meu gosto literário é muito exigente. Nem todos os autores me agradam. Rogo-lhe por isso que me

¹⁰¹ Fragmento de carta ao Conde de Monsaraz, em 16 de junho de 1886. *In*: VERDE, 2003, p. 228.

¹⁰² Fragmento de carta ao Sr. Augusto Francisco Vieira, para tratar de assuntos estritamente comerciais, datada de 10 de agosto de 1884. *In*: VERDE, 2003, p. 250.

poupe à leitura das suas insuportáveis lucubrações mercantis.¹⁰³

Em outra carta, dirigida ao Conde de Monsaraz, Cesário exalta em si uma outra faceta: o humor. Num momento de clara intimidade com o amigo, graceja a respeito da namorada do mesmo:

Isto foi imagem; porque eu odeio o sândalo e verdadeiramente só estimo trazê-las, no bolso, de encontro ao peito, como a tua loira e travessa namorada traz, com certeza, as tuas “Crepusculares” no seio branco.
Procura-as lá com as mãos de amante.¹⁰⁴

Mais do que revelações fragmentadas que, justapostas como num mosaico, revelam aspectos relevantes e curiosos acerca da biografia de Cesário Verde, essas cartas destacam marcas bastante específicas da poética cesarina: sua relação com o outro e, concomitantemente, consigo mesmo – nuances, portanto, da objetividade e da subjetividade, tão amplamente apontadas em sua obra. A relação de outridade, dessa forma, desvela-se também de modo especial em sua escrita epistolar.

Dirigindo-se a Bettencourt Rodrigues, que residia na França, escreve dizendo descuidar-se “deploravelmente do que [o] me rodeia”, ocupando-se a produzir “esforços inauditos para presenciar o que se passa nesse mundo superior”¹⁰⁵, Paris. No entanto, note-se o paradoxo aí existente: seu país, o outro presentificado neste fragmento, embora seja renegado no plano da construção discursiva, torna-se, por isso mesmo, objeto principal sobre qual o

¹⁰³ Fragmento de outra carta ao destinatário acima referido, datada de 18 de agosto de 1884.

In: VERDE, 2003, p. 250.

¹⁰⁴ Fragmento de carta datada de 06 de julho de 1876. *In*: VERDE, 2003, p.223.

sujeito irá se debruçar. Então, ainda que proclame assestar “para o estrangeiro um telescópio cansado de olhos”¹⁰⁶, o seu olhar está pautado, no plano da construção de sentidos e da paisagem que daí emana, em seu próprio país; mesmo visto de forma negativa, nesses momentos, Portugal tem sua importância como parte da paisagem presente na sua escrita:

Por aqui e por todo o país, naturalmente, continua tudo na mesma, isto é, tudo está parado. Dizer mal disto parece uma coisa pedante do Visconde Reinaldo, mas não é. A tua estada em Paris faz-me um imenso mal, a mim particularmente: produz-me a idéia fixa, a monotonia de partir para aí. Faço esforços inauditos para presenciar o que se passa nesse mundo superior e descuido-me deploravelmente do que me rodeia. Como um astrônomo abstrato assestei para o estrangeiro um telescópio e cansado dos olhos, dorido dos rins, olho atentamente, constantemente. Podem dar-me uma facada, o que é provável, que não verei quem ma der.
(...)
Eu não faço nada, falto de estímulos, aborrecido contra esta gente da cidade a que tenho raiva como um marreco.
Ah! meu amigo, se tu me tirasses desta apatia, deste enervamento, como seria bom! Seria impossível, completamente, numa formidável capital de trabalho, de inteligência, de febre, arranjar um cantinho para mim? Um ano, um ano só para me desemburrar!¹⁰⁷

E, ainda, em carta ao Jornalista Emídio de Oliveira, refere-se a Lisboa como um lugar que “parece um cadáver de cidade”¹⁰⁸, desprovida totalmente da glória do passado cantada por Camões e tantos outros nomes da literatura portuguesa. Para Cesário, neste momento, Lisboa é sepulcral:

¹⁰⁵ Fragmento de carta a Bettencourt Rodrigues, com data mais provável de 16 de novembro de 1879, segundo o cesarista Pedro da Silveira. *In*: VERDE, 2003, p. 233.

¹⁰⁶ VERDE, 2003, p. 233.

¹⁰⁷ 16 de novembro de 1879 é a data mais provável dessa carta, segundo o cesarista Pedro da Silveira. *In* VERDE, 2003, p. 233-234. Vale evocarmos, a partir desse fragmento, o poema cesarino “O Sentimento dum Ocidental”, destacando-lhe o sentimento de evasão, próprio do século XIX, que permeia ambos os textos: a carta em destaque e o poema citado.

¹⁰⁸ Carta com data provável de 1880. *In*: VERDE, 2003, p. 242.

Recebi em tempos as circulares de V. e só agora posso enviar alguma coisa para o excelente jornal projetado¹⁰⁹. O que remeto, desviando-se talvez do que os outros escreverão, liga-se perfeitamente ao grande fato que pretende celebrar¹¹⁰. Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões; mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente desta grande Lisboa, que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade.¹¹¹

Nos relatos até então, o que está clarividente é um aborrecimento, um sentimento entediante frente a Lisboa em que vive, lugar que angustia Cesário em função de sua apatia social, principalmente se comparado à Paris, “capital de trabalho, de inteligência, de febre”¹¹².

Talvez seja essa “febre” existencial – como homem-poeta – o que faz com que ele experimente essa sensação de estranhamento em Portugal, de não reconhecimento – “O que eu preciso é tirar-me deste foco de mandriice e de asneiras”¹¹³.

Cesário Verde sugere a expressão, portanto, de um posicionamento negativo com relação à realidade do país em que vive, mas é válido ressaltar-se que tal posicionamento deriva de um ato movente, dialógico, de olhar para o outro – no caso, a realidade angustiante e tudo o que está contido nessa realidade. Nesse viés de leitura, também nas cartas, o que é negativo aflora como objeto de reflexão, de um movimento de focalização sobre o que está para além de si mesmo.

No final dessa mesma carta, esse tom de aborrecimento diminui de intensidade quando se refere às lavadeiras, observadas por ele num episódio

¹⁰⁹ O autor refere-se ao jornal *Portugal de Camões*, em que Cesário publicou “O Sentimento dum Ocidental”.

¹¹⁰ Alusão às comemorações do III Centenário do Falecimento de Camões.

¹¹¹ Carta, na íntegra, ao Jornalista Emídio de Oliveira. *In*: VERDE, 2003, p. 242.

¹¹² VERDE, 2003, p. 234

de estada em Caneças: “(...) Por este país fora, há coisas interessantes e caçando-se descobrem-se imensas. Em Caneças as lavadeiras acompanham o bater da roupa com um *ai* enorme, medonho, aflitivo. Nos vales parecem mochos com fome.”¹¹⁴

O outro, desse modo, presentifica-se demarcadamente em suas cartas, tal qual em seus poemas. Nelas, também se ausenta de si mesmo¹¹⁵, ainda que o objetivo primeiro das mesmas seja relatar o seu sentir e o seu pen[s]ar de maneira mais exaltada, fluida, intensa.

Em carta a Silva Pinto, Cesário condensa a proposta basilar de sua escrita:

Escrevo-te sobre uma secretária comercial, cheia de papéis, de livros, de notas, de trinta mil coisas que me tornam muito positivo e prático.

Eu não sou como muitos que estão no meio dum grande ajuntamento de gente e completamente isolados e abstratos. A mim o que me rodeia é o que me preocupa, e para te falar com delicadeza profunda sobre o que me dizes deve decerto deparar-se-me ocasião melhor.¹¹⁶

Importante, sobretudo, salientar-se mais uma vez o intenso processo laboral que é desvelado na linguagem utilizada pelo poeta na composição de suas cartas. Nelas, é notável o domínio cesarino referente à escrita, permeada por “gotas” de sentimentos e pensamentos diversos: medo, zelo, aborrecimento, tédio, sarcasmo, amizade, já referenciados. Em algumas, em especial, avulta um profundo lirismo, como no fragmento a seguir: “A minha nova pequena casa é tudo o que há de mais rústico e de mais pitoresco; da

¹¹³ VERDE, 2003, p. 234.

¹¹⁴ *Idem, ibidem.*

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, 1997, p. 282.

¹¹⁶ Carta datada de 1875. *In*: VERDE, 2003, p. 203-04.

janela do meu quarto, estendendo o braço, toco a rama dum pinheiro balsâmico e bravo. De roda tudo pinhais espessos e rumorejantes.”¹¹⁷

Nesse fragmento, pode-se pontuar o seu caráter predominantemente descritivo. A partir dos detalhes ponto a ponto suscitados, tem-se a construção da imagem, da cena evocada pelo poeta. A linguagem, assim, é o instrumento por ele utilizado para que o processo imagético latente na escrita possa se evidenciar, ou seja, para que a paisagem possa ser “figurada” por essa mesma linguagem. Aqui, então, cabem as palavras de Collot, que ratificam a paisagem como a construção de uma realidade a partir da união indissociável entre elementos objetivos e o ponto de vista de um sujeito:

Enquanto espaço percebido a paisagem é sempre uma construção da realidade, unindo indissociavelmente os dados objetivos e o ponto de vista de um sujeito. Dentro do seu sentido próprio, a palavra reúne então os três componentes que se encontram no uso metafórico que faz a crítica temática: o mundo, o EU, e a constituição de um conjunto .¹¹⁸

Ainda que predominem, nessa carta, a descrição e a visualidade que dela emanam, existe já a sugestão de um lirismo advindo desse processo imagético: “(...) da janela do meu quarto, estendendo o braço, toco a rama dum pinheiro balsâmico e bravo. De roda tudo pinhais espessos e rumorejantes.”¹¹⁹ O enunciador, apenas em três linhas escritas, constrói nessa cena um movimento, e parece-nos convidar a também nos movimentar – movimentar o

¹¹⁷ Carta ao amigo Conde de Monsaraz, datada de 16 de junho de 1886. *In*: VERDE, 2003, p. 229.

¹¹⁸ COLLOT, 1997, p. 194 : « En tant qu'espace perçu, le paysage est toujours-déjà une construction de la réalité, unissant indissociablement des données objectives et le point de vue d'un sujet. Dans son sens propre, le mot réunit donc les trois composantes qu' on retrouve dans l'usage métaphorique qu'en fait la critique thématique : le monde, le moi, et la constitution d'un ensemble. »

olhar, movimentar nossa perspectiva – para que vejamos essa paisagem por ele construída, acompanhando o deslocamento do braço de um espaço oclusivo (ante a janela, que figura como elo entre o que está do lado de fora e do lado de dentro, bem característico do movimento do sujeito presente na poesia cesarina) em direção a um espaço aberto, onde se encontra “a rama dum pinheiro balsâmico e bravo”¹²⁰. Assim, a janela, que, num primeiro momento, pode ser lida como um elemento emoldurante, viabilizador, por isso, de um olhar focalizado e único, mostra-se como elemento que possibilita o movimento do braço e do olhar que o acompanha. Tal qual o seu andar, esse olhar é movente, plurissignificativamente perspectivado. Lembremos Collot, então, quando nos diz que a percepção da paisagem congrega não só o visual, mas todos os sentidos e todos os movimentos do corpo, constituindo-se pela polissensorialidade.

A percepção da paisagem não é jamais puramente e simplesmente visual, ela reúne todos os sentidos e todos os movimentos do corpo: nós vemos a profundidade, o aveludado, a moleza, a densidade dos objetos, - Cézanne dizia mesmo o odor. A literatura está particularmente apta a exprimir essa polissensorialidade da paisagem, que Richard não hesitou em associar a vida do mais íntimo do corpo à afetividade profunda do sujeito.¹²¹

Toda a cena se configura como se, num breve espaço de tempo, fosse “congelada” em sua patente emolduração, que provém da construção

¹¹⁹ Carta ao amigo Conde de Monsaraz, datada de 16 de junho de 1886. *In*: VERDE, 2003, p. 229.

¹²⁰ Carta ao amigo Conde de Monsaraz, datada de 16 de junho de 1886. *In*: VERDE, 2003, p. 229.

¹²¹ COLLOT, 1997, p. 199 : « La perception du paysage n'est jamais purement et simplement visuelle, elle engage tous les sens et tous les mouvements du corps: 'nous voyons la profondeur, le velouté, la mollesse, la densité des objets, - Cézanne disait même : leur odeur '. La littérature est particulièrement apte à exprimer cette polysensorialité du paysage, que

discursiva; haveria, portanto, por causa de tal emolduração, um enfoque que produziria uma cena estável, em que o movimento estaria, *a priori*, ausente. Porém, o que acaba por se vislumbrar é justamente o oposto disso, pois, gradativa e lentamente, entrevê-se o movimento em latência na cena, deflagrado pela linguagem trabalhada de maneira a fazer irromper o processo imagético que nela se acentua. Cesário indicia, até mesmo, almejar que compartilhemos com ele o cheiro balsâmico referenciado, o movimentar-se da rama de pinheiro bravo; e, nesse movimento do olhar, partindo da imagem da rama – individualizada –, desse “recorte” que a materializa no texto, alcança o todo da cena: “tudo pinhais espessos e rumorejantes”.¹²²

Intenso lirismo também está latente no fragmento a seguir:

Fiquei hoje em casa, um pouco adoentado, com suposições de doenças, de futuros quebrados, confusamente baço, sem lucidez de cérebro nem de ponto de vista. Enquanto o sol, numa grande esteira branca, me entrou pelo quarto, estive bem contente, exuberante, cheio; a luz doirada e tépida sorria no estuque das paredes, nas cercaduras de flores pintadas, no mogno polido das cadeiras, no verniz de ferro do meu leito modesto de solteiro, na colcha muito lavada, com um bom cheiro de barrela e de alfazema e na minha imaginação de rapaz saudável.

Mais tarde abri todas as três janelas para receber mais claridade; invadiu-me a sombra triste, a melancolia do crepúsculo, a friagem antipática da humidade. Quando pus a testa sobre os vidros para espairecer os olhos pelo jardim que vegeta abaixo, lembrei-me de imensas coisas que passaram, dos meus tempos de criança, do colégio de que voltava às horas a um toque de sineta, de minha irmã que morreu e que iluminava todas as casas com sua beleza alta e sossegada, dos meus temas de francês, dum caixeiro que foi para o Brasil e que me carregava ao colo balançando-me com ameaças e sustos de me arremessar lá ao fundo do pátio que já não existe também.

(...)

Richard n'hésite pas à associer à la vie la plus intime du corps et à l'affectivité profonde du sujet (...). »

¹²² Carta ao amigo Conde de Monsaraz, datada de 16 de junho de 1886. In: VERDE, 2003, p. 229.

Mandei acender o candeeiro e passou a doença imediatamente; e não sei porque corrente de pensamentos.¹²³

Observando-se a construção sintagmática do excerto, torna-se evidente sua similitude quando comparada àquela presente nos poemas: períodos formados por orações coordenadas assindéticas, que conferem ao enunciado um sentido ainda mais contundente, impactante, dilaceradamente angustiado. Além disso, a escolha minuciosa e adequada dos adjetivos e advérbios que integram o fragmento conflui para a ratificação do lirismo nele delineado – “futuros quebrados”, “confusamente baço”, “o sol, numa grande esteira branca”, “luz doirada e tépida”, “a sombra triste, a melancolia do crepúsculo, a friagem antipática da humidade”, “passou a doença imediatamente”¹²⁴.

A oposição saúde X doença vem justapor-se à oposição luz X sombra, o que colabora para a intensificação dessa atmosfera de ausência de lucidez e de equilíbrio que daquela advém. A doença, entretanto, corrói o seu corpo físico, mas não faz o mesmo – totalmente – com o seu “corpo” mental, uma vez que a reflexão que se contorna – corporifica-se, pois – na escrita, na linguagem poética que se configura, não permite que a sombra se instale. Ela propaga-se na metáfora da luz-lucidez por Cesário almejada.

Jorge Luiz Antônio, em seu estudo sobre a visualidade na poesia cesarina, refere-se ao fato de algumas das correspondências do poeta terem sido escritas anteriormente a alguns de seus poemas. E, frente à similaridade de aspectos pertencentes a ambos – cartas e poemas –, o referido estudioso suscita a possibilidade de tais cartas serem interpretadas como “exercício de

¹²³ Carta ao amigo Conde de Monsaraz, datada de 1877. *In*: VERDE, 2003, p. 224.

¹²⁴ VERDE, 2003, p. 224.

poesia”¹²⁵, embora não existam dados ou documentos biográficos que validem tal afirmação:

A ligação com a composição dos poemas é um dado interessante: esta carta¹²⁶ está datada de 1877; Num bairro moderno é do verão de 1877 e foi publicado no Diário de Notícias em 1878; Cristalizações é do inverno de 1878, e foi publicado na Revista de Coimbra em maio de 1879. A carta, portanto, é anterior aos poemas. Para o nosso objetivo, ela pode ser interpretada como uma espécie de exercício de poesia (não importa se inconsciente ou não). Mesmo que inexista, como prova biográfica ou documental, uma relação entre a carta e a poesia, vale ressaltar que o homem Cesário Verde observava a realidade ambiente e descrevia, nas suas correspondências pessoais, também de uma maneira especial, de modo que a abordagem da realidade nas carta traz semelhanças com o procedimento em suas poesias.¹²⁷

Sua correspondência, dessa forma, muito contribui para que se possa compreender a paixão pela arte – “É uma paixão pela arte que me faz pensar assim, (...)”¹²⁸, intrínseca a Cesário, paixão essa geradora de uma escrita que se mostra pautada num viés ético e estético. Suas cartas são, portanto, parte preponderante na construção da subjetividade demarcada em sua escrita, uma vez que figuram, também, como escrita de si.

¹²⁵ ANTÔNIO, 2002, p. 79.

¹²⁶ O estudioso refere-se à carta escrita em 1877 a Antônio de Macedo Papança, o Conde de Monsaraz.

¹²⁷ ANTÔNIO, 2002, p. 79-80.

¹²⁸ VERDE, 2003, p. 238.

3. PAISAGEM E SUBJETIVIDADE NA POÉTICA DE CESÁRIO VERDE

*E eu, homem de uma luneta só,
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:
(...).*¹²⁹

Segundo o pensamento de Collot, em seu denso estudo intitulado *Paysage et Poésie*¹³⁰, paisagem e subjetividade são termos concebidos indissociavelmente, uma vez que a acepção daquela somente se consubstancia a partir de sua inter-relação com essa. Assim, o mundo só está – corporificado na / pela linguagem literária, no espaço do poema –, a partir do sujeito que emerge dessa mesma linguagem, e a paisagem, nesse mesmo espaço configurada, mostra-se como resultado dessa tensão “fora” – mundo – e “dentro” – sujeito –: “A paisagem é o espaço de uma troca de duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza”¹³¹.

Essa interdependência existente entre paisagem e subjetividade encontra perfeita aplicação quando se focaliza a produção poética de Cesário Verde. Nela, há uma subjetividade demarcada que se evidencia sob um contínuo movimento, não somente no tocante ao deambular de um sujeito poético em meio à paisagem *in situ*¹³², mas primordialmente por transformar, através de um deslocamento sempre em tensão entre as marcas indeléveis do objetivo e

¹²⁹ VERDE, “O Sentimento dum Ocidental”, 2003, p. 144.

¹³⁰ COLLOT, Michel. *Paysage et poésie – du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

¹³¹ *Idem, ibidem*, p. 52: “Le paysage est le lieu d’un échange à double sens entre le moi qui s’objective et le monde qui s’intèriorise : (...). »

¹³² COLLOT, 2005, p. 12.

do subjetivo, entre a ipseidade e a alteridade, essa paisagem *in situ*, esse espaço geográfico enquanto realidade objetiva, em paisagem *in visu*¹³³, que é aquela que nos é dada a ver, por esse sujeito poético em construção, no espaço do poema. Paisagem, enfim, que se manifesta na poesia cesarina sob uma perspectiva subjetiva e objetiva, sempre tensionada, sob “uma certa imagem de mundo” que essa escrita vai revelar como “um conjunto de significados”¹³⁴.

As marcas da referencialidade e da autobiografia latentes na escrita de Cesário Verde de modo algum retiram dessa escrita a sua importância como espaço de construção de sentidos, aspecto peculiar para que ela se confirme como poética. Para ratificar esse posicionamento notório em toda a crítica cesarista, basta que retomemos as palavras, novamente, de Collot:

A noção de referência está freqüentemente ligada aos conceitos de identidade e de objetividade. A referência é em geral concebida como o movimento por meio do qual uma palavra se identifica a um objeto definido de uma vez por todas, permitindo identificá-lo. Ora a referência poética não é nem identificante nem objetificante, mas modificante e “mundificante”¹³⁵.

Partindo dessa premissa, o que se vislumbra na escrita de Cesário Verde é a construção de um sujeito que, elo entre o mundo referencial e a linguagem poética, materializa essa linguagem, no *topos* do poema, como experiência “mundificante”¹³⁶. E, assim, evidencia-se, nesse *topos*, um novo mundo, uma nova paisagem, resultante de uma referencialidade diluída no poético então nascido dessa / nessa nova paisagem.

¹³³ COLLOT, 2005, p. 12.

¹³⁴ COLLOT, 1997, p. 191.

¹³⁵ COLLOT, 1989, p. 174.

Importa-nos, portanto, debruçarmos-nos sobre a poesia de Cesário Verde lendo-a como um discurso - poético - , onde a subjetividade se dá como elemento crucial para que ele se desenvolva.

Os matizes da autobiografia, dessa maneira, volatilmente desaparecem perante os sentidos gerados pelo trabalho com a linguagem poética: problematizar a subjetividade nela delineada, apontando para o fato de que, embora possua como pontos de partida a referencialidade e a autobiografia, elas são objetivamente “pinçadas” e subjetivamente “remodeladas”, re-apresentadas por esse sujeito lírico que se constrói como entidade discursiva. E, a partir daí, são transmutadas na / pela linguagem literária, constituindo-se como parte do mundo poético aí então apresentado – paisagem não mais como experiência “identificante nem objetificante, mas modificante e ‘mundificante’”¹³⁷, como quisera Collot.

Por esse viés, empreenderemos, nesse capítulo, uma abordagem da escrita de Cesário Verde partindo da observação e da análise do lugar do sujeito em sua poesia, que se desenvolve em meio ao ambiente urbano, num permanente e cíclico processo de alteridade e ipseidade; e, embora em reiterados momentos esteja submerso na multidão citadina, consolida-se num discurso demarcadamente solitário, lúgubre, tensionado entre o subjetivo e o objetivo. Para isso, revisitaremos a relação proposta por Collot – a paisagem é, ao mesmo tempo, uma “image du monde”¹³⁸ (imagem do mundo) e uma “image du moi”¹³⁹ (imagem de Eu).

¹³⁶ COLLOT, 1989, p. 174.

¹³⁷ *Idem, ibidem.*

¹³⁸ COLLOT, 1997, p. 192.

¹³⁹ *Idem, ibidem.*

3. 1 PAISAGEM *IN VISU*: O OLHAR SOBRE A CIDADE

Segundo Barthes, “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos a nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a”¹⁴⁰.

Cesário Verde, em sua escrita, “ouve” essa cidade que lhe fala – sua Lisboa; sua e de tantos outros –, de forma atenta, sensível, inquiridora. E o mais instigante, possibilita que essa cidade ressurgja em seus versos como paisagem a partir da experiência de um sujeito: paisagem *in visu*¹⁴¹, espaço subjetivo, portanto.

A Lisboa oitocentista enquanto paisagem *in situ*, realidade objetiva, espaço referencialmente especificado, é *re*-apresentada pela linguagem literária por um sujeito que possui como principal instrumento o seu olhar. A realidade lisboeta oitocentista depende, assim, de experiências de percepção.

Cesário Verde, ser inquieto e de versos inquietantes, não quer apenas habitar Lisboa, mas ressignificá-la e reapresentá-la a nós, leitores, “percorrendo-a, olhando-a”¹⁴², tornando-a um lugar intemporal, em sua poesia, através particularmente de uma subjetividade articulada ao processo de construção da linguagem poética.

Interpenetrados, sujeito e mundo – a cidade – surgem num contínuo processo de alteridade, que se mostra como uma relação de interdependência,

¹⁴⁰ BARTHES, 2001, p. 224.

¹⁴¹ COLLOT, 2005, p. 12.

de necessidade do outro. Olhando a cidade e tudo que a ela é imanente, colocando-se fora de si mesmo – nela “especializando-se”, como dissera Collot¹⁴³ –, o sujeito lírico constitui-se não apenas como observador transeunte da paisagem configurada na poesia, mas especialmente como parte integrante da mesma. Nas palavras de Paula Morão, “Este eu cosmopolita conhece / vê a cidade e vê-se a si no espelho que ela é”¹⁴⁴. Helder Macedo também referencia “a dupla posição do poeta como, simultaneamente, parte da realidade dinâmica que observa e observador dinâmico da realidade de que é parte”¹⁴⁵.

Surge, então, um aspecto importante, a partir desse apontamento: a perspectiva, que, na escrita cesarina, mostra-se no tom sempre em tensão entre o objetivismo e o subjetivismo, e somente nessa tensão pode se constituir. Cabe, agora, um diálogo com o pensamento de Merleau-Ponty:

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento¹⁴⁶.

Esse sujeito transeunte que se apresenta “não é um pedaço de espaço”¹⁴⁷, mas um corpo ativo, operante, que se modela e remodela no trabalho com a linguagem literária, linguagem essa que lhe dá vida, corpo, como entidade discursiva. Sujeito, portanto, que emana de “um entrelaçado de

¹⁴² COLLOT, 2005, p. 12.

¹⁴³ Conforme pensamento defendido por Collot em obras como *Paysage et poésie – du romantisme à nos jours*, *Les enjeux du paysage* e *La matière-émotion*, textos-base de nosso trabalho.

¹⁴⁴ MORÃO, 1993, p. 36.

¹⁴⁵ MACEDO, 1999, p. 24.

¹⁴⁶ MERLEAU-PONTY, 1997, p. 259.

visão e de movimento”¹⁴⁸, e que se equipara ao pintor na arte plástica: “Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura”¹⁴⁹. Na poesia cesarina, é o sujeito quem vai emprestar seu corpo ao mundo, metonimicamente através de seu olhar, para que esse mundo seja transformado em paisagem poética.

Para Collot, “Longe de permanecer como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer”¹⁵⁰. Tal “espaço a percorrer”, na poesia cesarina, consubstancia-se num “eu” que, como dissera Baudelaire, é um caleidoscópio munido de consciência¹⁵¹. Essa consciência, ainda segundo o pensamento de Collot, constitui-se em sua relação com o mundo; e o mundo, por sua vez, não existe a não ser por meio do sujeito que o perspectiva: “a consciência se constitui como ser no mundo e o mundo não existe senão por meio de um sujeito, que se espacializa enquanto o mundo se interioriza como paisagem”¹⁵².

O que se evidencia, nesse viés, é um sujeito que se ausenta de si mesmo, numa tentativa de pertencimento ao outro – a cidade e a linguagem poética que vai dar corpo a essa cidade, tornando-a efetivamente paisagem:

Estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos de expressão me parecem constitutivos da emoção lírica, que transtorna o sujeito no mais íntimo dele mesmo e o leva ao reencontro do mundo e do outro.¹⁵³

¹⁴⁷ MERLEAU-PONTY, 1997, p. 259.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁰ COLLOT, 2005, p. 14 : « Loin de rester sage comme une image, le paysage est un espace à parcourir, à pieds, en voiture ou en rêve, puisque rêver cés't vagabonder (*re-extravagare*). »

¹⁵¹ Conforme propõe o poeta francês em *A modernidade de Baudelaire*. BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.

¹⁵² COLLOT, 2005, p. 44: « (...) la conscience se constitue comme être au monde et le monde n'existe que pour un sujet, qui s'espace tandis que le monde s'intériorise en paysage. »

¹⁵³ COLLOT, 1997, p. 30: “ *Être hors de soi*, c'est avoir perdu le contrôle de ses mouvements intérieurs, et de ce fait même, être projeté vers l'extérieur. Ces deux sens de l'expression me

Ser em deambulação, transportando sua consciência de lugar em lugar¹⁵⁴, o sujeito poético da escrita cesarina “des-cobre” a cidade que o cerca, na qual está inserido, e também a si mesmo, nessa inter-relação. A partir daí, Cesário problematiza a paisagem portuguesa oitocentista – seus valores sociais, políticos, culturais e humanos –, a paisagem que lhe é dada, quando a coloca em crise, através de sua transmutação em paisagem essencial e eminentemente lírica.

Para que se compreenda, aqui, essa transmutação da “paisagem dada” em paisagem lírica, comungamos do pensamento de Merleau-Ponty, apontado por Collot, acerca da existência do sujeito lírico de modo a acentuar a sua “*ek-sistência*”, o seu “ser no mundo e para o mundo”, sob o prisma da “encarnação do sujeito”:

A noção de *carne* permite pensar conjuntamente seus pertencimentos ao mundo, ao outro, à linguagem, não sob o modo de exterioridade, mas como uma relação de inclusão recíproca.

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro.¹⁵⁵

semblent constitutifs de l'é-motion lyrique, qui bouleverse le sujet au plus intime de lui-même et le porte à la rencontre du monde et le de l'autre. »

¹⁵⁴ MORÃO, 1993, p. 36.

¹⁵⁵ COLLOT, 1997, p. 32: « La notion de *chair*, élaborée par Merleau-Ponty permet de penser ensemble ces appartenances au monde, à l'autre, au langage, non sur le mode de l'extériorité, mais dans un rapport d'inclusion réciproque. C'est par le corps que le sujet communique avec la chair du monde, qu'il embrasse du regard et dont il est enveloppé. Il lui ouvre un horizon qui l'englobe et qui le déborde. A la fois voyant et visible, sujet de sa vision et sujet à la vue d'autrui. Corps propre et pourtant impropre, qui participe d'une intercorporité complexe, fondement de l'intersubjectivité qui se déploie dans la parole. Or celle-ci est elle-même pour

Percebemos que Collot aponta em Merleau-Ponty a emergência do *corpo*, o que também avulta na escrita de Cesário Verde num processo híbrido, de desdobramentos: o *corpo* do sujeito, que se perfaz em sua relação com o *corpo* da cidade, no *corpo* da escrita literária, ou seja, da linguagem. São existências, portanto, que se mostram de forma interligada; e mais, interdependente: “O sujeito lírico virá a ser ‘si mesmo’ apenas através ‘da forma idealizada do poema’, que encarna sua emoção em uma matéria que é ao mesmo tempo do mundo e das palavras: ‘Como você sabe, o sentimento’, escreveu em outro lugar René Char, ‘é filho da matéria; ele é seu olhar admiravelmente nuançado”¹⁵⁶. Ainda segundo Collot, “Abdicando todo significado e representação pré-estabelecida, aceitando estar fora de si na abstração lírica do gesto de escrever, projetando-se na matéria das palavras e das coisas, o poeta se revela a si mesmo e aos outros”.¹⁵⁷

Lembremos, também, Dominique Combe, quando discute a existência do sujeito na ação performativa do poema, da linguagem literária que lhe concede forma e vida:

Em outras palavras, o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está nunca acabado e incluso, simplesmente, não é. Longe de expressar-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou expressaria, o sujeito lírico está em perpétua constituição em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual aquele não existe. O sujeito lírico se cria em e pelo poema, que adquire um valor performativo.¹⁵⁸

Merleau-Ponty un geste du corps. Le sujet ne peut s'exprimer qu'à travers cette chair subtile qu'est le langage, qui donne corps à sa pensée, mais qui demeure un corps étranger. »

¹⁵⁶ COLLOT, 2007, p. 02.

¹⁵⁷ COLLOT, 1997, p. 49.

¹⁵⁸ COMBE, 1999, p. 153: “Em otras palabras , el sujeto lírico, llevado por el dinamismo de la ficcionalización, no está nunca acabado e incluso, simplemente , no es. Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o exrpesaría, el sujeto lírico está en

É no desdobramento desses *corpos* – do sujeito, da cidade (mundo) e da linguagem –, então, que Cesário Verde problematiza a paisagem, colocando-a em crise. Crise essa, pois, que pode ser lida como associada intensamente ao discurso da doença / saúde que avulta como tema recorrente em sua escrita, não só no tocante à sua poesia como também às suas cartas. Esse tema, porém, será mais detalhadamente explorado no capítulo seguinte.

Fator crucial para a poesia de Cesário Verde, a ambiência significativa do movimento mostra-se também no que se refere à questão temporal. Embora não haja marcas cronológicas que evidenciem claramente a passagem do tempo, ela é perceptível devido à construção de imagens que, através de um sujeito transeunte, dá-nos conta desse tempo que também se faz movente. E isso somente é possível, sem dúvida, em função da linguagem articulada por esse sujeito que tece, no corpo do poema, essa mobilidade temporal, parte constituinte desse corpo que é a cidade: “Faz frio. Mas, depois duns dias de aguaceiros, / Vibra uma imensa claridade crua.”; “Como as elevações secaram do relento, / E o descoberto Sol abafa e cria! / A frialdade exige o movimento; / E as poças de água, como um chão vidrento, / Refletem a molhada casaria.”; “Luzem, aquecem na manhã bonita, / Uns barracões de gente pobrezita / E uns quintalórios velhos com parreiras.”¹⁵⁹. O sujeito que transita pela cidade dá-nos indícios do tempo que passa à medida que indica os efeitos climáticos presentes nesse ambiente, os quais afloram através da linguagem. Basta que se observe, já no início do poema, o fato de que Cesário parte do apontamento das condições do clima para construir, “cristalizar” imagens que, quadro a

perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquiere un valor performativo.”

quadro, ratificam o movimento da cena como um todo, não só do sujeito. O tempo, não *estático*, contribui para a construção de um *sujeito extático* em meio à “claridade crua”, à “molhada casaria”. Ainda que esteja num “rude mês, que não consente as flores”, o frio é “o grande agente!”, pois “Em arco, sem as nuvens flutuantes, / O céu renova a tinta corredia; / E os charcos brilham tanto, que eu diria / Ter ante mim lagoas de brilhantes!”¹⁶⁰.

O sujeito, nesse poema, constitui-se como ser móbil, e somente a partir dessa premissa é que se pode compreender todo o movimento que se evidencia em “Cristalizações”, sob o qual repousa a paisagem nele configurada: movimento do *corpo* do sujeito, no *corpo* da cidade, e que existem tão somente no *corpo* da linguagem que lhes dá forma. Então, esse sujeito passa – “(...) um pára enquanto eu passo,”¹⁶¹ –, e, ao mesmo tempo, corporifica a cidade que observa (e da qual faz parte) e a si mesmo no espaço da escrita poética, na linguagem que lhe é subjacente.

Se, em “Cristalizações”, “Vê-se a cidade, mercantil, contente: / Madeiras, águas, multidões, telhados!”¹⁶², em “O sentimento dum Ocidental” ver-se-á o oposto. A cidade, nele, figura como elemento em que predominam o insalubre, o funéreo, o artificial, a ausência gradual da luminosidade vital que acompanha o sujeito poético em “Cristalizações”.

Em “O Sentimento dum Ocidental”, a paisagem surge, ela própria, como um corpo adoentado que se consubstancia, tal qual em “Cristalizações”, na articulação do *corpo* da cidade e da linguagem desencadeada por um sujeito

¹⁵⁹ VERDE, “Cristalizações”, 2003, p. 122.

¹⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 123.

¹⁶¹ VERDE, 2003, p. 124.

¹⁶² *Idem, ibidem*, p. 123.

também corporificado nesse processo, ou seja, transubstanciado em “carne do mundo”¹⁶³ e da linguagem que promove sua encarnação. Entretanto, agora, é essa “a cidade [que] fala a seus habitantes”¹⁶⁴: a Lisboa onde a vida prossegue num ininterrupto movimento de desvitalização.

O movimento também se evidencia como aspecto peculiar e basilar de “O Sentimento dum Ocidental”. Nele, tem-se um sujeito que se movimenta no espaço citadino – Lisboa – e no tempo. Esse sujeito peregrino inicia seu deambular ao início do anoitecer, hora da *Ave-Maria*, e prossegue nesse caminhar até que a noite mostre-se completa na escuridão que lhe é implícita. E, mais do que mostrar esse processo de focalização sobre a mobilidade temporal através da imagem da noite que prossegue até suas *Horas Mortas*, esse sujeito, é bastante claro, mostra a si mesmo, projetando seus sentimentos, suas percepções, sobre o *corpo* da cidade que observa, reprojando esse *corpo* da cidade em seus sentimentos, internalizando-o, para que, assim, se constitua como sujeito na paisagem do poema: “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.”; “Triste cidade! Eu temo que me avives / Uma paixão defunta! (...)”¹⁶⁵; “E saio. A noite pesa, esmaga. Nos / Passeios de lajedo arrastam-se as impuras. / Ó moles hospitais! Sai das embocaduras / Um sopro que arripia os ombros quase nus.”¹⁶⁶

¹⁶³ MERLEAU-PONTY,

¹⁶⁴ BARTHES, 2001, p. 224.

¹⁶⁵ VERDE, 2003, p. 152.

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 153.

Agora, em “O sentimento dum Ocidental”, os elementos constituintes da paisagem – o espaço físico, o sujeito poético e todas as outras figuras humanas – são-nos apresentados de forma a realçar o desvanecimento de energia vital perspectivado por esse sujeito.

Partindo da premissa de que o concreto sensível, nas palavras de Collot, torna-se sempre simbólico - “A paisagem sensível se torna sempre simbólica”¹⁶⁷ - e de que a cidade é verdadeiramente uma escrita, como afirma Barthes - uma “inscrição do homem no espaço”¹⁶⁸ - , Cesário Verde vai transformar, nesse poema, a Lisboa oitocentista concreta, sensível, em sua inscrição na poesia portuguesa; poesia, indubitavelmente, para todos os tempos, intemporal.

A partir de então, é curioso observarmos como essa paisagem simbólica desvela-se na poesia cesarina. O espaço citadino, lugar referencialmente demarcado, “o concreto sensível”, é já no início do poema assim apresentado:

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, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se de uma cor monótona e londrina.¹⁶⁹

Fundem-se, nos fragmentos referenciados, os vieses objetivo e subjetivo sob o qual a paisagem lisboeta é delineada, uma vez que o sujeito poético constrói, neles, um universo imagético em que a “soturnidade”, a “melancolia”,

¹⁶⁷ COLLOT, 1997, p.200 : “Le paysage sensible est toujours déjà symbolique.”

a monotonia londrina (que sabemos serem aspectos fundamentados em sua perspectiva; genuinamente subjetivo, pois), surgem na linguagem por Cesário laborada como se pertencessem concretamente a essa cidade que aí então se mostra. Cabem aqui, portanto, as palavras de Margarida Vieira Mendes: “O real representado, o referente, não é um pré-existente que transcenda a escrita, mas é por ela engendrado”¹⁷⁰.

Emocionalmente, o sujeito poético mostra-se doente, nessa Lisboa de tantos contrastes, quando, de forma concomitante, descreve o espaço circundante e pára para falar de si, ressaltando uma relação de alteridade com esse espaço, constituindo-se nessa relação, nesse momento de pausa, de olhar sobre o outro e sobre si mesmo. A melancolia ratifica-se, por isso, depois de um longo “passeio” por entre os outros – o espaço urbano, as figuras humanas que estão ao seu redor; e, além disso, depois de interiorizar esses outros:

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 se abisma.¹⁷¹

O possível “aneurisma” pode ser lido como concretização física de seu estado de completo desvanecimento emocional, que encontrará o seu ápice na “Dor Humana” referida na última estrofe do poema:

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor Humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!¹⁷²

¹⁶⁸ BARTHES, 2001, p. 221.

¹⁶⁹ VERDE, 2003, p. 149, estrofes 1 e 2.

¹⁷⁰ MENDES, 1982, p. 36.

¹⁷¹ VERDE, 2003, p. 151.

A sua dor, a sua experiência subjetiva em meio a essa cidade pulsante de sensações, ainda que insalubres, torna-se nesse momento experiência mundificante, universal. Embora saibamos ser Lisboa a “Triste cidade!”¹⁷³ aí cantada lugubrememente, Cesário consegue fazer de O “Sentimento dum Ocidental” uma experiência “mundificante”, como quisera Collot, ao pintar nele a universalidade do que é essencialmente humano: a emoção, os sentimentos; o coração, enfim, “que se enche e se abisma”¹⁷⁴, em qualquer tempo, espaço ou linguagem, especialmente se poética. Ser português, assim, pode ser uma experiência que tange à condição do universal, quando falamos do que é essencialmente humano:

O sujeito lírico é um sujeito sensível; simplesmente, o sentimento assume nele um valor universal.

(...) Os horrores e as alegrias do amor, a angústia por causa da morte, a melancolia, etc., constituem, como experiências fundamentais do ser humano, os estados de consciência do sujeito lírico e igualmente a matéria – mais que o objeto, termo que supõe uma tematização, quer dizer, uma distância precisamente objetivante – do poema.¹⁷⁵

Nesse viés de leitura da poesia cesarina, falando do que é essencialmente humano, evidencia-se no poema a falência na constituição do sujeito e na sua sobrevivência¹⁷⁶, uma vez que, como voz discursiva, o sujeito é presencialmente demarcado, mas, significativamente, na linguagem, ele mostra-se em estado de sucumbência perante a ausência de vitalidade

¹⁷² VERDE, 2003, p. 156.

¹⁷³ *Idem, ibidem*, p. 152.

¹⁷⁴ VERDE, 2003, p. 151.

¹⁷⁵ COMBE, 1999, p. 150: “El sujeto lírico es un sujeto sensible; simplemente, el sentimiento toma en él un valor universal.

(...) Los horrores y las alegrías del amor, la angustia por la muerte, la melancolía, etc., constituyen, como experiencias fundamentales del ser humano, los estados de consciencia del sujeto lírico e igualmente la materia – más que el objeto, término que supone una tematización, es decir, una distancia precisamente objetivante – del poema.”

imane a à atmosfera cidadina. Assim, somente o espaço do poema e a linguagem poética podem ser, para o sujeito, o único lugar de permanência, de onde, ainda que em estado de sucumbência, esse sujeito pode emergir – saudavelmente.

3.2 SUBJETIVIDADE EM MOVIMENTO: JOGO DE ESPELHOS

Como já mencionado anteriormente, Cesário Verde redefine a questão da subjetividade, tornando-a, também, (parte da) paisagem no poema constituída ao desfazer e refazer o mundo e a linguagem usual, como disse Collot¹⁷⁷, tensionando, para tal, o objetivo e o subjetivo,

O sujeito que surge dessa relação, na produção poética cesarina, tem como pressuposto basilar a perspectiva, o olhar que pende do movimento e somente a partir dele se consubstancia. Corpo operante, “entrelaçado de visão e de movimento”¹⁷⁸, esse sujeito é construído em sua poética numa mobilidade pautada não somente no que se refere ao seu deambular, peregrino e atento, em meio ao espaço da cidade, mas também (e principalmente) em face ao constante movimento de tensão entre *o objetivo e o subjetivo*, entre a *ipseidade* e a *alteridade*, numa perene oscilação entre o *outrar-se* e o *individualizar-se*.

O olhar sobre o *outro*, por conseguinte, é elemento fundamental no que se refere à questão da subjetividade na poética de Cesário Verde. A referida

¹⁷⁶ MENDES, 1982, p.52.

¹⁷⁷ COLLOT, 1997, p. 201.

tensão – interior X exterior – traz em seu bojo a questão da alteridade, de um sujeito que se consubstancia a partir de sua relação com o *outro*. Merleau-Ponty assim aponta essa questão: “(...) meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o ‘outro lado’ do seu poder de vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e invisível por si mesmo”¹⁷⁹. Dessa forma, temos o desdobramento da visão do sujeito que, ao olhar todas as coisas ao seu redor, também pode olhar a si mesmo, ou seja, vendo os outros, vê-se a si mesmo: “Todo outro é um outro eu mesmo”¹⁸⁰.

Na poesia cesarina, tal relação de alteridade é plurissignificativa, pois o *outro* é presentificado em diferentes instâncias: pessoas, espaços, objetos, ruídos, odores - todos captados por um sujeito lírico majoritariamente deambulatório, mas dono de um olhar caleidoscópico. E, no momento em que debruça o seu olhar sobre esse outro, o sujeito poético nele desdobra-se, espacializa-se, coloca-se fora de si. Aqui são pertinentes as palavras de Collot, em seu texto “O sujeito lírico fora de si”:

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem -, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que o inspira.

(...)

É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, conforme foi bem mostrado por Ricoeur, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*¹⁸¹.

¹⁷⁸ MERLEAU-PONTY, 1997, p. 259.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 260.

¹⁸⁰ MERLEAU-PONTY, 2002, p. 168.

¹⁸¹ COLLOT, 2007, p.01-02.

Por conseguinte, essa relação de alteridade é crucial para que a subjetividade se constitua no processo de desenvolvimento do poema, pois somente partindo do outro, da relação de outridade, o sujeito poético mostra-se capaz de ver-se a si mesmo, de construir-se como entidade discursiva, adquirindo contornos que o evidenciam como corpo operante nascido no jogo de espelhos que é a subjetividade trabalhada na poética cesarina.

Nesse jogo de espelhos, subjetividade e alteridade, sujeito e mundo aparecem interpenetrados ¹⁸², e o que viabiliza tal fato é primordialmente o jogo que é tecido por Cesário, sempre tensionado, entre o que se mostra como objetivo, referencial, e o que se mostra como subjetivo, emocional. Matéria, enfim, que se transfigura em emoção, e emoção que se materializa, na / pela linguagem literária, no corpo do poema, tornando-se ela mesma um corpo. Lembremos, aqui, as palavras de Collot:

A emoção não é um fenômeno puramente subjetivo. Ela é uma resposta afetiva de um sujeito ao encontro de um outro ou de algo do mundo exterior, que se interioriza e cria um outro objeto, fonte de uma emoção análoga mais nova: o poema ou a obra de arte. ¹⁸³.

Ainda segundo o referido crítico, a experiência emocional advém do movimento do interior ao exterior e vice-versa, tal qual se evidencia na poesia de Cesário Verde:

A emoção não é portanto puramente interior. Como o seu nome indica, é um movimento, que faz sair de si o sujeito que o experimenta. Ela se exterioriza por suas manifestações físicas e se exprime por uma modificação em relação ao mundo. O ser

¹⁸² COLLOT, 2005, p. 45.

¹⁸³ COLLOT, 1997, p. 02: «C'est que l'émotion n'est pas un phénomène purement subjectif. Elle est la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue mais nouvelle : le poème ou l'oeuvre d'art. »

comovido se encontra fora das margens, do dentro como também de fora.
Na origem da emoção, há sempre um reencontro.¹⁸⁴

A emoção é estudada por Collot como uma certa maneira de apreender o mundo¹⁸⁵ e, justamente por isso, consolida-se indissociavelmente da materialidade dos objetos que afetam o corpo do sujeito que os perspectiva: “A afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam seu corpo. Ela é ‘resultado de uma lenta e profunda impregnação (...) por meio da qual o mundo exterior e o mundo interior se tornam indistintos’.”¹⁸⁶

Cesário Verde transfigura essa materialidade em emoção, e essa emoção em materialidade, quando as corporifica no *topos* do poético, trabalhando-as ambas – matéria e emoção – através da linguagem, da palavra, que é, para Merleau-Ponty, um gesto do corpo. É desse modo, portanto, que ele promove a encarnação do sujeito, o desencadeamento de uma subjetividade que somente se mostra nessa relação de inclusão recíproca entre objetividade e subjetividade, entre alteridade e ipseidade.

Interessante notar como Cesário individualiza os elementos físicos e humanos constituintes da paisagem em sua poesia, oscilando entre os vieses micro e macro referentes à sua perspectiva sobre os mesmos. Desenha, “pinta”, portanto, a paisagem em seus pormenores, a fim de tentar captar o seu

¹⁸⁴ COLLOT, 1997, p. 11: «L'é-motion n'est pas un état purement intérieur. Comme son nom l'indique, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. Elle s'extériorise par des manifestations physiques et s'exprime par une modification du rapport au monde. L'être ému se trouve débordé, du dedans comme au-dehors. A l'origine de l'émotion, il y a toujours une rencontre. »

¹⁸⁵ COLLOT, 1997, p. 13.

¹⁸⁶ COLLOT, 1997, p. 49: «L'affectivité du sujet est inséparable des objets qui affectent son corps. Elle est ‘ le résultat d'une lente et profonde imprégnation (...) par laquelle il se fait que le monde extérieur et le monde intérieur sont devenus indistincts’. »

todo. Porém, sabe-se incapaz de viabilizar uma total apreensão do real, que se lhe escapa, é fugidio:

Longas descidas! Não poder pintar
Com versos magistrais, salubres e sinceros,
A esguia difusão de vossos reverberos,
E a vossa palidez romântica e lunar!¹⁸⁷

Entretanto, embora em meio aos outros – e também se configure como um sujeito em movimento, não só por ser deambulatório, mas, como vimos, por ser mediador entre o que está em si e fora de si -, o sujeito lírico reiteradas vezes parece-nos exilado, emparedado, solitário:

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 sofres.

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

(...)

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 atracam botes.¹⁸⁸

Essa permanente presença do *outro* demonstra uma possível exacerbação de sua solitude, de seu sentimento de exílio frente ao seu mal-estar no mundo – “Muram-me as construções retas, iguais, crescidas;”¹⁸⁹. O sujeito, nessa relação de outridade, também é elemento configurador da

¹⁸⁷ VERDE, Cesário. “O Sentimento dum Ocidental”, 2003, p. 153.

¹⁸⁸ VERDE, Cesário. “O Sentimento dum Ocidental, I – Ave-Maria”, 2003, p.149, estrofes 1, 2 e 5.

paisagem; porém, apresenta-se sempre numa voz solitária, o que ratifica a melancolia e a atmosfera lúgubre imanentes ao seu universo poético. Assim, o sujeito lírico, na poesia de Cesário Verde, movimenta-se numa tensão de alteridade e ipseidade.

¹⁸⁹ VERDE, Cesário. "O Sentimento dum Ocidental, II – Noite Fechada", 2003, p. 151.

4. ESCRITA CESARINA: CORDA DISTENDIDA

ENTRE SAÚDE E DOENÇA

*E eu que busco a moderna e fina arte,
(...).*¹⁹⁰

*O sentimentalismo há-de mudar de fases;
(...).*¹⁹¹

*Se inda trabalho é como os presos no degredo,
Com planos de vingança e idéias insubmissas.*¹⁹²

Em seu estudo¹⁹³ sobre o poema “O Sentimento dum Ocidental”, Rosa Maria Martelo aborda dois paradigmas elementares da poética cesarina: “uma condição de insubordinação do olhar” e uma “recusa absoluta do senso comum.”¹⁹⁴. Poeta (para além) de seu tempo, Cesário Verde é, sem dúvida, um “insubordinado”, alguém que transgride os limiares do senso comum no que tange à sua maneira de transmutar o real, o referente, em substrato poético. Mais: em paisagem poética. Essa paisagem, tal qual o sujeito poético que a apresenta, configura-se como *topos* em que se vislumbram dois eixos temáticos: a saúde e a doença que, em nosso trabalho, desejamos discutir como elementos sempre tensionados.

Pensar a poesia de Cesário Verde, nessa perspectiva, pressupõe pensar também o lugar desses dois temas que se apresentam num discurso dual de

¹⁹⁰ VERDE, Cesário. “Noite fechada”, 2003, p. 128.

¹⁹¹ *Idem*, “Cadências tristes”, 2003, p. 92.

¹⁹² *Idem*, “Nós”, 2003, p. 184.

intensa pujança significativa. E, além disso, pressupõe pensar como a linguagem, que se mostra ora cristal, ora enfermiça, torna-se a principal responsável por construir a paisagem no poema, tão tensionada quanto essa linguagem, sua geratriz.

No presente capítulo, procuraremos debruçarmo-nos sobre a escrita cesarina, observando como essa linguagem é por ele desenvolvida, burilada, de modo a empreendermos uma leitura da dualidade dos temas saúde / doença, visando-os como elementos significativos em conflito e, ao mesmo tempo, em complementaridade; não são, pois, elementos temáticos excludentes: ao contrário, a escrita de Cesário parece-nos fundamentar-se justamente no embate constante entre eles. Desse fato resulta o emprego, em nosso trabalho, do termo “tensão”, empregado no sentido de “distensão”, “retesamento”. Tal qual as cordas de um instrumento musical, que necessitam estar, paralela e simultaneamente, distendidas, sua poesia precisa da tensão, - de acordo com nossa leitura - , do retesamento das linhas temáticas saúde / doença para se constituir, produzindo uma outra concepção do que seja estar no mundo e de fato trazê-lo para o espaço do poético.

Por analogia, torna-se pertinente observarmos, sob um novo prisma, o lugar da dualidade campo / cidade, que aqui também almejamos ler não como temas que se opõem, mas que se mesclam e se complementam, a fim de que, numa oscilação permanente – tal qual o que ocorre na dualidade saúde/doença –, a paisagem poética possa se efetivar. O que visionamos na poética cesarina é o fato de que o campo não necessariamente surge tão só como espaço de

¹⁹³ MARTELO, Rosa Maria. “Relendo ‘O Sentimento dum Ocidental’”. In: VERDE, Cesário. *O Sentimento dum Ocidental*. Porto: Campo das Letras, 2005.

significação do saudável, bem como a cidade não será apenas o espaço do insalubre: a linguagem cristal / enfermiça atravessa ambos os espaços referenciados.

Almejamos também observar o quanto a linguagem poética de Cesário Verde se quer “cristal”, no espaço multifacetado do poema: lugar da busca pelo saudável; único lugar possível de permanência, de insubmissão, de “insubordinação”, como nas palavras de Rosa Maria Martelo, à morte, à finitude. Linguagem que materializa no corpo do poema e de suas cartas a busca pela luz-lucidez tão almejada por Cesário Verde.

Em *La Matière-Émotion*, Michel Collot aborda o tema referente à materialização da linguagem, no corpo da escrita poética, como resultado de uma experiência sensorial do sujeito no mundo¹⁹⁵. Fundem-se, dessa maneira, sujeito, mundo e linguagem poética, quando da transubstanciação desses elementos em matéria-emoção, na (i)materialidade do poema.

¹⁹⁴ MARTELO, *In* VERDE, 2005, p. 66.

¹⁹⁵ COLLOT, 1997, p. 62 : « Mais cela n'exclut pas nécessairement l'élaboration d'un autre type de signification, qui ne relèverait plus d'une intention consciente, mais serait intimement liée à la vie affective du sujet à travers l'épaisseur matérielle du langage et l'expérience sensorielle du monde. C'est par cette liaison que la signifiance poétique est matière-émotion. » [Mas isso não exclui necessariamente a elaboração de um outro tipo de significação, que não revelaria apenas uma intensão consciente, mas seria intimamente ligada à vida afetiva do sujeito através da espessura material da linguagem e a experiência sensorial do mundo. É por essa ligação que a significância poética é matéria-emoção.]

4.1 LINGUAGEM CRISTAL, LINGUAGEM ENFERMIÇA

A problematização do olhar na escrita de Cesário Verde também atravessa sua reflexão sobre o *lugar da escrita*. Seu ato de escrever torna-se, em reiterados momentos, tema de sua poesia e de seus textos epistolares, fazendo com que vislumbremos o espaço do poema / cartas como metatextos. Escrever, para Cesário, configura-se também como busca - de aperfeiçoamento, enquanto escritor; da saúde, uma vez que somente a escrita pode figurar como lugar salutar possível, onde as doenças podem ser vencidas – doenças essas entendidas não só como imanentes à condição humana de Cesário e seus contemporâneos, mas, principalmente, no sentido metafórico, aquelas que afligem também a sua consciência como poeta-crítico de seu tempo: alienação, inércia, exploração. Daí, portanto, haver constantemente em sua escrita um embate entre as imagens do saudável e do doentio; são imagens que não se excluem, mas se complementam, pois, ainda que se fale do salutar, o insalubre está latente, e vice-versa. Somente a partir dessa construção tensionada é que emerge a paisagem dessa escrita, no sentido apontado por Collot.

Seja em fragmentos como os presentes no poema “Noite Fechada”, em que o ato da escrita é referenciado e reverenciado como “a moderna e fina arte” - “E eu que busco a moderna e fina arte,” ¹⁹⁶, ou, ainda, em “O Sentimento dum Ocidental”, parte III – “Ao Gás”, em que são notórias sua

¹⁹⁶ VERDE, 2003, p.128.

preocupação em realizar “um livro que exarcebe”¹⁹⁷ e sua consciência acerca da nulidade dessa ânsia, sempre em porvir, ele é o escritor que traz ao espaço do poema a reflexão sobre seu fazer poético e todos os seus desdobramentos:

Longas descidas! Não poder pintar
Com versos magistrais, salubres e sinceros,
A esguia difusão dos vossos reverberos,
E a vossa palidez romântica e lunar!¹⁹⁸

Também a dualidade *saúde / doença*, questão que se une à paisagem e à escrita, ultrapassa a mera referência a um sujeito deambulatório não integrado à cidade e que, portanto, sente-se “doente” nela. Esse “sentir-se doente”, em sua poética, provoca múltiplas leituras interpretativas, e o presente estudo dedicar-se-á à abordagem de uma delas, focalizando, primordialmente, o *discurso da doença* empreendido por esse sujeito.

A primeira abordagem de tal discurso pode ser iniciada tomando-se como ponto de partida a própria relação com a escrita. A dualidade *saúde / doença* faz-se presente de modo a ressaltar a escrita como meio de se livrar da alienação causada pela existência em meio à doença, termo de significação bastante ampla na poética cesarina; basta que observemos, para tal, seus textos como testemunho não só de um homem em uma determinada época, mas de um poeta preocupado com o ofício da escrita como espaço de busca da lucidez – como artífice da palavra e como crítico incondicional (para além) de sua época e da condição humana. Assim, embora sua obra – tanto os textos em verso como os em prosa epistolar – apresente como temática recorrente a experiência da doença física e mental, a linguagem literária desenvolvida por

¹⁹⁷ VERDE, 2003, p. 153.

Cesário Verde configura-se como o espaço do saudável, ratificando sua asserção sobre sentir-se doente ou em meio ao doentio, mas sempre em busca pelo salutar; ou, ainda, o espaço onde o sujeito pode, saudavelmente, enfrentar as “Contrariedades”¹⁹⁹ do mundo e da vida:

O obstáculo estimula, torna-nos perversos;
Agora sinto-me cheio de raivas frias,
Por causa dum jornal me rejeitar, há dias,
Um folhetim de versos.²⁰⁰

(...)

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!²⁰¹

Em “E estou melhor; passou-me a cólera. E a vizinha?”, verso da última estrofe do poema já referido, temos a acepção do espaço do poema - ou melhor, o espaço da escrita – como *topos* catártico. Antes, o que lhe fazia aborrecido, “cruel, frenético, exigente”, é desconstituído ao longo do processo de escrita do poema.

Entretanto, faz-se pertinente, a fim de ratificarmos o que foi acima exposto, fazermos um novo percurso, retomando o início do poema. Lembremos, então, que o sujeito poético inicia seu discurso apontando suas qualidades ácidas, sua intolerância com relação ao que o cerca, levadas ao extremo, de forma a fumar “três maços de cigarros / Consecutivamente”. Há, ainda, a referência à sua dor de cabeça e ao fato de ele sufocar “uns desesperos mudos”, o que corrobora a atmosfera de profunda insatisfação e

¹⁹⁸ VERDE, 2003, p. 153.

¹⁹⁹ VERDE, 2003, p.108-110.

²⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 108.

angústia que marcam seu interior. É curioso, portanto, que, a partir do singelo gesto de sentar-se “à secretária”, local onde a escrita se materializa, toda essa insatisfação se arrefeça, a ponto de o sujeito conseguir desviar o olhar de si mesmo, outrora o único foco de sua atenção, para a física, sua vizinha. O que vislumbramos aí é a possibilidade de esse sujeito ver-se constituído somente a partir do olhar para o outro, materializando a si mesmo, a física e a próprio ato da escrita, simultaneamente, no poema. Essa relação de outridade parece permitir-lhe voltar-se para suas questões de forma mais lúcida, saudável, mesmo quando a linguagem que a veicula carregue em seu bojo a acidez e o sentimento de insalubridade causado por tais questões.

O *discurso da doença* empreendido por Cesário pode ser lido, ainda, como reflexo da Modernidade e de diversas questões a ela relacionadas – históricas, econômicas, sociais, culturais -, num Portugal finissecular, de grandes dificuldades e impasses.

A Modernidade portuguesa é construída, sem dúvida, na experiência da doença. O estudo de Joel Serrão²⁰², especialmente, procura explicar tal fato ao trazer à tona as condições insalubres em que Lisboa se encontrava no século XIX²⁰³ e mostrar que, em conseqüência da migração cidade-campo (como resultado da transformação, ainda que a passos lentos, de uma economia

²⁰¹ VERDE, 2003, p. 110.

²⁰² SERRÃO, Joel. “Campo e cidade na poesia de Cesário Verde”. In: VERDE, Cesário. *Obras completas de Cesário Verde*. Ed. organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão. 2. ed. Lisboa: Delfos, 1970.

²⁰³ *Idem, ibidem*, p. 43-44: “(...) Em 1865 Lisboa ainda não tinha água nem com abundância nem de confiança: os aguaceiros, geralmente galegos, não se limitavam a fornecê-la aos domicílios, forneciam-na também para os incêndios. Nos meses de Verão a água escasseava. Nesse mesmo ano a rede de esgotos, em vias de cobrir a cidade, estava longe do seu termo: 127 praças, largos, ruas, etc. estavam ainda desprovidos deles. Em certos bairros, tal como nos bons tempos medievais, continuava a ser prática corrente o lançamento à rua de todas as

majoritariamente agrária para uma economia industrial incipiente), a capital portuguesa encontrava-se sem qualquer política de higiene pública: “Em 1870 as próprias entidades municipais reconheciam a geral insalubridade da capital”²⁰⁴. Por conseguinte, as doenças radicavam-se nela ostensivamente: febre amarela, pestes, cólera, tuberculose são as mais importantes delas, que surgirão como eixos temáticos na escrita de Cesário Verde. O ambiente em que ele encontra-se submerso, e do qual extrai sua matéria poética, é o de Portugal finissecular em incessante mudança, provocando nos atores desse ambiente em crise um sentimento de angústia, inquietude, desorientação. É importante observar, portanto, como tais transformações também carregam consigo conseqüências nem sempre positivas, como o abuso de poder, a injustiça, a transformação do espaço físico urbano, a exploração do trabalho operário, a valorização da *urbs* em detrimento do campo, a irrupção de doenças várias, como já referenciado. Cesário Verde, no entanto, demonstra-nos em sua poesia que a única possibilidade de vencer toda essa experiência de doença, para ele, é na linguagem que se quer “cristal”. O seu trabalho na / com a linguagem poética demonstra-nos sua não-aceitação, sua insubmissão a essa atmosfera enfermiça portuguesa.

Faz-se importante abordar a profundidade significativa – metafórica – que a doença, em especial a *tuberculose*, no século XIX, possui sobre aqueles que são parte desse ambiente, aqui se destacando o português.

Susan Sontag, em seu ensaio “Doença como metáfora”, ao refletir sobre as implicações de significação metafórica que tanto o câncer (atualmente)

imundícies domésticas. Não havia verbas camarárias que chegassem para todas as varreduras que as circunstâncias exigiam.”.

quanto a tuberculose (até meados do século XX) possuem ou possuíram no imaginário coletivo, diz-nos que pior do que a doença em si é a rede complexa de significações metafóricas – negativas, indubitavelmente -, disseminadas por elas. Isso, segundo Sontag, é consequência de se associar a doença a seu caráter irremediavelmente letal – “(...) saber que alguém tinha tuberculose equivalia a ouvir uma sentença de morte”²⁰⁵. Mais profundamente, elas são “identificadas com a morte em si”²⁰⁶.

Em Cesário Verde, a idéia da doença e sua associação à morte não se desenvolvem pautados na aceitação e estetização – no sentido de romantizá-la como “espiritualização da consciência”²⁰⁷, mas sim aquela basilarmente desenvolvida de acordo com o que Sontag denomina “a idéia da doença individual”. Para ela, tal pensamento emergiu juntamente ao fato de que “as pessoas se tornam mais conscientes à medida que se confrontam com a própria morte, e nas imagens reunidas em torno da doença pode-se ver o surgimento da idéia moderna de individualidade que, no século XX, adquiriu uma forma mais agressiva, quando não mais narcisista.”²⁰⁸

A descrição da tuberculose como uma doença de contrastes corrobora a dualidade cidade-campo, saúde-doença, linguagem saudáve-linguagem da doença, presente em Cesário: “A tuberculose é entendida como uma enfermidade de contrastes extremos: palidez branca e rubor vermelho, hiperatividade em alternância com languidez”²⁰⁹. Daí emerge o contínuo

²⁰⁴ SERRÃO, 1970, p. 45.

²⁰⁵ SONTAG, 2007, p. 13.

²⁰⁶ *Idem, ibidem*, p.22.

²⁰⁷ *Idem, ibidem*, p.60.

²⁰⁸ SONTAG, 2007, p.32.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, p.17.

movimento de embate entre o objetivo e o subjetivo; entre a linguagem clara, luminosa, salutar, e outra de abrangência lúgubre, entediada, tensa. O que temos na escrita cesarina é, indubitavelmente, não somente um discurso **da** doença, mas **com** a doença. Isso se efetiva na própria escrita de modo magistral na dualidade construída por meio do uso de uma linguagem que se mostra ora “cristal”, ora enfermiça.

A tensão também se efetiva na esperança de cura, mas o sujeito poético de modo recorrente depara-se com a morte, que lhe parece estar todo o tempo à espreita e inexoravelmente se presentifica. Esse discurso não só **da** doença, mas **com** a doença, torna-se relevante, pois configura um espaço alternativo ao doentio, *locus* de trabalho - escrita como processo de labor que transforma o espaço do poema e de seus textos epistolares no lugar de saúde. Porém, esse discurso *com* a doença, em Cesário Verde, traz em seu bojo a iminência da Morte:

Não desejamos, - nós, os sem defeitos -,
Que os físicos pereçam! Má teoria,
Se pelos meus o apuro principia,
Se a Morte nos procura em nossos leitos!

A mim mesmo, que tenho a pretensão
De ter saúde, a mim que adoro a pompa
Das forças, pode ser que me rompa
Uma artéria, e me mine uma lesão.²¹⁰

Faz-se pertinente, assim, evocarmos o pensamento da filósofa Françoise Dastur acerca do tema. Segundo a autora, o homem é um ser para a Morte²¹¹, e a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do

²¹⁰ VERDE, “Nós”, 2003, p. 181.

²¹¹ Em confluência com o pensamento de Heidegger sobre o “ser-para-a-morte”.

seu enfrentamento. Porém, somente reconhecemos nossa finitude com o enfrentamento da morte do *outro*:

O homem sabe que deve morrer, e concordamos, habitualmente, em ver nesse “saber” uma das características essenciais da humanidade, ao lado da linguagem, do pensamento e do riso.

(...)

Porque não há experiência da morte como tal – o que Epicuro expressa perfeitamente ao dizer que, durante nossa existência, a morte não está e que, quando a morte está presente, não somos mais, e que ela não é, conseqüentemente, nada para nós -, mas somente experiência da morte do outro e instituição, nesta experiência primeira do luto, da própria referência a si como um mortal.²¹²

Cesário Verde, no entanto, ao mesmo tempo em que se conscientiza de sua condição existencial finita, a partir da morte do outro, parece tentar construir, na poesia, um lugar onde essa finitude, essa efemeridade possam ser vencidas: há um jogo, em sua escrita, entre reconhecimento (lucidez) e afastamento da doença (utopia). Essa utopia, porém, só se torna possível no espaço da linguagem poética – que Nuno Júdice chama “plano da anti-utopia”:

Este é, então, o plano da anti-utopia: aquele em que o homem, tomando consciência da sua condição mortal, procura a sua sobrevivência que é, acima de tudo, a permanência na memória que só existe na palavra que lhe dá forma. Isto implica uma relação necessária entre o poema e a comunidade, de que este é a voz; e explica, por outro lado, o conflito latente – e sempre renovado – na tensão entre o individual e o colectivo, ou seja, no facto de a voz poética ser, também transportada por um indivíduo que pode privilegiar a sua individualidade sobre o seu ser colectivo, o *lírico* (canto da lira) sobre o *épico* (discurso).²¹³

A escrita cesarina, então, vislumbra a sua constituição, ou seja, a atividade poética, como arma contra o insalubre que nela está em premência. A

²¹² DASTUR, 2002, p. 13-4.

importância disso revela-se em seu caráter de insubmissão ao que não é salutar, e a conseqüente e constante reflexão sobre o tema. Dessa forma, o trabalho com a linguagem efetiva os seus “planos de vinganças e idéias insubmissas”: espaço de lucidez, de não aceitação do que é doentio²¹⁴:

De tal maneira que hoje, eu desgostoso e azedo
Com tanta crueldade e tantas injustiças,
Se inda trabalho é como os presos no degredo,
Com planos de vingança e de idéias insubmissas.

E agora, de tal modo a minha vida é dura,
Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
Que sinto só desdém pela literatura,
E até desprezo e esqueço meus amados versos!²¹⁵

Apesar de todo o tom de aborrecimento que se apresenta nesses versos, de toda a incredibilidade neles anunciada (no plano da discursividade), esse sujeito lírico ainda escreve, ainda tem o espaço da linguagem poética como possibilidade de reflexão, de permanência da lucidez que tanto almeja. Daí, nos versos abaixo destacados, essa linguagem figurar de forma solar, “cristal”.

²¹³ JÚDICE, 1998, p. 13.

²¹⁴ Partindo dessa premissa, mostra-se pertinente um diálogo com Roberto Corrêa dos Santos, no ensaio sobre a questão saúde / doença, em que o autor aponta o processo de outridade também presente na escrita, que se mostra como espaço de busca da saúde: “O exterior obriga-nos a formar, a estabelecer relações com práticas – estéticas, históricas, culturais. A definir-nos, não como uma unidade, mas como o mais variável possível, conforme a rede comunicacional que estabeleçamos com o outro, o mundo, o fora. Definir-se será comprometer-se com a existência de materialidades corporais (as falas, os gestos, as escolhas é que dão corporeidade àquilo que – interno, pessoal, íntimo – nos faz ainda informes, obscuros, hesitantes, comandados). Não que as exteriorização ponha sobre a existência certezas, mas possibilidades de ação, por atos que, num certo momento, formam sentidos úteis à vida. *Sair* pode ser um deles, como quem escolhe o ar. E a saúde.

Criar materialidade – valer-se da capacidade plástica – será também estar para além do próprio corpo, isto é, ampliar seus incorporais, que são verbos do corpo. Tratar assim a arte, o discurso, a literatura, a existência, a história como *corpos-que-agem*, passando a interessar a relação de tais corpos – matéria – com o movimento, com a massa, com o peso, com a saúde e a doença, com as intensidade, bem como as irrupções. Os incorporais: adoecer, recuperar, erguer, sair, encolher, dobrar, curvar, fechar, abrir, deixar, ceder, resistir, retesar, respirar, pulsar, seguir, tornar. Pôr-se de pé” (SANTOS, 1999, p. 58-59).

²¹⁵ VERDE, “Nós”, 2003, p. 184.

A escrita é salutar porque é trabalho: “Nada se vê que a nossa mão não regre: / A florescência dum matiz alegre / Mostra um sinal – a frutificação!²¹⁶”. É viável que, tomando esses versos como ponto de partida, possamos traçar, metaforicamente, uma correlação entre o trabalho no campo e o trabalho com a escrita literária, ambos eixos de significação relacionada à saúde e toda a rede de sentidos a ela pertencente:

Como destacam, vivas, certas cores,
Na vida externa cheia de alegrias!
Horas, vozes, locais, fisionomias,
As ferramentas, os trabalhadores!²¹⁷

Octavio Paz, sobre a arte como possibilidade de permanência, lugar de duração, assim escreve:

As formas poéticas são essenciais na poesia porque são nosso recurso contra a morte e o desgaste dos anos. A forma está feita para durar. Às vezes é um desafio; outras, uma fortaleza; outras, ainda, um monumento; mas sempre é vontade de perdurar. Tempo reconcentrado e transmutado que opõe ao tempo real não uma fixação, mas uma arquitetura vivente. Sonetos ou baladas, endecassílabos italianos ou *tankas* japonesas, verso livre ou poema em prosa, todas as formas e todos os metros são arcas para atravessar o mar dos anos e dos séculos: a memória dos homens. A arte é vontade de forma porque é vontade de duração.²¹⁸

A escrita poética cesarina constitui-se como lugar do saudável, onde a busca pelo estado de lucidez - que se apresenta, reiteradamente, sob matizes ácidos, lúgubres, melancólicos²¹⁹ - , perfaz-se como seu fio condutor. A

²¹⁶ VERDE, “Nós”, 2003, p. 167.

²¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 174.

²¹⁸ PAZ, 1993, p. 113.

²¹⁹ Associamos a concepção de lucidez aos adjetivos “lúgubre” e “melancólico” com base no texto *Sol Negro – Depressão e Melancolia*, de Julia Kristeva, em que a autora cita a associação da melancolia a Saturno, “planeta do espírito e do pensamento” (KRISTEVA, 1989, p. 14).

melancolia é subjacente à reflexão, ao movimento inquietante do pensar: a saúde, em Cesário Verde, também se efetiva como espaço mental. A poesia, então, leva à clarividência, através da reflexão que é nela proposta, e da qual é também veículo.

Julia Kristeva, em *Sol Negro – Depressão e Melancolia* -, escreve sobre o tema da “existência desvitalizada”:

(...) Uma vida impossível de ser vivida, carregada de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor e vazio. Em suma, uma existência desvitalizada que, embora às vezes exaltada pelo esforço que faço para continuá-la, a cada instante está prestes a oscilar para a morte. Morte vingança ou morte liberação, doravante ela é o limite interno do meu abatimento, o sentido impossível dessa vida, cujo fardo, a cada instante, me parece insustentável, salvo nos momentos em me mobilizo para enfrentar o desastre (...).²²⁰

Cesário Verde, de modo magistral, consubstancia o enfrentamento dessa “vida desvitalizada” na escrita poética, estatuto topológico em que se busca a saúde, problematizando a subjetividade como olhar sobre o outro e sobre si mesmo, bem como sobre o espaço da linguagem poética: paisagem que surge, verdadeiro amálgama da inter-relação entre subjetividade, referencialidade e poesia.

Prosseguindo na tensão sempre presente entre a linguagem cristal e a linguagem enfermiça, Cesário parece fazer da memória um instrumento a serviço de sua escrita, a fim de tornar que essa “vida desvitalizada” ceda

Nessa direção de leitura, o melancólico pode ser entendido como um ser inquieto e que, por isso mesmo, se volta à reflexão, ao pensar.

²²⁰ KRISTEVA, 1989, p. 11-2.

espaço a uma existência vitalizada. Segundo Paula Morão²²¹, isso é possível pela memória, uma vez que lembrar é também um gesto vitalista. Daí, saltam de seus poemas versos como “Bem me lembro das altas ruazinhas, / Que ambos nós percorremos de mão dadas”; “Não me esqueço das cousas que disseste, / Ante um pesado templo com recortes”; “Não me esqueceu ainda o meu desgosto / Nem o sino rachado que deu horas.”; Tenho ainda gravado no sentido, Porque tu caminhavas com prazer”²²². Neles, parece avultar uma linguagem cristal; porém, o que se lê logo após os versos destacados confirma o embate entre o salutar e o insalubre: a memória (espaço do salubre) e o olhar (espaço da doença). Há um confronto entre esses dois pólos temáticos: lembrar e ver, mesmo quando o ver é retomando pela memória – “Vi um jardim com árvores escuras, / Como uma jaula todo gradeado!”²²³; “O quadro interior, dum que à candeia, / Ensina a filha a ler, meteu me dó!”²²⁴; “Vimos um militar, de barretina / E galões marciais de pechisbeque”²²⁵. É a busca empreendida por Cesário por um lugar, no plano da construção da paisagem, na escrita, onde possa encontrar a serenidade tão almejada, ausente de si e do mundo em que está inserido: “Que queres, se não me sinto bem em parte alguma e ando cheio de ansiedades de coisas que não posso nem sei realizar.”²²⁶

A cidade é ressignificada através do discurso dual saúde / doença, na paisagem delineada no poema, como é possível evidenciar-se nos poemas

²²¹ MORÃO, Paula. “Processos poéticos nas correspondências de Cesário Verde”. BUESCU, Helena Carvalho & MORÃO, Paula (orgs.) In *Cesário Verde, visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 60-1.

²²² VERDE, versos de “Noite fechada”, 2003, p. 126.

²²³ *Idem, ibidem*, p. 127.

²²⁴ *Idem, ibidem*.

²²⁵ VERDE, “Noite fechada”, 2003, p. 128.

²²⁶ VERDE, fragmento de carta a Silva Pinto, 2003, p. 210.

“Cristalizações” e “O Sentimento dum Ocidental”, onde essa dualidade é incisivamente demarcada.

Em “Cristalizações”, a ambiência do saudável mostra-se de forma bastante proeminente. O sujeito que surge, em trânsito, na *urbs* “depois duns dias de aguaceiros”²²⁷, deixa-nos evidências de uma paisagem salutar através da articulação de imagens vitais, através da linguagem literária. Assim, ainda que em meio ao moderno, ao artificial, esse sujeito reflete, no poema e na linguagem que o constitui, uma paisagem da saúde.

A cidade, por isso, é descoberta nesse poema por um sujeito que focaliza o seu olhar sobre os operários e a força de seus trabalhos. Para Ulpiano Meneses, em face do crescimento e diferenciação pós-industrial, a cidade já não pode mais ser apreendida “com um único golpe de olhar”, tornando sua apreensão, como consequência, “parcelar, fragmentada, atomizada.” Para ele, tal situação acabaria por instituir um “ator novo, o *observador da cidade*, cujo olho se adentra no domínio de um objeto até então naturalizado e, por isso mesmo, não problemático”²²⁸.

Aí reside, então, um diferencial na poesia de Cesário Verde: ele é esse “observador da cidade”, que se debruça sobre o real fragmentado a fim de “capturá-lo”, corporificando-o em sua escritura, problematizando esse olhar e o que é alvo do mesmo. Partindo do domínio de um “objeto até então naturalizado”, com seu olhar caleidoscópico, Cesário constrói a paisagem em sua poesia a partir da *re-apresentação* das minúcias do mundo referencial que

²²⁷ VERDE, 2003, p. 122.

²²⁸ MENESES, 1996, p. 47.

o cerca e que, objetivamente captadas, são tensionadas quando subjetivamente configuradas pelo poeta:

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.

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

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

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

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

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

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!²²⁹

Nos fragmentos apontados, podemos observar que Cesário, assim como os “rapagões” que “Partem penedos”, produz “estilhaços” de cenas, de vidas, em sua escrita, no momento em que a consubstancia captando o real que lhe é circundante, objetivo, e tensionando-o quando, por ele, esse mesmo real é perspectivado: as cores do dia, numa “imensa claridade crua”; os “calceteiros”; o som emanado das “aves”, que não se ouve; o som emitido pelo “ferro” e pela “pedra”, trazidos para o espaço do poema de forma a realçar a beleza do trabalho de quem as maneja: “- que união sonora!”. O que daí resulta, portanto, é a constituição de uma paisagem, no poema, potencialmente fragmentária, parcelar; porém, apesar disso, sua poesia concede-nos a visão de um “todo” que, embora saibamos ser conseqüência de um recorte, de *uma* perspectiva subjetiva, do olhar de *um* observador, afigura-se-nos de modo coeso, completo, significativamente *paisagem*. Seus “recortes” - “estilhaços” de um cenário pulsante de vida - são, portanto, magistralmente trabalhados à volta de um eixo temático-estrutural que os mantém em perfeita consonância no que se refere à constituição de uma *paisagem portuguesa / paisagem lírica*.

Qualquer sinal de morte ou enfermidade física, em “Cristalizações”, é negado. Segundo Margarida Vieira Mendes, são relevantes e “notórias as tonalidades eufóricas dadas às insistências quer no *corpo* dos operários, quer

²²⁹ VERDE, 2003, p. 122; 123; 125, estrofes 1, 3 - 7 e 17, respectivamente.

na acção dos seus utensílios”²³⁰. Entretanto, é válido ressaltar o fato de que, embora impere nesse poema o discurso da saúde, não nos podemos alijar da questão já referenciada no capítulo um: socialmente, Cesário aponta, através do sujeito de sua escritura, as mazelas da relação consumo / progresso / burguesia X produção / alienação / proletariado. Por conseguinte, viabiliza que o trabalho desses homens e mulheres que o circundam possa se constituir como parte significativamente crucial dessa paisagem salutar, mas não abdica de sua condição de sujeito consciente contrário, eticamente, às relações de exploração e alienação a que esses mesmos trabalhadores são submetidos.

O ambiente urbano, tal qual o sujeito que o observa, nele submerso, está em completo movimento, seja no que se refere ao tempo, ao espaço ou aos atores da cena constituída no poema. Predomina, assim, uma atmosfera em que o movimento está intrinsecamente associado a aspectos vitais, de renovação, de salubridade.

No plano dos atores da cena em si – e vale ressaltar que o sujeito poético também se desenvolve como um deles –, os trabalhadores são referenciados de forma a evidenciar sua força laboral e o movimento subjacente a ela. Para isso, Cesário parte da observação desses trabalhadores em suas atividades diárias, trazendo para o espaço do poema, também, toda uma significação de mobilidade, através da linguagem que o constrói. A vida e sua exuberância são, por conseguinte, visíveis nessa linguagem, que assim também almeja ser – exuberante.

²³⁰ MENDES, 1982, p. 37.

A cidade, pétrea, mercantil necessita desse movimento salutar – baseado principalmente nos operários e na força de seu trabalho – para se configurar, se transmutar na paisagem que emerge da linguagem literária. Ela é, assim, paradoxalmente, um corpo petrificado, artificial, mas, apesar disso, movente, em virtude daqueles que dela fazem parte e, especialmente, por causa daquele que a olha e consegue captar tal mobilidade – o sujeito poético: “De cócoras, em linha os calceteiros, / Com lentidão, terrosos e grosseiros, / Calçam de lado a lado a longa rua.”²³¹; “Em pé e perna, dando aos rins que a marcha agita, / Disseminadas, gritam as peixeiras;”²³²; “Bom tempo. E os rapagões, morosos, duros, baços, / Cuja coluna nunca se endireita, / Partem penedos; cruzam-se estilhaços.”²³³; “Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo, / Dois assobiam, altas as marretas / Possantes, grossas, temperadas de aço; / E um gordo, o mestre, com um ar ralaço / E manso, tira o nível das valetas.”²³⁴; “E os cavadores pousam as enxadas, / E cospem nas calosas mãos gretadas, / Para que não lhes escorregue o cabo.”²³⁵.

A focalização sobre os objetos de trabalho dos operários é de importância crucial para que se alcance a significação salubre, vital, que neles é latente, uma vez que a força de trabalho é apresentada indissociavelmente do significado de virilidade, de vitalidade. E não só seus instrumentos são focalizados por esse sujeito que movimenta seu olhar, como num *zoom* fotográfico, mas também seus objetos pessoais. Na escrita cesarina e no modo como ele articula, na imagem do sujeito, a linguagem, todos esses objetos

²³¹ VERDE, “Cristalizações”, 2003, p. 122

²³² *Idem, ibidem.*

²³³ VERDE, “Cristalizações”, 2003, p. 123.

²³⁴ *Idem, ibidem*, p. 124.

parecem-nos adquirir vida própria, movimento próprio, como seres vivos: “E o ferro e a pedra, que união sonora! – / Retinem alto pelo espaço fora, / Com choques rijos, ásperos, cantantes.”²³⁶; “Pesam enormemente os grossos maços, / Com que outros batem a calçada feita.”²³⁷; “A sua barba agreste! A lã dos seus barretes! / Que espessos forros! Numa das regueiras / Acamam-se as jponas, os coletes;”²³⁸; “Dois assobiam, altas as marretas / Possantes, grossas, temperadas de aço;”²³⁹; “Carros de mão, que cham carregados, conduzem saibro, vagorosamente;”²⁴⁰. Segundo Margarida Vieira Mendes, há, em “Cristalizações”, um processo de “aglomeração da energia vital equivalente ao que a própria criação poética opera”²⁴¹.

Observando-se a completa oposição entre esses dois poemas – “Cristalizações” e “O Sentimento dum Ocidental” – no que se refere à paisagem neles desenvolvida, entende-se a questão fundamental apontada por Collot: a paisagem, no espaço do poético, depende exclusivamente da perspectiva de uma subjetividade sobre o mundo. E, apesar de ratificar a oposição saúde / doença, percebemos que em “O Sentimento dum Ocidental” predomina o discurso do insalubre, mas sem elidir a perene perseguição do saudável; um, portanto, está sempre à sombra do outro, em latência. Assim, ao falar do insalubre, o sujeito poético corrobora ainda mais a sua ânsia pelo saudável, que lhe parece, nesse poema, fugidio, efêmero: “Longas descidas! Não poder

²³⁵ VERDE, “Cristalizações”, 2003, p. 124.

²³⁶ *Idem, ibidem*, p. 122.

²³⁷ *Idem, ibidem*, p. 123.

²³⁸ *Idem, ibidem*.

²³⁹ VERDE, “Cristalizações”, 2003, p. 124.

²⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 123.

²⁴¹ MENDES, 1982, p. 36.

pintar / Com versos magistrais, salubres e sinceros, / A esguia difusão dos vossos reverberos, / E a vossa palidez romântica e lunar!”²⁴².

O lugar da doença começa, desse modo, a ser demarcado por um sujeito que se revela perturbado por essa cidade lúgubre, melancólica. Porém, o que temos é, paradoxalmente, uma cidade que assim se configura, no espaço do poema, na paisagem nele desdobrada, a partir do olhar desse mesmo sujeito, de sua perspectiva, que assim, precedentemente, também se apresenta: melancólico. Desse modo, a paisagem em “O Sentimento dum Ocidental” vai-se desvelando nesse processo híbrido imanente à escrita cesarina, num misto entre subjetivismo e objetivismo.

Emocionalmente, o sujeito poético mostra-se também doente, nessa Lisboa de tantos contrastes, quando, de forma concomitante, descreve o espaço circundante e pára para falar de si, ressaltando uma relação de alteridade com esse espaço, constituindo-se nessa relação, nesse momento de pausa, de olhar sobre o outro e sobre si mesmo. A melancolia ratifica-se, por isso, depois de um longo “passeio” por entre os outros – o espaço urbano, as figuras humanas que estão ao seu redor; e, além disso, depois de interiorizar esses outros:

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 se abisma.²⁴³

A escrita de Cesário Verde utiliza-se da dualidade saúde / doença para dar-nos conta da paisagem que se (re)faz em sua escrita. Tensionada ao limite,

²⁴² VERDE, “O Sentimento dum Ocidental”, 2003, p. 153.

tal dualidade constrói-se alicerçada numa linguagem que se mostra ora viril, forte, ora esgotada, enfermiça, em que nos parece difícil, reiteradas vezes, situar barreiras limítrofes entre uma e outra. É o que acontece, por exemplo, na estrofe 111 do poema “Nós”: a fronteira entre a evocação da morte – linguagem enfermiça – e da vida – linguagem cristal – é bastante tênue:

Era a clorose, esse tremendo mal,
Que desertou e que tornou funesta
A nossa branca habitação em festa
Reverberando a luz meridional.²⁴⁴

O mesmo se efetiva, também, no poema “A Débil”²⁴⁵. É perceptível, nele, o confronto das imagens do sujeito poético – “homem varonil”, “hábil”, “prático”, “viril” – e da mulher observada por ele – “bela”, “frágil”, “recatada”. A dicotomia presente nessas imagens pode ser lida, ultrapassando o aparente sentido romantizado da cena, como intensificação do embate entre os pólos temáticos saúde-doença. O sujeito poético, num ambiente onde só encontra referentes que conotam ausência de lucidez e de saúde, parece focalizar seu olhar na mulher que passa, a ajudar algures os que a cercam – “E, quando socorreste um miserável”²⁴⁶ –, nesse espaço urbano em decomposição moral e física – “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”²⁴⁷. A partir daí, tal mulher passa a ser destacada no poema como ponto de tensão, em oposição ao ambiente em que está inserida. Assim como a escrita, ela faz com que ele possa sentir-se mais saudável, afastando de si a bebida, metáfora

²⁴³ VERDE, «O Sentimento dum Ocidental », 2003, p. 151.

²⁴⁴ VERDE, 2003, p. 181.

²⁴⁵ VERDE, 2003, p. 111-13.

aqui para a inconsciência em que estava submerso até sua aparição, figura solar, tal qual o poema que a desenha: “Mandei ir a garrafa porque, sinto / Que me tornas prestante, bom, saudável.”²⁴⁸

Em muitos momentos de sua escrita, a linguagem enfermiça parece estar latente até mesmo no discurso em que avulta a linguagem cristal. Outras vezes, dá-se o oposto dessa oscilação. Assim, a linguagem cristal provavelmente justifica sua existência somente a partir de sua relação de subjacência à linguagem enfermiça.

A significação metafórica do tema da doença, dessa maneira, pode ser lida como uma paisagem também em tensão, com vias a consubstanciar-se, na escrita poética, como uma representação simbólica de mundo, ou seja, como construção cultural. E isso pode ser pensado de uma maneira mais evidente, na poética de Cesário Verde, se pinçarmos, de todos os temas relevantes de sua escrita, a dualidade campo / cidade, mas agora observando-a não como espaços em oposição, com uma carga metafórica oclusiva e excludente, mas em complementaridade, em subjacência, tal qual a temática dual saúde/doença. Mundos, enfim, que se mostram na poética de Cesário Verde como representações simbólicas de um mundo referencial, alvo do seu olhar arguto e perscrutador, que é transmutado pela “magia do verbo”²⁴⁹.

Importante ressaltar, ainda, a proeminência da carga subjetiva no momento da construção de tais representações simbólicas, uma vez que o

²⁴⁶ VERDE, 2003, p. 111.

²⁴⁷ *Idem, ibidem.*

²⁴⁸ *Idem, ibidem.*

²⁴⁹ COLLOT, 1997, p. 27: « Ce passage du pathétique au poétique suppose à la fois la reviviscence des impressions ressenties au contact du monde et leur transmutation par la magie du verbe. » [Essa passagem do patético ao poético supõe ao mesmo tempo a

mundo referencial *re-apresentado* por Cesário passa pelo viés da subjetividade; ou seja, pela questão da percepção, da imagem do sujeito, como apontado por Collot. A partir dessa premissa, podemos compreender como o campo e a cidade (e toda a rede metafórica a eles pertinente) desenvolvem-se de maneira tão díspar, se compararmos, por exemplo, dois poemas como “De verão” e “Nós”. Neles, veremos como tais espaços apresentam-se como ambiências significativas que se mostram num discurso poético em constante processo de reflexão e de amadurecimento.

No primeiro poema referenciado, “De verão”, é notória a referência ao campo como espaço de equilíbrio, de vigor e “ação”:

No campo; eu acho nele a musa que me anima:
 A claridade, a robustez, a ação.
 Esta manhã, saí com minha prima,
 Em quem eu noto a mais sincera estima
 E a mais completa e séria educação.²⁵⁰

(...)

E perguntava sobre os últimos inventos
 Agrícolas. Que aldeias tão lavadas!
 Bons ares! Boa luz! Bons alimentos!
 Olha: Os saloios vivos, corpulentos,
 Como nos fazem grandes barretadas!²⁵¹

Num aparente singelo passeio com sua prima, o sujeito poético dá-nos a ver uma natureza que se efetiva na luminosidade, na robustez que emana não somente dos elementos constituintes da cena, mas principalmente da linguagem cristal que aí então se vislumbra: tudo irradia um aspecto solar,

revivescência das impressões experimentadas no contato com o mundo e sua transmutação pela magia da palavra.]

²⁵⁰ VERDE, 2003, p. 158.

²⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 159.

positivo. E, em meio ao matiz romântico e ingênuo do contato com a prima²⁵², surge metaforicamente o responsável pela beleza e vitalidade atribuídas ao campo: a força do trabalho e daqueles que o realizam – os trabalhadores –, no poema representados pelas formigas:

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

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

E eu desatei a rir como qualquer macaco!
 “Tu não as esmagares contra o solo!”
 E ria-me, eu ocioso, inútil, fraco,
 Eu de jasmim na casa do casaco
 E de óculo deitado a tiracolo!²⁵³

É interessante destacarmos o modo através do qual o sujeito poético se caracteriza, em evidente oposição às características atribuídas às formigas, possível metáfora para os trabalhadores: ele é o “ocioso, inútil e fraco”, enquanto as formigas são “espertas, diligentes”. No plano manifesto de seu discurso, o sujeito lírico ri das formigas; porém, na construção semântica desse mesmo discurso, a linguagem cristal exalta aquelas a quem ele parece repudiar. Assim, a linguagem aí articulada veicula a oposição trabalho X ócio, valorizando o trabalho e desvalorizando a exploração e o ócio que o sujeito

²⁵² VERDE, 2003, p. 160: “Espreitam-te, por cima, as frestas dos celeiros; / O Sol abrasa as terras já ceifadas, / E alvejam-te, na sombra dos pinheiros, / Sobre os teus pés decentes, verdadeiros, / As saias curtas, frescas, engomadas.”

²⁵³ VERDE, 2003, p. 160-161.

burguês – alienado da importância do trabalho na sociedade, bem como do progresso dele advindo – representa. E, portanto, assim o poema é finalizado:

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

“Não me incomode, não, com ditos detestáveis!
 Não seja simplesmente um zombador!
 Estas mineiras negras, incansáveis,
 São mais economistas, mais notáveis,
 E mais trabalhadoras que o senhor.”²⁵⁴

Em “Nós”, campo e cidade aparecem, *a priori*, como temas que se opõem, uma vez que o primeiro parece-nos surgir como única alternativa possível à cidade insalubre, putrefata, funérea:

Pela manhã, em vez dos trens dos batizados,
 Rodavam sem cessar as segas dos enterros.
 Que triste a sucessão dos armazéns fechados!
 Como um domingo inglês na *city*, que desterros!

Sem canalização, em muitos burgos ermos
 Secavam dejeções cobertas de mosqueiros.
 E os médicos, ao pé dos padres e coveiros,
 Os últimos fiéis, tremiam dos enfermos!²⁵⁵

O campo é descrito, em fins da primeira parte, como um espaço onde a vida prolifera, livremente (ao contrário dos que estão no ambiente citadino, como que aprisionados numa atmosfera letal), numa efusão hiperbólica de imagens da saúde:

²⁵⁴ VERDE, 2003, p. 162.

²⁵⁵ VERDE, 2003, p. 163-4.

Porém, lá fora, à solta, exageradamente,
 Enquanto acontecia essa calamidade,
 Toda a vegetação, pletórica, potente,
 Ganhava imenso com a enorme mortandade!²⁵⁶

Porém, essa palavra pode concentrar uma significação que excede o físico e adquire contornos de significação mental. A escrita, nesse sentido, seria salutar porque é de “fibra succulenta” – “Para alguns são prosaicos, são banais / Estes versos de fibra succulenta;”²⁵⁷. Para o sujeito dessa escrita, o pensar pode configurar-se como um aspecto que lhe traga desânimo frente ao universo de (im)possibilidades que o cercam, mas o que sempre perdura são a vontade e o movimento do pensar, refletido, de forma saudável, somente no gesto e no gosto de escrever. Esse gesto são seus “planos de vingança e idéias insubmissas”²⁵⁸.

O meu ânimo verga na abstração,
 Com a espinha dorsal dobrada ao meio;
 Mas se de materiais descubro um veio
 Ganho a musculatura de um sansão!²⁵⁹

²⁵⁶ VERDE, 2003, p. 164.

²⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 172.

²⁵⁸ Para alguns estudiosos da obra cesarina, como Helder Macedo, as estrofes finais do poema “Nós” refletiria o seu próprio desencanto com a literatura: “(...) A tranquilidade em que as recordações do passado podiam ser polidas e transformadas em versos tornou-se num desprezo activo pela literatura, o desdém e o esquecimento dos seus ‘amados versos’: (...). O poema termina, assim, num momento dramático de crise, com a rejeição do próprio acto da escrita, do instrumento que Cesário tinha usado para se situar criticamente no mundo onde vivia. Para um poeta, o desprezo pelos seus ‘amados versos’ é o mais terrível dos sentimentos. Para Cesário, significa também o colapso do ilusório sentimento pessoal de integração colectiva que o pronome ‘Nós’ serviu diversamente para indicar e o reconhecimento da revolta como expressão que resta a esse sentimento” (MACEDO, 1999, p. 228). O texto do qual o fragmento apresentado faz parte é de imensa relevância para os estudos da obra cesarina. No entanto, vemos nessas estrofes finais do poema num outro viés de leitura, pois acreditamos que aí reside um paradoxo: apesar do aparente desdém pelos seus “amados versos”, o poeta escreve. Dessa forma, apesar de todo o tom de desencanto neles latente, o gesto de escrever ainda resiste como possibilidade viável de se permanecer lúcido, como lugar da saúde. Vemos, então, o paradoxo da afirmação na negação.

²⁵⁹ VERDE, 2003, p. 176.

O início da segunda parte assim também se inicia, “exatamente como um hino de júbilo à proliferação da vida, intensivamente interpelada”²⁶⁰:

Que de fruta! E que fresca e temporã,
Nas duas boas quintas bem muradas;
Em que o Sol, nos talhões e nas latadas,
Bate de chapa, logo de manhã!

O laranjal de folhas negrejantes,
(Porque os terrenos são resvaladiços)
Desce em socalcos todos os maciços,
Como uma escadaria de gigantes.²⁶¹

Entretanto, essa linguagem cristal, hiperbólica, tende a ceder espaço para a emergência da linguagem enfermiça, iniciando-se tal processo a partir da narração, por parte do sujeito poético, da morte de sua irmã. Novamente, destaca-se a tênue fronteira entre os temas saúde / doença: embora fosse um “ano pródigo, excelente”²⁶², a linguagem enfermiça parece estar já premente em seu discurso, na imagem da morte perante a qual a irmã sucumbe: “(...) nós perdemos essa flor precoce, / Que cresceu e morreu rapidamente!”²⁶³.

A partir da referência à morte da irmã, que, claramente, rompe, “quebra” a atmosfera de significação “cristal” do poema, o sujeito poético passa a descrever, “Das telas da memória retocadas,”²⁶⁴ as lembranças a ela concernentes. A irmã, então, passa a ser alguém a que o sujeito se refere em terceira pessoa, não mais parte de “Nós”. Isso leva-nos a compreender a perene busca do sujeito pela linguagem saudável, ainda que ela seja-lhe fugidia:

²⁶⁰ MENDES, 1982, p. 39.

²⁶¹ VERDE, 2003, p. 165.

²⁶² VERDE, 2003, p. 167.

²⁶³ *Idem, ibidem.*

A impressão doutros tempos, sempre viva,
 Dá estremeções no meu passado morto,
 E inda viajo, muita vez, absorto,
 Pelas várzeas da minha retentiva.

Então recordo a paz familiar,
 Todo um painel pacífico de enganos!
 E a distância fatal duns poucos anos
 É uma lente convexa, de aumentar.

Todos os tipos mortos ressuscitam!
 Perpetuam-se assim alguns minutos!
 E eu exagero os casos diminutos
 Dentro dum véu de lágrimas bendito.²⁶⁵

“O papel da escrita”, segundo Margarida Vieira Mendes, “será o de reter e pluralizar (como uma ‘lente convexa de aumentar’ ou ‘um livro que exacerbe’) os dados da memória, arrancando a vida à sua morte”²⁶⁶. O passado, então, é revisitado pelo viés da memória, mas essa revisitação é consciente e, por isso, dorida – “Todo um painel pacífico de enganos!”. E, já em seu final, “Nós” ratifica a sobreposição da atmosfera do insalubre, ainda que em meio ao campesino; o que avulta, nele, é a fragilidade da condição humana. Somente a escrita pode figurar como espaço de permanência, de busca da vitalidade, ainda que essa busca se construa num constante processo de modulação e remodelação, de dobras e desdobras do que pode figurar como elemento indiciador do saudável na escrita cesarina:

Porém, hostis, sobressaltados, sós,
 Os homens arquitetam mil projetos
 De vitória! E eu duvido que os meus netos
 Morram de velhos como os meus avós!

²⁶⁴ VERDE, 2003, p. 168.

²⁶⁵ VERDE, 2003, p. 173.

²⁶⁶ MENDES, 1982, p. 63.

Porque, parece, ou fortes ou velhacos
Serão apenas os sobreviventes;
E há pessoas sinceras e clementes
E troncos grossos com seus ramos fracos!²⁶⁷

A palavra, assim, na poesia cesarina, dá-se como um gesto do corpo de um sujeito que se quer saudável, que busca a vitalidade, ainda que veja e sinta o insalubre sempre à espreita. A escrita poética é, portanto, o lugar de uma existência tensionada, o resultado de *co-movida* atenção à vida e à morte.

5. CONCLUSÃO

Nas palavras do próprio Cesário Verde encontramos a síntese de sua visão sobre sua escrita – “E eu, homem de uma luneta só, / Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:”²⁶⁸. Nesses versos, o que avulta é a alusão ao movimento do olhar do sujeito, inquieto, sobre o exterior, os “quadros revoltados”: somente através da junção desse olhar ao que é observado, no trabalho com a linguagem, esses “quadros” podem ser reordenados, *re-*apresentados de forma a se constituírem sob uma nova significação, ou seja, como *paisagem*, na escrita. Esse é um dos caminhos possíveis de leitura da obra cesarina que, durante todo o percurso até aqui traçado, tentamos empreender.

Tendo examinado todos os aspectos presentes neste trabalho, podemos repensar a escrita cesarina e a paisagem que dela emerge sempre alicerçadas numa tensão – que se desdobra em alguns eixos temáticos distintos. O primeiro desses eixos fundamenta-se no diálogo entre mundo e poesia, através do qual a paisagem surge pautada na interação indissociável entre a reflexão sobre o homem e o mundo – viés ético – e sobre o trabalho com a linguagem – viés estético. E, a partir de então, essa escrita revela-nos um sujeito que se constitui propondo novas relações entre o plano referencial e o plano literário. É surpreendente, observando-o como poeta oitocentista, como Cesário articula essa tensão de forma clara, sem permitir que o viés ético anule a

²⁶⁷ VERDE, 2003, p. 182.

especificidade do estético, *re*-modelando a linguagem de modo a trazer o mundo para dentro de sua poesia. Segundo Jacinto do Prado Coelho, o poeta “Calçou a pés, com desassombro jovial, a hierarquia convencional dos estilos. Abriu à poesia as portas da vida, e nela entraram os ruídos, os cheiros e a linguagem das ruas.”²⁶⁹

O segundo eixo temático na poética cesarina baseia-se nos pólos tensionados subjetividade / objetividade, em que se sobressai a relevância de se destacar, além do olhar, o processo de alteridade que se desenvolve nessa relação. E, como aspecto subjacente ao processo de alteridade, com ele em tensão, está o de ipseidade, uma vez que é notório na poesia de Cesário Verde o fato de que o sujeito adquire corporeidade, como entidade discursiva, a partir desse movimento entre outrar-se e individualizar-se, espacializando-se no que se lhe figura como exterior e, ao mesmo tempo, internalizando tal exterioridade, como bem apontam o ensaísta Michel Collot e o filósofo Merleau-Ponty.

A dualidade saúde / doença aparece como terceiro eixo temático tensionado na escrita de Cesário Verde, funcionando como elemento primordial para sua análise. No decorrer deste trabalho, fomos convidados a acompanhar a tentativa de se empreender uma nova leitura dessa dualidade, não mais pautada exclusivamente sobre a dicotomia campo / cidade. Cesário, através das linhas de seus poemas e cartas, deixa-nos entrevê-lo não como poeta só citadino ou só campesino, mas sujeito da / na escrita. E é na escrita que a linguagem, ainda que se configure com(o) a imagem da doença, busca ser da saúde, cristal, objeto claro, lúcido, multifacetado, de intenso trabalho. No

²⁶⁸ VERDE, “O Sentimento dum Ocidental”, Parte II – “Noite Fechada”, 2003, p. 152.

²⁶⁹ COELHO, 1972, p. 194.

campo ou na cidade, mas sempre como ser pensante, crítico, o sujeito poético que se desdobra em sua obra nasce na tentativa constante de ocupar o espaço da luz-lucidez, ainda que esteja em meio ao contrário disso. Concordamos com o estudioso Jacinto do Prado Coelho, quando afirma que “Uma das primeiras virtudes do estilo de Cesário (*virtude* vem a propósito, no sentido etimológico de *vis* e de *viril*) é uma vigilância, uma lucidez que repousa no culto instintivo apolíneo e na consciência de trabalhar o verso com a alegria de cumprir um dever.”²⁷⁰

Além da lucidez referenciada, o que mais nos impressiona em Cesário Verde é a articulação da análise e da emoção que realiza em sua obra, sempre fazendo-nos lembrar que o poético, para ele, figura como ponto de integração do sentimento à reflexão e à criticidade presentes em seu gesto de escrever. Em seus versos, o eu “que medito[a] um livro que exacerbe”²⁷¹ e que “Quisera que o real e a análise mo [lhe] dessem”²⁷², não apaga as marcas da humanidade neles prementes, permitindo, de maneira *sui generis*, que o real, o referencial, seja ponto de partida que viabilize seu ato de escrever também como gesto de estar no mundo: “a questão é ter olhos para ver e sensibilidade para sentir.”²⁷³

Por tudo isto, a escrita cesarina mostra-se sempre atual, (re)visitada por muitos com o gosto e o reconhecimento merecido. Transformando o mundo em palavras e as palavras em um novo mundo, através das questões imanentes ao ético e ao estético, à subjetividade e à objetividade, à doença e à saúde,

²⁷⁰ COELHO, 1972, p. 196.

²⁷¹ VERDE, “O Sentimento dum Ocidental”, Parte III – “Ao Gás”, 2003, p. 153.

²⁷² *Idem, ibidem.*

²⁷³ COELHO, 1972, p. 194.

Cesário Verde contorna, em sua obra, uma paisagem oitocentista, transborda os limites desse tempo cronológico, experimentando a intemporalidade que somente uma escrita magistral como a sua é capaz de alcançar.

6 – BIBLIOGRAFIA

6.1 – Fontes Primárias

VERDE, Cesário. *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-1886)*. Organização, apresentação, tábua cronológica e cartas reunidas por Ricardo Daunt. São Paulo: Landy Editora, 2006.

_____. *Obras completas de Cesário Verde*. Ed. organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão. 2. ed. Lisboa: Delfos, 1970.

_____. *Obra completa de Cesário Verde*. Ed. organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão. 8 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

_____. *O Livro de Cesário Verde*. Porto: Paisagem, 1982.

6.2 – Fontes teórico-críticas

6.2.1 – Sobre Cesário Verde

ANTONIO, Jorge Luiz. *Cores, Forma, Luz, Movimento: A Poesia de Cesário Verde*. São Paulo: Musa Editora/FAPESP, 2002.

BARCELLOS, José Carlos. “Camões, Cesário, Pessoa: permanência e ruptura”. *Caderno Seminal*. Rio de Janeiro: EDUERJ, ano 3, nº 3, 1996.

BUESCU, Helena Carvalho. “Dois poetas de evocação: Cesário Verde e António Nobre” e “Pinceladas a propósito de Cesário Verde”. *In*:

Colóquio/Letras, respectivamente nº 75, Setembro de 1983, e nº 93, Setembro de 1986.

BUESCU, Helena Carvalho & MORÃO, Paula (org.). *Cesário Verde – Visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007.

CARTER, Janet E. *Cadências tristes – O universo humano na obra Poética de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.

COELHO, Jacinto do Prado. “Um Clássico da Modernidade: Cesário Verde”, “Cesário e Baudelaire” e “Cesário Verde escritor”. *In: Problemática da História Literária*. 2. ed. Lisboa, 1972, p. 181-198.

_____. “Verso e frase em ‘O Sentimento dum Ocidental’”. *In: A Letra e o Leitor*. 2 ed. Lisboa, 1977, p. 143-148.

FARIA, Regina Lúcia de. “Cesário Verde: um pintor da vida moderna.” *In: Palavra*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, nº1, 1993.

LAIDLAR, John. “Na encruzilhada: “Desastre” de Cesário Verde”. *Colóquio/Letras*, nº 93. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, set. 1986. Volume especial sobre Cesário Verde.

LOPES, Oscar. “Cesário ou do Romantismo ao Modernismo”. *In: Vértice*. Vol. XXVI, nº 284. Coimbra, Maio de 1967, p.257-265.

MACEDO, Helder. *Nós – uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

_____. *Trinta leituras*. Lisboa: Editorial Presença, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. “Relendo ‘O Sentimento dum Ocidental’”. *In: VERDE, Cesário. O Sentimento dum Ocidental*. Lisboa: Campo das Letras, 2005.

MARQUES, Teresa Martins. *Leituras Poliédricas*. Lisboa: Universitária Editora, 2002.

MENDES, Margarida Vieira. “Apresentação crítica”. In: VERDE, Cesário. *Poesias de Cesário Verde* [apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Margarida Vieira Mendes]. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.

MICHELLI, Regina S. “Cesário Verde, flagrantes de um poeta cinegrafista – I.” In: *Dialogarts*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2003.

MORÃO, Paula. “Cesário Verde e Irene Lisboa: Ver a Cidade”. In: *Viagens na Terra das Palavras – Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.

MOURÃO-FERREIRA, David. “Notas sobre Cesário Verde.” In: *Hospital das Letras*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s.d.

RODRIGUES, Fátima. *Cesário Verde – Recepção oitocentista e poética*. [Prefácio de Paula Morão]. Lisboa: Cosmos, 1998.

SENA, Jorge de. “A linguagem de Cesário Verde”. In: *Estudos de Literatura Portuguesa – I*. Lisboa, 1981, p. 159-162.

SERRÃO, Joel. “Estudos”. In: VERDE, Cesário. *Cesário Verde – Interpretação, poesias dispersas e cartas*. 2. ed. Org. de Joel Serrão. Lisboa: Delfos, 1941.

_____. “Sobre o sentido da morte na poesia de Cesário verde”. In: *Estrada Larga I*. Porto, [1958], p. 403-407.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. “Ficções de Lisboa”. In: *Semear*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, nº 3, 1999.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. “Cesário – Duas ou Três Coisas”. *In*: VERDE, Cesário. *Cesário Verde: todos os poemas*. Org. e introd. de Jorge Fernandes da Silveira. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

6.2.2 – Sobre outros temas

ADORNO, Theodor W. *Poesia lírica e sociedade*. [Tradução Maria Antónia Amarante]. Coimbra: Ângelus Novus, 1974.

ALVES, Ida Maria Ferreira. “Poesia e História: Temporalidade, Narratividade e Memória”. *In*: _____. *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice: poetas, personagens da linguagem*. Tese de Doutorado, UFRJ, 2000.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Cores, Forma, Luz, Movimento: A Poesia de Cesário Verde*. São Paulo: Musa Editora/FAPESP, 2002.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A aventura semiológica*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire - Um lírico no auge do Capitalismo*. [Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista]. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, Coleção Obras escolhidas, v. 3.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERQUE, Augustin. “Paisagem-marca, paisagem-matriz : elementos da problemática para uma geografia cultural”. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato &

ROSENDAHL, Zeni (orgs.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2004.

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- COLLOT, Michel. *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.
- _____. *Les enjeux du paysage*. Bruxelles: Ousia, 1997.
- _____. «O sujeito lírico fora de si » [tradução de Alberto Pucheu]. Texto lido em www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/XIV.html, abril de 2007.
- _____. *Paysage et poésie – du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, 2005.
- _____. *La Matière-Emotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeni (orgs.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2004.
- DASTUR, Françoise. *A Morte – Ensaio sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUIMARÃES, Fernando. “A poesia e o social”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. “Os Poetas e o Social”. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, n. 47, fevereiro de 1997.
- GAY, Peter. *O século de Schnitzler – A formação da cultura da classe média (1815-1914)*. Trad. S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro – Depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A paisagem como fato cultural”. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo* [tradução de Paulo Neves]. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *O Belo Autônomo – Textos Clássicos de Estética* [Organização e seleção de Rodrigo Duarte]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo desce aos infernos – Auto-análise da Modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Trad. de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. [Trad. de Joaquim Torres da Costa e António M. Magalhães]. Porto: Rés, s./d..

_____. *Tempo e Narrativa*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994, 1995, 1997, 3 v.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto, 1996.

SENNET, Richard. *Carne e Pedra - O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora – Aids e suas metáforas*. Trad. de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade – Na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)