



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Flávio Cavaca Lopes Ribeiro

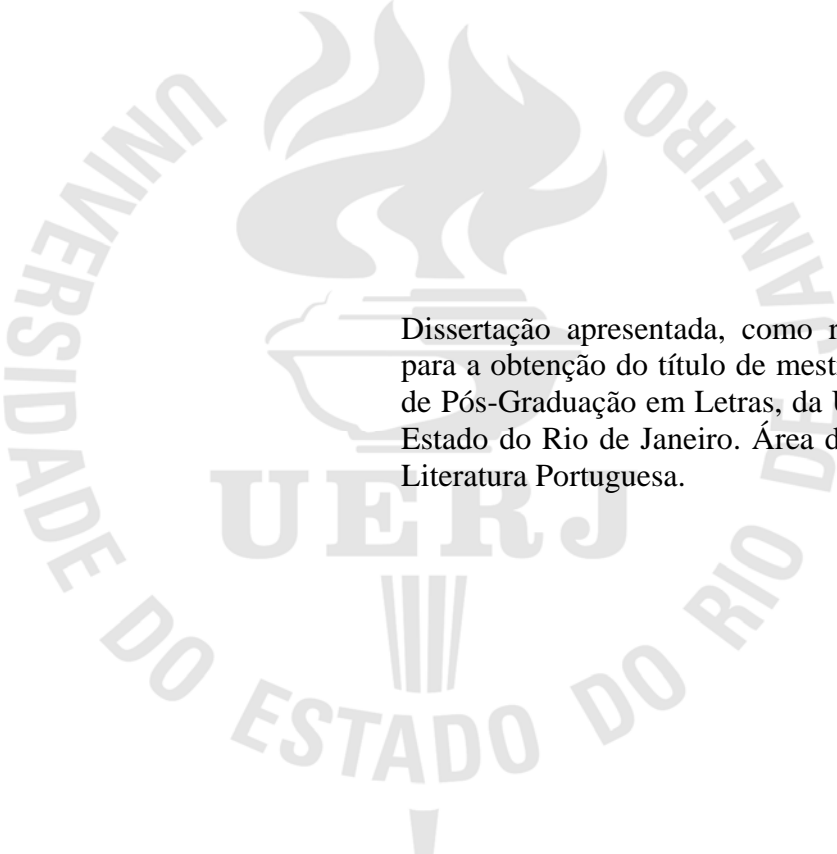
A seleta paleta de Cesário Verde

Rio de Janeiro

2016

Flávio Cavaca Lopes Ribeiro

A seleta paleta de Cesário Verde



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim

Coorientadora: Prof^ª. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V483 Ribeiro, Flávio Cavaca Lopes.
A seleta paleta de Cesário Verde / Flávio Cavaca Lopes
Ribeiro. – 2016.
105 f.: il.

Orientadora: Claudia Maria de Souza Amorim.
Coorientadora: Vera Beatriz Siqueira
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Verde, Cesário, 1855-1886 - Crítica e interpretação –
Teses. 2. Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Arte e
literatura – Teses. 4. Imagem (Psicologia) na literatura – Teses. 5.
Cor na arte – Teses. I. Amorim, Claudia Maria de Souza. II.
Siqueira, Vera Beatriz. III. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Flávio Cavaca Lopes Ribeiro

A seleta paleta de Cesário Verde

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em 15 de março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Vera Beatriz Siqueira (Coorientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Sergio Nazar David
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe,
que sempre me motivou nos estudos.

AGRADECIMENTOS

Às minhas orientadoras, tão sábias e competentes, Claudia Amorim e Vera B. Siqueira.

Ao professor Sérgio Nazar, pelas sugestões e indicações de leitura.

Aos professores Paulo Henriques Britto e Pina Coco, que sempre me apoiaram pelo tortuoso caminho da escrita.

A Gabriela Cataldo, pelo carinho e ajuda.

Aos amigos e parentes, que me incentivaram e/ou se interessaram pelo projeto.

De tarde

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

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

Pouco depois, em cima d'uns penhascos,
Nós acampámos, inda o sol se via;
E houve talhadas de melão, damascos,
E pão de ló molhado em malvasia.

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

Cesário Verde

RESUMO

RIBEIRO, Flávio Cavaca Lopes. *A seleta paleta de Cesário Verde*. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

Este trabalho é um estudo pictórico sobre a poesia de Cesário Verde, poeta português da segunda metade do século XIX. Em primeira instância, à luz da história, será efetuada a contextualização do autor, através dos historiadores Arnold Hauser, José Mattoso e Joel Serrão, apontando para o fato de que a industrialização tardia e o fim do velho sistema de mecenato colocaram os poetas e os pintores, em termos socioeconômicos, em pé de igualdade, em Portugal. No capítulo “O pictórico em Cesário”, destaca-se a cor como senso de realidade para o poeta, a partir das ideias do teórico de arte Robert Kudielka e das associações entre estrofes ou versos com quadros dos pintores da escola de Barbizon, com o romântico alemão Caspar David Friedrich, os conterrâneos do poeta, José Malhoa, Columbano e Silva Porto, além de Pissaro e Monet, no intuito de promover ligações entre o verbal e o imagético. No capítulo “O(s) Nós de Seurat”, será apresentado, pelo poema *Nós*, o fim da dicotomia campo-cidade na obra de Cesário, ratificada por Hélder Macedo, estabelecendo-se uma correlação com pinturas de Georges Seurat, artista que vê tanto o campo quanto a cidade como ambientes dados ao trabalho e passíveis de mudanças sociais que em nada antagonizam necessariamente. No último capítulo, “O expressionismo *dum Occidental*”, será abordada a subjetividade pictórica de expressão “estudadamente” espontânea, realçada pelo filósofo Friedrich Nietzsche, por meio da conexão entre afrescos de Van Gogh, Paula Modersohn-Becker e Edvard Munch com estâncias do poema *O sentimento dum Occidental*. A melancolia e a angústia de um poeta que assiste seu Portugal, cujo passado glorioso contrasta com o presente decadente e o futuro incerto, em derrocada, são exploradas na leitura comparativa desse poeta-pintor de versos.

Palavras-chave: Cesário Verde. Poeta oitocentista. Pictórico. Imagético.

RÉSUMÉ

RIBEIRO, Flávio Cavaca Lopes. *La distincte palette de Cesário Verde*. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

Ce travail est une étude picturale de la poésie de Cesário Verde, poète portugais de la deuxième moitié du XIXe siècle. Dans le premier cas, la lumière de l'histoire, la contextualisation de l'auteur doit être faite par l'historien Arnold Hauser, José Mattoso et Joel Serrao, soulignant le fait que l'industrialisation tardive et la fin de l'ancien système de patronage mis poètes et peintres, en termes socio-économiques, sur un pied d'égalité au Portugal. Dans la section "pictural Cesário", met en évidence la couleur et le sens de la réalité au poète, à partir des idées de le théoricien de l'art Robert Kudielka et les associations entre strophes ou des vers avec des peintures des peintres de Barbizon, avec le romantique allemand Caspar David Friedrich, les compatriotes du poete, Jose Malhoa, Columbano et Silva Porto, ainsi que Pissaro et Monet, afin de promouvoir les liens entre verbale et l'imagerie. Dans la section «Le(s) Noeuds de Seurat», sera présenté, à travers de poème Nous, la fin de la dichotomie rurale-urbaine dans le travail de Cesario, ratifiée par Helder Macedo, établir une corrélation avec les peintures de Georges Seurat, artiste qui voit à la fois le champ et la ville que les environnements de données pour travailler et se prêtent au changement social dans rien opposent nécessairement. Dans le dernier chapitre, «L'expressionnisme d'un Occidental», la subjectivité picturale expression « studieusement » spontanée sera abordée, mis en évidence par le philosophe Friedrich Nietzsche, à travers la connexion entre fresques de Van Gogh, Paula Modersohn-Becker et Edvard Munch avec des stations dans le Le sentiment d'un Occidental. La tristesse et l'angoisse d'un poète qui regarde son Portugal, dont le passé glorieux contraste avec le présent décadent et avenir incertain dans l'effondrement, sont explorés à la lecture comparative de ce poète-peintre de versets.

Mots-clés: Cesário Verde. Poète huitcentist. Picturale. Imagery.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Diaz de la Peña, <i>Bosque de Fontainebleau</i> , 1868, óleo sobre tela, 84 x 111 cm	29
Figura 2 -	Théodore Rousseau, <i>La Hutte du charbonnier</i> , 1850, óleo sobre tela, 80 x 100 cm	32
Figura 3 -	Caspar David Friedrich, <i>Frau vor der Morgendämmerung</i> , 1818, óleo sobre tela, 22 x 30 cm	35
Figura 4 -	Georges Seurat, <i>Courbevoie Landscape avec Turret</i> , 1883, óleo sobre tela, 1104 x 708 cm	39
Figura 5 -	José Malhoa, <i>Milho ao sol</i> , 1927, óleo sobre tela, 51 x 43 cm	43
Figura 6	Silva Porto, <i>Colheita-ceifeiras</i> , 1893, óleo sobre tela, 90.5 x 120.3 cm	45
Figura 7 -	Columbano, <i>A volta do passeio</i> , 1880, óleo sobre tela, 1010 x 1419 cm	47
Figura 8 -	Camille Pissarro <i>Boulevard Montmartre matin</i> , 1897, óleo sobre tela, 64.8 x 81.3 cm	50
Figura 9 -	Claude Monet, <i>La maison de Monet à Argenteuil</i> , 1876, óleo sobre tela, 63 x 52 cm	52
Figura 10 -	Claude Monet, <i>La promenade</i> , 1875, óleo sobre tela, 100 x 81 cm	54
Figura 11 -	Georges Seurat, <i>Le Port de Honfleur</i> , 1886, lápis e carvão, 58.4 x 77.5 cm	60
Figura 12 -	Georges Seurat, <i>Paysanne assis en grammes</i> , 1882, óleo sobre tela, 38.1 x 46.2 cm	63
Figura 13 -	Georges Seurat, <i>Paysan à la houe</i> , 1882, óleo sobre tela, 46.3 x 56.1 cm	66
Figura 14 -	Georges Seurat, <i>Homme appuyé sur un parapet</i> , 1879, pastel, 59 x 80 cm	70
Figura 15 -	Paula Modersohn-Becker, <i>Kniend Stillen Mutter</i> , 1906, óleo sobre tela, 113 x 74 cm	81

Figura 16 - Vincent Van Gogh <i>Sterrennacht boven de Rhône</i> , 1888, óleo sobre tela, 72.5 x 92 cm	84
Figura 17 - Vincent Van Gogh, <i>Gezicht op Den Haag met de Nieuwe Kerk</i> , 1882, óleo sobre tela, 1024 x 724 cm	87
Figura 18 - Edvard Munch, <i>Skrik</i> , 1893, óleo sobre tela, 91 x 73.5 cm	90

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	À LUZ DA HISTÓRIA	13
2	O PICTÓRICO EM CESÁRIO	27
3	O(S) NÓS DE SERAUT	57
4	O EXPRESSIONISMO <i>DUM OCIDENTAL</i>	73
	CONCLUSÃO	92
	REFERÊNCIAS	94
	ANEXO A - Opiário, Álvaro de Campos.....	97
	ANEXO B - Uma carniça, Charles Baudelaire.....	102
	ANEXO C - Georges Seurat, <i>Le Chahut</i> ,1889-1890, óleo sobre tela, 21.8 x 15.8 cm.....	104
	ANEXO D - Georges Seurat , <i>Le cirque</i> , 1890-1891, óleo sobre tela, 185 x 152.5 cm	105

INTRODUÇÃO

A formação imagética de quadros, na literatura mundial, em meio ao estudo da poética, dá-se pela distinção descritiva entre dois processos – o que revela o visivo a partir do verbal e o que revela o verbal através do visivo. No presente trabalho, toma-se a poesia de Cesário Verde, poeta português da segunda metade do Oitocentos, como ponto de partida para uma alusão seleta e, em determinada medida, experimental, ao pictórico, entendendo que a configuração estética de formação da imagem é elaborada pelo poeta de maneira ímpar.

Para tanto, serão estudados alguns poemas de “O livro de Cesário Verde”, sem que, porém, aborde-se toda a produção do poeta, embora seja ela pequena. Com esse fito, utilizaremos a edição crítica da catedrática portuguesa Helena Carvalhão Buescu, intitulada “Cânticos do realismo” (2015).

Existe, no momento em que é publicado “O livro de Cesário Verde” (1887), uma condição histórica favorável, debatida, sob diversos aspectos, pelos historiadores e teóricos literários Joel Serrão, Arnold Hauser, Alexandre Pinheiro Torres e José Mattoso, relativa à designação de “poeta pintor” dada a Cesário. O fim do velho sistema de mecenato, em que os artistas tinham patronos, fez com que todos aqueles que estavam, até aquele instante, ao rés das profissões manuais – pintores, escultores e arquitetos eram tão artistas quanto um reles artesão – nesse momento, porém, passassem a ter uma ordenação, em decorrência da institucionalização daquela que viria a ser considerada a arte acadêmica.

A alta burguesia da época, tanto em Portugal, quanto no restante da Europa, tornou-se cega à compreensão da natureza criativa da arte, e o pintor e o poeta criativos (lê-se “experimentais”, não contemplados pelos acadêmicos), nesse contexto, ficaram, em termos socioeconômicos, em pé de igualdade.

É nesse âmbito que Cesário acaba por explorar o caráter metafórico dos fatos, imaginando tudo aquilo que consegue ver ou acredita ver enquanto escreve. Na sua poética pictórica, marcada pelo descritivismo, traço incontestado de uma construção poética vinculada à formação da imagem como elemento de dor, protesto e denúncia, frente às mazelas do final do século XIX, o poeta passa a explorar o visivo através de estâncias que são quadros vibrantes dos fatos – remetendo-nos à cor como senso de realidade, a exemplo do que fazem os pintores paisagistas da escola francesa de Barbizon.

Essa acepção de cor como senso do real, transcrita em versos meticulosamente elaborados, é discutida indiretamente, na historiografia da arte, pelo teórico Robert Kudielka,

e está em outros pintores contemporâneos de Cesário, tais como José Malhoa, Columbano e Silva Porto, os quais, assim como o poeta português, observaram as nuances do campo e da cidade a partir da figura feminina.

Em 1881, o poeta estreita os laços com o chamado Grupo do Leão, integrado por escritores como Fialho de Almeida, Alberto de Oliveira, Abel Botelho e os pintores supracitados. Não à toa, diversas estrofes de poemas de Cesário remetem a quadros desses conterrâneos, sobretudo quando se pensa a mulher, considerando-se desde a moça da aristocracia até as trabalhadoras do campo. Cesário, bem como os três artistas portugueses, consegue construir uma emblemática memória cultural a partir da realidade lusitana circunstante.

A luz e a natureza como alegoria para a enunciação das emoções do poeta em relação a essa mulher, arredia, mas jamais idealizada, estão ainda em Caspar David Friedrich, pintor de tradição romântica alemã.

Em Pissaro, um dos maiores precursores do impressionismo, os versos de Cesário encontram referência pelas tonalidades da atmosfera citadina e, além, em Claude Monet, seus versos revelam a busca de efeitos luminosos distintos.

Há, em dois dos seus poemas, porém, uma mudança no olhar acerca do entorno, que faz com que haja uma modificação também na formação imagético-pictórica construída pelos seus versos. São eles: *Nós* e *O Sentimento dum Ocidental*, poemas que encontram expoente na obra de Georges Seurat e de expressionistas, como Van Gogh, Paula Modersohn-Becker e Edvard Munch, respectivamente.

Cesário Verde, no poema *Nós*, acaba com a dicotomia campo-cidade, conforme observa Hélder Macedo, estabelecida ao longo de sua obra, em que se vê o campo como o lugar do sereno e produtivo em contraponto à cidade, local de caos e dispêndio. O pintor Georges Seurat faz o mesmo em seus quadros, que revelam tanto o campo quanto a cidade como ambientes dados ao trabalho e passíveis de mudanças sociais que em nada antagonizam.

Em *O Sentimento dum Ocidental*, outrossim, a subjetividade pictórica de expressão estudadamente espontânea, realçada pelo filósofo Friedrich Nietzsche, traz à tona a melancolia, provocada pela ameaça da pestilência e pelas vicissitudes maledicentes de uma geração entremeada pelo desejo de fugir do descaso governamental, da miséria e das condições impostas ao trabalhador.

É, em meio a um Portugal caótico, onde a desigualdade cresce, que o olhar de Cesário, agora mais profundo, revela a força da mulher, também reverenciada no quadro de Paula Modersohn-Becker, e no primeiro dos cantos de *O Sentimento dum Ocidental*, “Ave Marias”.

A tristeza e a soturnidade da cidade estão na noite que permeia a alma do poeta, elucidada pelos quadros de Van Gogh, nos cantos seguintes: “Noite Fechada” e “Ao gás”. E, finalmente, a angústia provocada por uma contrastante visão, entre o passado glorioso de Camões e o pesaroso presente de um país em derrocada, está no último dos cantos – “Horas mortas” – assim como na pintura “O Grito”, de Edvard Munch.

Dir-se-á, em suma, que as propostas de conexão entre poesia e imagem, aqui, aventadas, possibilitam-nos refletir sobre todo o cabedal de sentimentos vinculado ao ser português em um país vislumbrado pela dinâmica de impressão sensível e expressividade melancólica. Esse vislumbre só é possível pela ligação sinestésica entre as palavras de Cesário Verde e os olhos do leitor/espectador de versos que também são afrescos coloridos com vivacidade.

1 À LUZ DA HISTÓRIA

No final do século XIX, em Portugal, quando José Joaquim Cesário Verde empreendeu sua personalíssima obra, os acontecimentos cotidianos revelaram uma época de profundas transformações no aparato “revolucionador” – associado tanto às modificações de natureza técnico-científica quanto ao psiquismo humano, o qual se altera em decorrência de influentes pensadores deste século (Auguste Comte, Willian James, Karl Marx, Sigmund Freud, Charles Darwin, Friedrich Engels, Henri Bergson, entre outros). Isso, talvez, possibilite-nos inferir sobre as causas e consequências daquele momento. Em “Temas oitocentistas”, Joel Serrão explicita:

Ora, tudo parece indicar ter sido o século XIX ou, em Portugal, alguns dos seus períodos, precisamente uma dessas épocas de profunda transformação dos ambientes técnicos e mentais. Ao mesmo tempo, certos grupos sociais oitocentistas não significarão uma vitória da transformação, que nos permita compreender, por comparação contrastada, o significado daquilo que esteve antes, e daquilo que se lhe sucedeu? (SERRÃO, 1959, p.17).

O choque entre o que permanece e o que muda, nesse âmbito, define social e psicologicamente os homens do período. A impressão histórica da época, em um Portugal campesino que se urbaniza, graças à relação que os homens estabelecem com o meio e entre si, parece, entretanto, modificar-se em função de descobertas que levam à necessidade de refazer ou reformular perspectiva antes tida como imutável. A mudança e a permanência, além disso, não se mantêm, através do fluir temporal, na mesma rígida relação de sempre. Em alguns estágios, os ritmos de transformação são mais intensos e rápidos do que em outros, mais vagarosos e de menores amplitudes.

Comparem-se os lentos, intérminos milhares de anos da pré-história com os cem anos do século XIX, ou até, apenas, com a sua última metade: evidentemente, o ritmo de evolução ressalta diversíssimo nos períodos considerados. A evolução humana não é isócrona. Em poucos anos, a mudança pode ser maior que em milhares. Tais os períodos críticos, aqueles que desencadeiam ou se forjam as revoluções, quaisquer venham estas a ser. (SERRÃO, 1959, p.16).

Essa enorme gama de mudanças que ocorrem em tão curto período da história, durante o século XIX, deve-se, inicialmente, no caso de Portugal, aos diversos “fatores

desestruturantes”, conforme observa José Mattoso em “História de Portugal: o Liberalismo (1807-1890)”:

No primeiro terço do século terão dominado os ‘fatores desestruturantes’, que afectam sobretudo o ‘centro’ do sistema social: o comércio de grosso trato com o Brasil, as recentes indústrias de Lisboa e Porto, fortemente dependentes dele, as receitas do Estado, que se alimentavam sobretudo dos direitos aduaneiros e que sofreram igualmente o impacto das vicissitudes políticas e militares dos finais do primeira década do século. (MATTOSO, 1993, p.395).

Logo, as modificações que vieram a ocorrer durante o restante do século estão fortemente vinculadas a este primeiro terço do mesmo.

As mudanças decorrentes foram, em primeira instância, a forte ligação que passara a se estabelecer entre o campo e a cidade, pela abertura de vias e o desenvolvimento dos transportes.

Os comboios, as estradas, as pontes, enfim, o progresso é visto com muito mais olhos pelo prior. Acaba com o sossego, desvia o curso do rio... E, no entanto, o melhoramento dos transportes e das comunicações vai abrir os campos aos mercados urbanos e criar as condições para a organização de um verdadeiro mercado nacional. Alargará os horizontes das populações rurais que se restringiam aos limites estreitos da aldeia natal ou das aldeias vizinhas. Facilitará a emigração, conduzindo os jovens em busca de melhor sorte aos portos de embarque. E, enfim, promoverá a aproximação entre campo e cidade. (MATTOSO, 1993, p. 491).

Contudo, apesar das melhoras que se vinham vislumbrando, nesse momento, o medo da fome ainda era vigente, devido aos resquícios do Antigo Regime que foram deixados na memória do povo português.

Em cerca de 50 anos, e sobretudo desde meados do século, as condições de vida das populações rurais melhoraram. Uma melhoria lenta, mas perceptível. Não apenas devido aos transportes, é claro, mas a todo um conjunto de fatores que a favoreceu: a subida dos preços agrícolas e do poder de compra, o desenvolvimento da agricultura. Mas se as crises de carestia, características do Antigo Regime, desapareceram (a última data de 1854-1855), o medo da fome permanece na memória. (MATTOSO, 1993, p. 491).

Pode-se dizer, a partir disso, que os progressos que se faziam eram, na verdade, fracos, conjunturais. Essa ideia fica clara no terceiro quartel do século XIX, quando as dificuldades se avolumaram, pelo crescimento da desigualdade, fazendo com que muitas famílias rurais

migrassem para as roças brasileiras e pampas argentinos, além de, na cidade, haver o aparecimento da chamada classe operária.

Em meados do Oitocentos, começa a utilizar-se com mais frequência o termo ‘operário’, aplicado tanto ao artífice como ao operário industrial das primeiras greves de que há notícia em Portugal (1849). Com efeito, ali se referenciam ‘polidores’, ‘marceneiros’, ‘carpinteiros’, os que trabalhavam com metais, etc., ao mesmo tempo que o vocábulo operário se aplica genericamente aos mencionados profissionais. (MATTOSO, 1993, p. 494).

Na literatura, mormente na poesia, essas mudanças repercutir-se-ão, sobretudo nos versos de um poeta que olhara atentamente para as mais singelas nuances do dia a dia.

Ao poetizar o cotidiano, Cesário Verde consegue forjar revoluções não só por dar dignidade literária ao prosaico do século XIX, mas, ainda, por oferecer ao leitor um rico painel sociológico da realidade finissecular desses “operários”. Cesário sempre retratou, em sua poesia, os trabalhadores menos favorecidos segundo a concepção de Mattoso, falando de modo recorrente, também, das varinas, das regateiras e floristas, além de outros grupos urbanos distintos (aristocratas e grandes comerciantes).

Assim, no comércio e nos transportes, na administração, na saúde e no ensino, ocupar-se-ia uma parte considerável dos grupos populares urbanos. Na própria literatura detectam-se alguns elementos sobre o assunto. Cesário Verde, por exemplo, alude a certos profissionais, susceptíveis de individualizar algumas camadas populares urbanas, tais como floristas, regateiras e varinas. (MATTOSO, 1993, p. 493).

É nesse contexto que nasce, em Portugal, o iberismo, o republicanismo e o socialismo de Henriques Nogueira¹, intelectual responsável por influenciar toda a Geração de 70², da qual Cesário passou ao largo, mas sem deixar de compartilhar das ideias.

Apontando para as mudanças que ocorrem no ambiente citadino, nessa época, em que se reuniam as forças de contrarrevolucionários contra a perpetuação de um regime oligárquico, em seu famoso poema, *O Sentimento dum Ocidental* (1880), sobre o qual nos deteremos com maior cuidado no último capítulo, o poeta descreve a cidade como triste e melancólica,

¹ José Félix Henriques Nogueira (1823-1858) é o precursor do republicanismo e do socialismo, em Portugal. Teórico do federalismo e do iberismo, defensor de uma política administrativa descentralizada.

² Geração de 70 ou Geração de Coimbra foi o movimento acadêmico do século XIX que deu a ver novas propostas políticas e sociais para Portugal, propondo uma renovação vinculada ao surgimento do Realismo, na literatura.

demonstrando, no que tange ao desenvolvimento tecnológico, a existência da via férrea e dos automóveis, numa visão quase que fotográfica do entorno.

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 enjoo-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo! (VERDE, 2015, p.122)

Essa transformação material, que rodeia o poeta, é objeto de estudo de diversos historiadores, porém, poucos são como Serrão, o qual, a exemplo de Cesário, não reduz sua análise de Portugal do XIX ao desenvolvimento técnico industrial, agrícola e comercial. O historiador busca ir além, na tentativa de captar a mentalidade característica das diferentes camadas da população:

Há que cindir, antes de agregar; há que levar a análise até à (*sic.*) mentalidade característica dos diversos grupos sociais e profissionais, aos interesses dominantes nos grupos rurais e urbanos, camponeses e pastores, às mentalidades e interesses dos artífices e operários, etc. (...) É necessário levar mais fundo o inquérito e buscar saber que grupos sociais tinham alcançado determinado nível mental, qual a extensão e profundidade dos interesses e atitudes comuns. Por seu turno, isso parece significar a necessidade do estudo da utensilagem mental, ou utensilagens existentes, e das quais o homem coevo se servia para pensar e para exprimir o pensamento. (SERRÃO, 1959, p.28)

Distinguindo-se pela força e autenticidade, a poesia de Cesário exprime justamente o comportamento desse homem coevo, a que alude o historiador, pois, ao apresentar um olhar denunciador das mazelas de seu tempo, os problemas e os hábitos de pessoas, tanto da cidade quanto do campo, são meticulosamente retratados pelo poeta. Em *Nevroses* (1876), escreve:

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

Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!
 Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.
 Lidando sempre! E deve a conta à botica!
 Mal ganha para sopas... (VERDE, 2015, p.97)

Fica evidente, em Cesário, a então tentativa de relatar diversos aspectos da vida urbana e rural, nesse momento do XIX, em que já se registrava considerável número de vendedeiras de artigos diversificados, tais carne, peixe, laranja, pão, tremoços, pelas ruas de Coimbra e Lisboa.

Essa tentativa ininterrupta do poeta é sumariamente importante, mesmo como material de pesquisa historiográfica, na medida em que relata as consequências, para Portugal, de uma lenta e tardia industrialização, caracterizada pelas mazelas crescentes vinculadas, de antemão, à hipertrofia do terciário.

Devido, em grande parte, à lenta e tardia industrialização, a conhecida hipertrofia do terciário, característica do Antigo Regime, continuou a fazer-se sentir ao longo de Oitocentos. Por outro lado, a então (ainda) frequente associação entre os sectores produtivo e comercial contribuía para acentuar o peso do pessoal envolvido neste último. Feiras e mercados, lojas – nas quais se destacava o grupo dos caixeiros – e tendas, cafés e tabernas absorviam uma mão-de-obra relativamente expressiva. (MATTOSO, 1993, p. 493)

Filho de D. Maria da Piedade e do Sr. José Anastácio Verde, abastado comerciante de ferragens, com estabelecimento na Rua dos Fanqueiros, e proprietário dedicado à agricultura, em sua granja de Linda a Pastora, Cesário começou a trabalhar logo cedo, por volta dos dez anos, após fazer seu exame de instrução primária. Nascido na freguesia lisboeta da Madalena, em 25 de fevereiro de 1855, teve uma vida cuja atividade econômica, em decorrência da tradição familiar, fora dividida entre o campo e a cidade. Talvez daí, desse dicotômico labutar inoportuno qual lhe concebia o ganha-pão, tenha nascido em Cesário toda a sensibilidade necessária para ver com olhos livres o mundo circunstante, estabelecendo uma crise tácita e consciente, em sua poesia, conforme afirma Serrão:

A crise na poesia de Cesário, e da qual deveio a original superação literária que são os poemas que nos legou, define-se, se não erramos, em torno de uma instabilidade multi-facetada. Instabilidade entre campo e cidade; entre o padrão de vida burguês e algo que já não era burguês; entre a virilidade e a feminilidade, entre o tempo lento da vida campesina e o tempo célere da cidade. Uma cidade – esclareça-se –, que na época do poeta, que coexistiu e se digladiou com o vendedor de frutas e de ferragens

(reparai, por favor: de *frutas* e de *ferragens*), crescia, se transformava, procurava acertar o passo trôpego pelo ritmo ‘civilizado’. (SERRÃO, 1959, p. 206).

Assim, em 1873, aos 18 anos, dividido entre ser o pleno burguês ou um poeta sensibilizado por questões sociais, Cesário matriculou-se no curso Superior de Letras, em Lisboa, onde conheceu Silva Pinto, amigo de cartas e confissões, responsável pela publicação póstuma de “O Livro de Cesário Verde” (1887).

Simultaneamente, burguês, filho de burgueses e teres e haveres, mas ‘libertário’, republicano e agnóstico, ninguém como ele patenteia uma crise da mesma mentalidade burguesa que o embebe. Um burguesismo que tende a cindir-se, e, olhando-se ao espelho, deixa de reconhecer-se na imagem que ele mesmo projeta. Uma ruptura indecisa, cambiante, contraditória que se exprime por sonhos ainda burgueses, mas que só como sonhos eram já ‘viáveis’, e a todo o momento eram interrompidos e ‘estragados’ pelo despertar da consciência agonicamente alucinada num real onde não cabiam, e, desse modo, faziam doer algures. (SERRÃO, 1959, p.207).

Cerca de nove meses após a morte de Cesário, publicou-se, em Lisboa, numa edição de 200 exemplares, distribuídos pelos parentes, pelos amigos e pelos admiradores, um pequeno livro de poesia, “O livro de Cesário Verde”, datado, em cima, “1873-1886”, com a seguinte indicação abaixo: “publicado por Silva Pinto”. Na nota prefacial da edição de 1964, Joel Serrão explica como se deu a primeira publicação, revelando algumas palavras de próprio Silva Pinto:

Tal livro apresentava-se dedicado, por obra e graça de Silva Pinto, a Jorge Verde e era prefaciado pelo mesmo com algumas páginas repassadas de amor e de amargura, nas quais evocava a profunda amizade que o unira ao malogrado poeta. Aí, em dado momento, afirmava: ‘A estesia, o processo artístico e a individualidade deste admirável e originalíssimo poeta merecem à Crítica independente uma atenção desvelada. Eu não hesito em vincular o meu nome à promessa de um tributo que a obra de Cesário Verde está reclamando.’ (VERDE, 1964, p.13).

As poesias de Cesário estavam divididas, nessa primeira edição, em duas secções, “Crise romanesca” e “Naturais”. Ao fim do livro, o editor faz alusão a poesias que foram condenadas pelo autor, mencionando seus títulos, além de referir a alguns elementos biobibliográficos.

O livrinho vingou, e as edições sucederam-se em 1901, 1911, 1919, 1926, 1945, etc; a 2ª edição, ainda em vida do seu primeiro editor, continha o esclarecimento de que tratava de uma ‘reimpressão textual da primeira edição feita pelo amigo do poeta – Silva Pinto’. Entretanto, a peculiar e originalíssima estesia poética de Cesário foi abrindo caminho, impondo-se, até vir a ser objecto de estudo e de admiração geral, à qual se seguiu, naturalmente, a imitação mais ou menos patente. (VERDE, 1964, p.14).

O pequenino livro tornou-se, então, um clássico da poesia portuguesa, alcançando boa vendagem. Contudo, foi no início da década de 1940 que a poética de Cesário alcançou maior visibilidade, quando um licenciado em filologia romântica, chamado Dr. Luís Amaro de Oliveira, concebeu o projeto de aprofundar, em dissertação acadêmica, a vida e a obra do poeta. “O livro Cesário Verde (Novos Subsídios para o Estudo da Sua Personalidade)”, de Luís Amaro de Oliveira, fora publicado, após sua defesa, e teve tamanha repercussão, marcando data nos estudos da poesia de Cesário Verde. A respeito de tanto, Serrão explica:

Além de um esforço biográfico, o livro apresentava cópias das poesias desconhecidas que haviam sido recusadas na Iª edição, revelava a existência de variantes entre as poesias incluídas em *O Livro* e as suas primeiras versões – dadas à estampa em revistas e jornais do tempo; - e levantava o problema do papel que Silva Pinto teria desempenhado na organização e publicação das poesias do seu ‘bem-amado’ amigo. (VERDE, 1964, p.15).

A conclusão de Luís Amaro de Oliveira, de que “O Livro de Cesário Verde”, primeira edição, de Silva Pinto, limitava-se a dar ao público um original que o falecido Cesário havia deixado pronto, indicando alguma inapetência de Silva Pinto na elaboração da obra, veio a influenciar todas as edições posteriores lançadas no mercado.

Joel Serrão, porém, discorda, sob vários aspectos, de Luís Amaro de Oliveira, acreditando ter Silva Pinto fornecido, propositalmente, subsídios para um estudo crítico da obra, ao separar o livro em duas secções, como já supraexplicitado. A briga permaneceu interminável, entre os estudiosos, até chegarmos, finalmente, à edição considerada definitiva.

Frente aos entraves que o organizador de uma obra desta magnitude enfrenta, Serrão faz um singelo pedido, por fim:

Sempre encarei este livro, devido à memória de Cesário, como tarefa cultural que a todos nos respeita e como que a todos empenha. Se, claro está, reservo para mim a responsabilidade dos erros praticados nesta edição, muito desejaria, e muito agradeceria, que eles fossem apontados, discutidos, escarpelizados sem dó nem piedade. Esse será, como é evidente, o único caminho para, em futuras edições, se

aperfeiçoar, até o limite das possibilidades, a presente suma da obra de Cesário Verde. Só isso, na verdade, importa quando o alvo que se teve em mira (como me atrevo a ajuizar) foi o da objetividade. Da objetividade possível, evidentemente, que outra é apanágio de deuses. (VERDE, 1964, p.10).

A edição, há pouco menos de um ano publicada, e aqui utilizada, vem a ser, a da emérita professora, da Universidade de Lisboa, Helena Carvalhão Buescu, “Cânticos do realismo - O livro de Cesário Verde” (2015), cujo título a própria professora relata ter sido mencionado por Cesário, em nota introdutória: “É ainda em 1873 que surge a primeira menção ao título que Cesário teria em mente para o seu livro: *Cânticos do realismo*.” (BUESCU, p.33, 2015)

Essa menção ao título dá-se, em vida, em um momento no qual, tendo de abandonar o curso de Letras, depois de poucos meses, para trabalhar com seu pai, Cesário, sob forte influência formal de Baudelaire³, do qual herda os alexandrinos e a postura de “flâneur” (homem da multidão) que mais tarde irá inspirar Álvaro de Campos⁴, depara-se com a impossibilidade de ser compreendido pela ascendente burguesia, da qual fazia parte, na segunda metade do XIX. Cesário e Baudelaire criticam a hipocrisia e a alienação social, mas o poeta francês faz isso usando um tom mais provocativo, revelador da degradação do ambiente em que está inserido. Enquanto Cesário estabelece uma ruptura sutil, despercebida por muitos leitores de seu tempo, Baudelaire, na França, aprofunda a noção de obscuridade segundo a qual se vê “beleza no feio”⁵, rompendo drasticamente com os parâmetros estéticos antecedentes e chamando a atenção de uma classe leitora significativa, anos após sua morte.

Para o teórico literário Marshall Berman, em seu livro “Tudo que é sólido desmancha no ar”, Baudelaire foi, além disso, o maior responsável, no século XIX, por chamar a atenção dos seus contemporâneos para a ideia de modernidade.

Modernidade, vida moderna, arte moderna – esses termos ocorrem frequentemente na obra de Baudelaire; e dois de seus grandes ensaios, o breve ‘Heroísmo na vida moderna’ e o mais extenso ‘O pintor da vida moderna’ (1859-60, publicado em 1863),

³ Charles Baudelaire (1821-1867) foi um poeta e teórico de artes francês, conhecido como fundador da *tradição moderna* em poesia.

⁴ Álvaro de Campos (X – 1890) é um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Em seu poema “Opiário” (anexo 1) fica evidente a influência de Cesário Verde, pela concepção da “flânerie”.

⁵ Trata-se da consciência estética própria da poesia de Charles Baudelaire. Essa consciência abre caminho para a Modernidade através do estabelecimento de uma ruptura, na literatura francesa, com o paradigma de beleza até então consolidado. Um exemplo claro de poema em que essa estética do feio pode ser notada é “Une charogne”, ou “Uma carniça” (anexo 2), no qual o poeta compara a amada a uma carcaça com o ventre exposto, em putrefação.

determinam a ordem do dia para um século inteiro de arte e pensamento. Em 1865, quando Baudelaire experimentava a pobreza, a doença, e a obscuridade, o jovem Paul Verlaine tentou reavivar o interesse em torno dele, encarecendo sua modernidade como fonte básica de sua grandeza: 'A originalidade de Baudelaire está em pintar, com vigor e novidade, o homem moderno [...] como resultante dos refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado de tabaco, seu sangue a queimar pelo álcool. [...] Baudelaire pinta esse indivíduo sensitivo como um tipo, um *herói*'. (BERMAN, 1940, p.152)

Logo, assim como Cesário faz posteriormente, Baudelaire aceitou o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas e aspirações, tornando possível trazer à luz a alma humana escondida. Porém, ao revelar o coração triste e, em vezes, trágico, da cidade moderna, o poeta francês reconhece que a vida moderna assumia um sentido vago, de difícil determinação.

A reputação de Baudelaire, ao longo dos cem anos após sua morte, desenvolveu-se segundo as linhas sugeridas por Banville: quanto mais seriamente a cultura ocidental se preocupa com o advento da modernidade, tanto mais apreciamos a originalidade e a coragem de Baudelaire, como profeta e pioneiro. Se tivéssemos de apontar um primeiro modernista, Baudelaire seria sem dúvida o escolhido. Contudo, uma das qualidades mais evidentes dos muitos escritos de Baudelaire sobre a vida e arte moderna consiste em assinalar que o sentido da modernidade é surpreendentemente vago, difícil de determinar. Tomemos, por exemplo, uma de suas assertivas mais famosas, de 'O pintor da vida moderna': 'Por modernidade eu entendo o efêmero, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é eterna e imutável.' O pintor (ou romancista ou filósofo) da vida moderna é aquele que concentra sua visão e energia na 'sua moda, sua moral, suas emoções', no 'instante que passa e (em) todas as sugestões de eternidade que ele contém.' Esse conceito de modernidade é concebido para romper com as antiquadas fixações clássicas que dominam a cultura francesa. (BERMAN, 1940, p.152-153)

Assim, para Baudelaire, o artista (pintor) e o escritor, devem compreender que a modernidade tem que ver com o captar da aparência e dos sentimentos de uma época, já que, tal qual Cesário Verde vem a ratificar em sua obra, a realização de um homem moderno está no entendimento de que o que ele sonha, sua beleza peculiar e autêntica, é quase inseparável daquilo que ele vive cotidianamente, sua miséria e ansiedade intrínsecas.

Destarte, sob essa vigorosa influência do poeta francês, é que Cesário Verde irá vislumbrar a cidade de Lisboa, vivenciando um dos momentos mais determinantes para as artes plásticas, no Oitocentos. Com o fim do velho sistema de mecenato, sob o qual se

desenvolveu tudo aquilo que ficou conhecido como belas-artes (“*les beaux-arts*”⁶), grande parte dos artistas deixaram de ter patronos, que eram, em geral, aristocratas responsáveis por custear as obras, bem como, muitas vezes, fornecer moradia, alimentação, além de arcar com as despesas de um pintor ou artesão, por longos períodos.

Logo, se, até aquele instante, escultura, pintura e arquitetura estavam ao rés das profissões manuais e, por isso, podiam ser sustentadas como tais – nesse momento, ocorreu uma institucionalização daquilo que viria a ser considerado arte. Ou seja, o pintor, o escultor e o arquiteto, que antes eram custeados pela nobreza e podiam viver de seu trabalho de modo autônomo, tal qual reles artesão, pedreiro ou ferreiro, agora, não mais usufruíam dessas “vantagens”, já que a Academia passou a dizer o que deveria ser digno de consideração dentro do universo artístico.

Prevalece, nesse contexto, do XIX finissecular, a influência do cientificismo, pelo qual as “belas artes” irão desenvolver características comuns à perspectiva literária realista e naturalista. Nas artes, entretanto, os conceitos não são rijos e, em determinada medida, alguns pintores do romantismo e do impressionismo trazem aspectos estéticos destes ideários da literatura. No que se refere ao impressionismo, como uma espécie, ou vertente ideológica, do naturalismo, nesse contexto, afirma o crítico e historiador de arte Arnold Hauser, em “História Social da Literatura e da Arte”:

Estilisticamente, o impressionismo é um fenômeno extremamente complexo. Na realidade, não é mais do que o desenvolvimento lógico do naturalismo. Porque se o naturalismo se toma como progresso do geral para o particular, do típico para o individual, da ideia abstrata para a experiência concreta temporal e espacialmente condicionada, então a representação impressionista da realidade, com a ênfase que põe no instantâneo e no único, é uma realização notável do naturalismo. (HAUSER, 1982, p.1051).

Além disso, o surgimento da classe média, provinda da burguesia do fim do século XVIII, tanto em Portugal, quanto no restante da Europa, passou a alterar, nesse âmbito, a noção de propriedade intelectual. Este fato relaciona-se com a ideia de que os artistas se viram forçados a procurar por meios de expressão particulares, no século XIX, para que pudessem sobreviver financeira e artisticamente, conforme esclarece Hauser:

⁶ “*Les beaux-arts*”, ou “Belas artes”, são as artes entendidas como parte expressiva de uma estilização de cores e modos. Estiveram relacionadas com manifestações artísticas as quais, até meados do século XIX, graças ao Academicismo, eram vistas, em virtude do olhar excludente da nobreza, como superiores às demais artes. São elas: escultura, pintura e arquitetura.

A partir do século XIX, os objetos de cada artista, individualmente, tornam-se tão pessoais que ele tem de procurar, lutando, os seus meios particulares de expressão e não aceitar soluções já estabelecidas. De fato, ele considera qualquer forma preestabelecida mais uma peça do que um auxílio. (...) Na segunda metade do XVIII, dá-se na sociedade uma transformação revolucionária; o surgir da moderna classe média, com seu individualismo e sua paixão pela originalidade, acabou com a ideia de um estilo considerado como qualquer coisa consciente e deliberadamente mantida por uma comunidade cultural, e deu à ideia de propriedade intelectual o seu significado corrente. (HAUSER, 1982, p. 681).

Assim, a institucionalização das artes pelos acadêmicos e o florescer de uma “moderna classe média” modificam a conjunção do trabalho artístico, no século XIX, levando a formação de grupos heterogêneos. Se a classe média, por um lado, desapropria quaisquer modelos artísticos vigentes (a arte não é mais privilégio de uma elite, mas, aos poucos, acessível a todos), por outro, a Academia enrijece-os, indicando os moldes a serem seguidos.

Talvez, por esses dois motivos, neste mesmo século, os pensadores Karl Marx e Friedrich Engels apontem para a “concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e o seu aniquilamento nas grandes massas” como um efeito da divisão do trabalho, mostrando que o capitalismo faz da obra de arte uma mercadoria, conforme se lê em “Literatura e Arte”:

A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e o seu aniquilamento nas grandes massas – que resulta dessa concentração – é um efeito da divisão do trabalho. Se mesmo, em certas condições sociais, cada um pudesse vir a ser um pintor excelente, isso não impediria que cada um fosse também um pintor original, de maneira que, também neste caso, a diferença entre o trabalho “humano” e o trabalho “único” vem a dar no absurdo. (MARX; ENGELS, 1979, p. 29).

Aos poucos, porém, Marx reconhece na arte um valor maior, que se sobrepõe ao momento histórico e à condição de trabalho, conforme afirma Ernst Fischer, em “A necessidade da arte”:

O que importa é que Marx enxergou que, na arte historicamente condicionada por um estágio social não desenvolvido, perdurava um *momento de humanidade*; e nisso Marx reconheceu o poder da arte de se sobrepor ao momento histórico e exercer um fascínio permanente. Podemos colocar a questão assim: toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. (FISCHER, 1984, p. 17).

Além disso, há nessa relação de arte com trabalho, apresentada por Marx, nuances que, para Fischer, trazem a concepção do fazer artístico como ato consciente e racional de dominação da realidade.

A mesma dualidade – de um lado, a absorção na realidade e, de outro, a excitação de controlá-la – não se evidencia no próprio modo de trabalhar do artista? Não nos devemos enganar quanto a isso: o trabalho para um artista é um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante. (FISCHER, 1983, p.14).

No que concerne à função do artista, o teórico de arte ainda acrescenta:

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele também precisa saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consume* o diletante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a. (FISCHER, 1984, p.14).

Na verdade, Fischer lembra, desse modo, que ao transformar experiência em memória, o artista também mostra a realidade social, domando as emoções, como o faz Cesário na construção de versos que desembocam em imagens. Essa funcionalidade, que requer técnica, revela a necessidade da arte e do artista como elementos que fazem apelo à sensibilidade e à razão humana.

No mundo alienado em que vivemos, a realidade social precisa ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, posta sob uma luz que devasse a ‘alienação’ do tema e dos personagens. A obra de arte deve apoderar-se da plateia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. As normas que fixam as relações entre os homens não de ser tratadas no drama como ‘temporárias e imperfeitas’, de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento, afinal, quanto ao que viu: ‘não era assim que devia ser. É estranho, quase inacreditável. Precisa deixar de ser assim’. (FISCHER, 1984, p.15).

Resta-nos, pensar, a partir disso, então, como viviam, nesse contexto finissecular do XIX, o pintor e o poeta, já que a institucionalização das artes pelos acadêmicos e o florescer

de uma “moderna classe média” modificaram, como dito anteriormente, a conjunção do trabalho artístico, fazendo com muitos desses não ganhassem a visibilidade que mereciam. Sobre essa questão, o historiador e crítico literário português Alexandre Pinheiro Torres, em “A paleta de Cesário Verde”, explica:

Durante a Idade Média e o Renascimento e até o fim do século XVIII, trabalhadores do vidro ou ourives ou tecelões ou douradores, etc., eram considerados tão artistas como os pintores, escultores ou arquitectos. Mas, a partir do século XVIII e através do XIX, a posição do artista na sociedade sofreu uma alteração profunda. As artes plásticas começaram por se separar das aplicadas, já que, devido à falta de patronos, foi óbvio o decréscimo nos níveis da criatividade e de ofício. (TORRES, 2003, p.13).

Aos poucos, também, o domínio cego do academicismo, que afetava não só a sociedade em geral, como os próprios artistas, aliou-se ao fato de ocorrer, neste mesmo século, a consolidação de uma forma de arte de popularidade extrema – o romance. Os escritores europeus que compunham romances, nesse instante, poderiam ser “apadrinhados” por um patrono, figura comum aos pintores que, nesse momento, encontram-se órfãos de financiadores.

A velha tradição aristocrática nunca se quebrara inteiramente, e agora que os escritores têm necessidade de voltar a recorrer aos clientes particulares e podem fazer isso, essa tradição experimenta uma espécie de renascimento. O novo sistema de proteção ao escritor não se generaliza tanto como anteriormente, mas, em geral, é orientado por considerações mais adequadas, de sorte que, mais cedo ou mais tarde, todo o escritor realmente dotado de qualidades, se procurar bem, acaba por encontrar o seu patrono. (HAUSER, 1982, p.698).

Os romancistas, assim, diferiam dos poetas e dos pintores que, acometidos pelos novos tempos, sofreram suas consequências, raramente obtendo alguma forma de recompensa financeira durante o período. Em seu poema *Nevroses* (1876), Cesário reclama:

Um prosador, aqui, desfruta fama honrosa
 Obtém dinheiro, arranja a sua *coterie*;
 E a mim, não há questão que mais me contrarie
 Do que escrever em prosa. (VERDE, 2015, p.98).

A respeito da similaridade entre poeta e pintor, nesse âmbito, acresce Torres:

É que por essa altura (o cair do pano de Oitocentos), o que material e espiritualmente se podia dizer do *pintor* também podia ser dito do *poeta*, porque estes artistas, mais do que quaisquer outros (os que se dedicavam a escrever romances, ou os arquitetos ou os compositores de ópera) sofreram privações de toda a espécie. Pode mesmo dizer-se que as probabilidades de um poeta cair num poço era ainda maior do que aquelas que um pintor enfrentaria e enfrentou. Quem é que dava importância à poesia? (TORRES, 2003, p.12).

É opondo-se ao sistema vigente, então, que Cesário amadurece, cresce segundo a própria perspectiva de Serrão, nas décadas de 1870 e 1880, abrindo novos caminhos, novas brechas, por onde a poesia pode correr e se espraiar livremente. Entre essas aberturas estão a da dicotomia campo x cidade – dicotomia esta que acaba, no fim de sua obra, por, segundo Helder Macedo⁷, o poeta apontar para mazelas presentes também na vida campesina (*Nós*, 1884). Além disso, vê-se nos versos de Cesário, ainda, características peculiares como a da não idealização da mulher, abaixo, em *Sardenta*, 1878, e da descrição imagética do entorno.

Tu nesse corpo completo,
Ó láctea virgem doirada!
Tens o linfático aspecto
Duma camélia melada. (VERDE, 2015, p.106)

Por essas aberturas, inerentes à cidade, à mulher e ao pictórico, surgem, na poesia de Cesário, traços peculiares que o levam a ser considerado como o precursor do Modernismo português, num momento em que a experimentação legou a ele a alcunha de “poeta pintor”, salientando sua capacidade de criar imagens através das palavras, num constructo singular de assíndetos, metonímias, sinestésias, oxímoros e hipálages.

Mais do que escrever quadros, então, Cesário faz uma poesia realista impressionista, dada a objetividade cientificista a qual fê-lo influenciar a antimetáfísica de Alberto Caeiro⁸, não deixando de lado, porém, certo sentimentalismo romântico, e caminhando, ao fim da vida, que culmina com a morte prematura por tuberculose aos 31 anos, para determinada angústia própria do expressionismo (*O Sentimento dum Ocidental*).

⁷ Helder Malta Macedo (1935) é um poeta, romancista, ensaísta e crítico literário português.

⁸ Alberto Caeiro da Silva (1889-1915) foi um heterônimo criado por Fernando Pessoa, considerado mestre dos demais heterônimos. Era declaradamente influenciado por Cesário Verde, já que buscava, como fim primeiro, ver a realidade de forma objetiva e natural.

2 O PICTÓRICO EM CESÁRIO

Para uma abordagem pictórica da poética de Cesário é de suma importância atentar para a natureza como matéria-prima da paisagem que se constrói em seus versos. E, não obstante, entender que essa mesma natureza alumia-se, historicamente, nas artes plásticas, quando considerada, por inúmeros estudiosos, não o primeiro motivo da pintura, a qual se modifica do século XIX para o XX, porém um ponto de partida para o método de representação que foi sendo aprimorado, no decorrer dos séculos, conforme ratifica o historiador de arte Robert Kudielka, em seu artigo “O equívoco de Pissaro – sobre o desaparecimento da imagem da natureza na arte do século 20”:

Pois que só se pintou, a maior parte do tempo, a partir da natureza (“nach der Natur”) na medida em que essa tinha que ser checada, já que havia uma tarefa a ser executada: a saber, a representação das ideias gerais, das mitologias, das lendas religiosas de uma sociedade. A natureza não foi o primeiro motivo da pintura (“Sujet”) e, muito menos, objeto de imitação. O que se imitou, no mundo afora, nas pinturas tradicionais, foi simplesmente o método de representação: tendo como propósito dominar essa arte de representação e, talvez, logo em seguida, aperfeiçoá-la. Mesmo na Europa, com sua nascente visão renascentista de uma ‘conquista universal do mundo visível’ (E. H. Gombrich), o que aconteceu na prática foi exatamente isso: a tentação forçada de vencer e dominar a abundância do visível – e não uma piedosa e maquinal repetição. (KUDIELKA, 2002, p. 11).

Assim, a natureza, identificada nos versos de Cesário, também não aparece por meio de mera e maquinal repetição, já que é vista por olhos então sensibilizados ante todo o mundo exterior. Graças a essa sensibilidade e a uma elaborada construção do léxico, esses olhos nos fazem entender as minúcias de seu tempo.

Vemo-los aperfeiçoar a formação de imagens pictóricas, através de versos, relatando um pouco daquele XIX finissecular. O olhar do poeta traz à tona, essencialmente, a ideia de evocação da cor como um senso de realidade, característica afim aos paisagistas da Escola de Barbizon (1830-1870), movimento artístico de pintores franceses, ocorrido no povoado de Barbizon, nas proximidades do bosque de Fontainebleau.

Em versos como os do poema *Caprichos*, 1874, em que o mergulho em “angústias lacrimosas”, pela amada, revela um choro amargurado provindo de florestas tenebrosas, nota-se sensível percepção da natureza, a qual acaba por refletir os sentimentos do poeta.

Mergulha-se em angústias lacrimosas
Nos ermos d'um castelo abandonado,
E as próximas florestas tenebrosas
Repercutem um choro amargurado.

Uníssemos, nós dois, as nossas covas,
Ó doce castelã das minhas trovas! (VERDE, 2015, p. 68).

Esses versos ganham uma entonação quase fúnebre e chamam a atenção para o fato do poeta, consumado pela paixão, convocar a amada, castelã de suas trovas, a um contexto pós-morte. As estrofes podem nos remeter, intuitivamente, ao quadro, a óleo, *Bosque de Fontainebleau* (figura 1), 1868, de Narcisse Virgílio Diaz de la Peña (1807-1876), um dos mais renomados paisagistas franceses da Escola de Barbizon.

O quadro mostra uma floresta, cujas folhas e galhos em movimento, quase mergulhadas em circumspecta escuridão, desvelam um olhar tenebroso, em que o breu contrasta com o centro, onde se podem ver iluminuras, raios luzidios de sol que tocam a mata, parte dos troncos das árvores e do chão relvado.

Figura 1 – Diaz de la Peña, *Bosque de Fontainebleau*, 1868, óleo sobre tela, 84 x 111 cm.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diaz_de_la_Pena_Foret_of_Fontainebleau.jpg. Acessado em: 15/10/2015.

Essa imagem de paisagens florestais, com pequenos lumes, ressalta a ideia de natureza enquanto reflexo dos sentimentos, em Cesário, permitindo, ainda que indiretamente, a conjugação de ações consciente e inconsciente, ao nível pictórico. Em busca de uma percepção realista, mas sensível, de mundo, o poeta altera a contradição entre autoconsciência e natureza, apontando para certa subjetividade, do mesmo modo que fizera Schelling, ao diferir de Hegel, conforme explica Kudielka ao analisar a correspondência filosófica de Hegel, Schelling e Höderlin.

Diferentemente de Hegel, Schelling procurou superar essa contradição entre autoconsciência e natureza, de tal forma que ele possa ver nesta última uma espécie de subjetividade, uma ‘ciência trabalhando’ (‘werkthätigen Wissenschaft’), que, entretanto, se diferencia da ação consciente porque, nela, intenção e execução do ato não são duas coisas distintas. Em vista dessa constatação, a arte ganha provisoriamente, dentro do Sistema do Idealismo Transcendental (1800), uma posição chave como ‘documento e órgão’ (‘Document und Organon’) do projeto filosófico de comprovar a conexão da natureza com a autoconsciência já que a arte aparentemente consegue conjugar ação consciente com ação inconsciente, que na reflexão necessariamente se divorciam. (KUDIELKA, 2002, p. 10).

Ao findar com essa separação entre consciente e inconsciente, ressaltada por Schelling, a arte poética também se espelha no pictórico, e Cesário, nesse âmbito, pode ser reconhecido como um versificador que busca expressar de modo objetivo todo um amálgama de sensações subjetivas, estimuladas pelo entorno, encontrando pontos de convergência com um momento de transição nas artes plásticas, no contexto finissecular do oitocentos.

Não à toa, poemas como *Flores Velhas*, 1874, se aproximam da matriz romântica da qual provém Cesário e, ao mesmo tempo, das paisagens formadas por pintores da Escola de Barbizon – demonstrando, paulatinamente, a construção de imagens meticulosamente instintivas, feitas na medida em que a razão se aproxima da percepção, em que a ação não mais difere da autoconsciência do ato, e a métrica vai se tornando estudadamente quase tão espontânea quanto a pincelada.

Agonizava o Sol, gostosa e lentamente,
Um sino que tangia, austero e com vagar,
Vestia de tristeza esta paixão veemente,
Esta doença, enfim, que a morte há-de curar.

E quando me envolveu a noite, noite fria,
Eu trouxe do jardim duas saudades roxas,
E vim a meditar em quem me cerraria,
Depois de eu me morrer, as pálpebras já frouxas. (VERDE, 2015, p.81).

O poema apresenta a natureza como fonte subjetiva das vicissitudes do poeta, quem traz do jardim “duas saudades roxas”, explorando sinestesticamente seu próprio estado emocional a partir do meio. O tom melancólico promovido pela imagem do desaparecimento do sol, que agonizava, pode ser notado, desde as primeiras estrofes, em que a amada é lembrada, gradualmente, “soberba como um sol, serena como um voo”.

Fui ontem visitar o jardimzinho agreste,
Aonde tanta vez a Lua nos beijou,
E em tudo vi sorrir o amor que tu me deste,
Soberba como um sol, serena como um voo.

Em tudo cintilava o límpido poema
Com ósculos rimado às luzes dos planetas;
A abelha inda zumbia em torno da alfazema;
E ondulava o matiz das leves borboletas.

Em tudo eu pude ver ainda a tua imagem,
A imagem que inspirava os castos madrigais;
E as virações, o rio, os astros, a paisagem,
Traziam-me à memória idílios imortais. (VERDE, 2015, p. 78).

Os versos podem ser facilmente associados com o quadro de Théodore Rousseau, *La Hutter du charbonnier* (figura 2), 1850, em que podemos observar o sol a “agonizar”, desfalecer no horizonte, em segundo plano, e a paisagem agreste, “serena como um voo”, que traz à memória “idílios imortais”, em primeiro.

A pintura, a óleo, revela, mais uma vez, certa escuridão circunspecta a uma região luzidia, em que o sol, “gostosa e lentamente”, logo dará lugar aos astros.

Figura 2 – Théodore Rousseau, *La Hutte du charbonnier*, 1850, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diaz_de_la_Pena_Foret_of_Fontainebleau.jpg. Acessado em: 15/10/2015.

O reflexo da luz do sol na superfície da água do rio, as cores amarelo-esverdeadas dos arvoredos, o movimento acinzentado das nuvens e das sombras das folhas, a tomar conta dos solos e dos céus, parecem mostrar o quanto Rousseau era um observador atento às pequenas transmutações da natureza.

Contudo, o pintor que talvez mais entre em consonância com o que Cesário vinha fazendo em seus poemas, até meados da década de 1870, seja Caspar David Friedrich (1774-1840). Friedrich foi um dos mais famosos representantes da pintura romântica alemã, primando pelo simbolismo e pela ideia de percepção da natureza enquanto representação alegórica.

Afinal, o que mais interessa Friedrich é, em primeiro lugar, a percepção. A paisagem proporciona ao sujeito observador uma caixa de ressonância para seus sentimentos e sensações – sentimentos e sensações essas que ele teria experimentado no passado, perante a iconografia de uma representação de bodas, de uma adoração ou de um Cristo, no papel de juiz universal. A crítica que o Iluminismo fez à religiosidade dogmática parece ter desacreditado imagens tradicionais e símbolos de tal forma que emoções dinamitadas tiveram que encontrar um outro espaço e encontram-no – mas com uma imprecisão característica – mediante a confrontação com a natureza. Porém, a superação desse conflito não foi totalmente bem-sucedida, do que resultou uma atmosfera tipicamente melancólica. Mesmo assim, a realização extraordinária de Friedrich foi ter elevado o motivo da paisagem à posição de alegoria. (KUDIELKA, 2002, p. 12).

No poema *Arrojos*, 1874, nesse âmbito, Cesário apresenta a figura amada como alguém que rejeita o poeta, o qual faz suposições intermitentes acerca da concretude do amor – o poema apresenta como recurso estilístico a recorrência do “se”, condicional, e alude ao sol e ao pueril da infância. Os versos não têm um teor campestre, mas a natureza surge como representação, na medida em que a luminosidade vem a sugerir, de maneira ininterrupta, a condição sôfrega do eu lírico, sucumbindo aos próprios desejos, ante uma mulher que lhe volta às costas. A natureza e a luz ganham, pois, nesses versos, uma concepção alegórica, ao refletirem a possibilidade do poeta de consumir seu amor.

Se aquela que amo mais que a luz do dia,
Me aniquilasse os males taciturnos,
O brilho dos meus olhos venceria
O clarão dos relâmpagos noturnos.

Se ela quisesse amar, no azul do espaço,
Casando as suas penas com as minhas,
Eu desfaria o Sol como desfaço

As bolas de sabão das criancinhas.
(...)

Se ela ouvisse os meus cantos moribundos
E os lamentos das cítaras estranhas,
Eu ergueria os vales mais profundos
E abalaria as sólidas montanhas. (VERDE, 2015, p. 71-72).

“Se ela”, diz o eu lírico, se voltasse para ele, se ouvisse seus cantos de enamorado, teria forças mesmo para mudar a natureza, “ergueria os vales mais profundos” e “abalaria as sólidas montanhas”. Mas, a amada, a quem o poeta ama mais que a luz do dia, parece não ligar para os seus lamentos, e permanece voltada para a aurora que resplandece em si.

Poderia essa amada ser vista em imagem, airoso, da natureza, reflexo da dimensão passional do poeta? No quadro *Frau vor der Morgendämmerung* (Mulher diante da aurora), 1818, óleo sobre tela, em que uma dama se encontra de pé, com as costas voltadas para o observador, os braços um tanto suspensos diante da alvorada, vê-se a atração esplêndida que a paisagem estendida para além da moça exerce sobre o espectador. Puxado para o sublime, instado pela paixão traiçoeira de seus olhos, o espectador semelha o poeta, que em versos afetuosos, cogita abalar as “sólidas montanhas” também presentes no quadro (figura 3).

Figura 3 – Caspar David Friedrich, *Frau vor der Morgendämmerung*, 1818, óleo sobre tela, 22 x 30 cm.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rousseau_20_sep_2013.jpg. Acessado em: 15/10/2015.

A escolha de Friedrich por pintar a personagem central do afresco de costas para quem aprecia a imagem é uma estratégia perspicaz, cujo intuito é fazer com que o espectador “entre” no quadro, chamando, meticulosamente, o observador para a obra. Muitos pintores franceses, doravante, irão arremedar essa artimanha, dentre eles Georges Seurat (1859-1891).

A relação entre a poética de Cesário e Seurat, nesse introito, pode ser estabelecida pelo efeito cinético que se vê na pintura deste último, na medida em que a cor, metaforicamente complexa, é dotada de vibração. Isso ocorre em decorrência de uma escolha precisa de palavras que fazem com que a cor, semelhante à poesia de Cesário, evidencie, sem inércia, sensações que, sob a influência da luz, coabitam e formam quadros, estâncias e estrofes em movimento. Em *Caprichos* (1874), poema de amor, o movimento é uma constante:

Ou domina, a rezar, no pavimento
Da capela onde outrora se ouviu missa,
A música dulcíssima do vento
E o sussurro do mar, que se espreguiça.

Pudesse eu ser o mar e os meus desejos
Eram ir borrifar-lhe os pés, com beijos. (VERDE, 2015, p.66).

Esse movimento, na poesia, está intimamente ligado ao efeito do ritmo poético, determinado pela acentuação e pela métrica. Ao estabelecer um contrato métrico e quebrar com o mesmo, o poeta cria movimento e, ao mesmo tempo, melodia, nos seus versos. O movimento melódico pode ser evidenciado pela escansão de estrofes, como as de *Caprichos* (2015, p.68), abaixo:

- - / - - / - - - / -	
Ou domina, a rezar, no pavimento	3 – 6 – 10
- - / - - / - - \- / -	
Da capela onde outrora se ouviu missa,	3 – 6 – 10
- / - - - / - - - / -	
A música dulcíssima do vento	2 – 6 – 10
- - / - - / - - - / -	
E o sussurro do mar que se espreguiça.	3 – 6 – 10

- / - / - / - / - / -	
Pudesse eu ser o mar e os meus desejos	2 – 4 – 6 – 8 – 10
/ - / - - / - / - / -	
Eram ir borrifar-lhe os pés, com beijos.	1 – 3 – 6 – 8 – 10

Trata-se, aqui, de uma estrofe como muitas outras de diversos poemas de Cesário; construída, cabalmente, por uma preocupação com a simetria. Essa simetria pode ser notada, ao longo de toda sua obra, na preferência por um determinado número de sílabas métricas a cada verso (majoritariamente decassílabos e alexandrinos). Essa preferência está vinculada a uma visão analítica que faz com que a sintaxe e o metro colaborem para uma comunicação calculada, sóbria e, em certa medida, incisiva, no que se refere à confecção da imagem, segundo constata o teórico literário Jorge Luiz Antônio, em “Forma, luz, Movimento- a poesia de Cesário Verde”:

A simetria nos poemas se parece com uma preocupação de um artista plástico: o número de versos tem relação com o número de imagens, de estrofes, a quantidade de estrofes é equilibrada, de uma forma geral, em toda a obra poética. (...) Essa simetria pode ser observada da seguinte forma: o número de versos por estrofe, o número de estrofes em cada poema, o número de imagens por verso, e assim por diante. (ANTONIO, 2002, p. 175-176).

O poeta estabelece um contrato métrico, com uma tônica predominantemente heroica nos decassílabos (sexta e décima sílabas sempre acentuadas) das estrofes anteriores citadas, desde a estrofe inicial do poema, com regularidade indubitável (3-6-10) e, então, quebra essa regularidade com um quaternário perfeito (2-4-6, em negrito no exemplo dado), no terceiro verso dos seis, levando à alternância melódico-visual, e à geração de movimento subsequente.

O quaternário é uma acentuação atípica em decorrência do grande número de palavras paroxítonas, no português, tornando rara a ocorrência de três sílabas átonas consecutivas em uma construção sintática. Cesário, entretanto, é um exímio construtor de quaternários, em sua rítmica, tanto quanto de decassílabos, em sua métrica. E, ao quebrar com o contrato métrico estabelecido (3-6-10), no terceiro verso, gerador de ritmo, de movimento visual, de pontilhismo, o poeta não deixa de fazer certa digressão, retomando o contrato métrico tanto no segundo verso da primeira estrofe quanto no dístico final.

As sílabas do primeiro verso do dístico, por conseguinte, formam um jâmbico perfeito (2 - 4 - 6 - 8 - 10), verso em que todas as tônicas são sílabas pares.

Essa estrofe, em especial, remete-nos ao famoso quadro de Seurat (figura 4), *Courbevoie Landscape avec Turret*, 1883, no qual, com o movimento sibilante da água do mar na porção inferior do painel e o voo das gaivotas, no alto, notamos, pelo pontilhado, a música doce do vento a que se refere Cesário em sua declaração à amada.

Fica evidente, nessa passagem do poema, a correlação entre escrita e imagem, tão bem ratificada pelo verso sinestésico “a música dulcíssima do vento”. No ensaio “As Duas Estruturas da Imagem Literária”, do teórico literário Gilberto Mendonça Teles, no livro “Literatura e Imagem”, lê-se a respeito:

Com a escrita a imagem passou a ocupar o centro da criação poética, introduzindo vários sentidos e representando coisas difíceis de serem ditas de outra maneira. Ela introduz um segundo sentido, não literal, metafórico, simbólico, ou analógico. E possui o seu ‘lugar’ no discurso, deslizando entre o significante e o significado e atuando na micro- e na macroestrutura, nas duas estruturas do poema e da narrativa. A poesia tradicional e a de vanguarda do século XX fizeram da imagem a força energética da visualidade. (TELES, 2005, p. 108)

Figura 4 – Georges Seurat, *Courbevoie Landscape avec Turret*, 1883, óleo sobre tela, 1104 x 708 cm.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/georges-seurat/courbevoie-landscape-with-turret-1884>. Acessado em: 15/10/2015.

Pode-se dizer, então, que a imagem, na poesia de Cesário, estabelece, pela associação com a luz e a cor, uma nova perspectiva, por meio da qual há o deslocar de formas, gerando movimento. A dimensão cromatológica e a dimensão eidética, em sincronia, apontam para uma topologia apurada das palavras. Sobre essa perícia com que Cesário empreende o trabalho de pintar ao escrever, o teórico literário português Alexandre Pinheiro Torres acrescenta:

As óbvias diferenças técnicas que há entre pintar e escrever poesia implicariam que, para um poeta usar palavras para esse efeito, a linguagem da pintura tornar-se-ia numa forma alienada de comunicação. Cesário, todavia, demonstra uma bem definida habilidade *bilíngue*, porque o uso da metáfora pictórica dota-o de uma série considerável de técnicas alternativas e comparativas. (...) Por exemplo, a ideia de *quadro* como equivalente a uma estância ou poema, a própria ideia (que ultrapassará a pintura para antecipar o cinema) da técnica cinética do movimento, o que lhe permitirá novas aberturas estéticas no seu maravilhoso original trabalho com as palavras. (TORRES, 2003, p.32).

Munido de ferramentas pictóricas para levar a efeito um trabalho minucioso com as palavras, Cesário cria, à vista disso, uma enorme gama de imagens, as quais, pela autenticidade semi-inconsciente com que são concebidas, e considerando o retrato sensível que faz de parte da sociedade portuguesa finissecular, podem ser ainda mais amplamente associadas com as pinturas de artistas conterrâneos e contemporâneos, tais José Malhoa (1855-1933), Silva Porto (1850-1893) e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929).

Malhoa fez parte da Academia de Belas Artes de Lisboa, dos 12 aos 78 anos, realizando exposições em Madri, Paris e Rio de Janeiro. Silva Porto estudou na Academia Portuense de Belas Artes, estagiou em Paris e na Itália, e retornou a Portugal para ministrar aulas sobre paisagismo e luz na Academia de Lisboa. Columbano iniciou sua formação na Academia de Belas Artes de Lisboa e depois foi para Paris, tornando-se um exímio retratista, tendo feito pinturas de Antero de Quental, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Os três pintores fizeram parte do chamado Grupo de Leão, conhecida tertúlia de artistas portugueses que se reuniam na Cervejaria Leão de Ouro, em Lisboa.

Atentar-se-á, nesse âmbito, para as estrofes de *Provincianas* (1887), escritas em redondilha, por Cesário, que apresenta a bela mulher do campo, em uma “manhã pitoresca”. O poema traz as terras ricas de lavradores portugueses com a paisagem de relevo dos montes como “seios ofegantes”. Ao versejar sobre a província, o poeta aproxima-se do ambiente retratado por José Malhoa, em sua obra.

Como amanhece! Que meigas
 As horas antes do almoço!
 Fartam-se as vacas nas veigas
 E um pasto orvalhado e moço
 Produz as novas manteigas.

Toda paisagem se doura:
 Tívida ainda, que fresca!
 Bela mulher, sim senhora,
 Nesta manhã pitoresca,
 Primavera, criadora! (VERDE, 2015, p.155).

A “bela mulher” na paisagem que “se doura” é figura recorrente em diversos quadros oitocentistas. Contudo, parece ser em Malhoa que melhor se caracteriza a campesina portuguesa.

No versos de Cesário, porém, trata-se não só da mulher, mas de um campo em que passam os emigrantes, onde se trabalha e se colhe da terra.

É nesta quadra d’ amores
 Que emigram os jornaleiros
 Ganhões e trabalhadores!
 Passam clãs de forasteiros
 Nas terras de lavradores. (VERDE, 2015, p.155).

Na pintura à óleo *Milho ao sol*, 1927, podemos ver uma moça inclinada, de joelhos, sobre uma sesta de milho (figura 5) a desvelar um pouco do ambiente a que se remete Cesário, no poema.

A obra se encontra no museu de Grão Vasco, Viseu, e é uma das mais famosas de Malhoa. Os tons pastéis da camisa e da palha do chapéu, o saiote azulado, o marrom do cesto de milho e o amarelo dourado do cabelo da moça e das espigas são realçados pelo alvor de pano estendido sob ela, no chão. Essa bem poderia ser uma dentre as provincianas a que Cesário se refere no poema, no qual “os campos, milhas e milhas, com povos de espaço a espaço, fazem-se às mil maravilhas”.

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

E os campos, milhas e milhas,

Com povos d' espaço a espaço,
Fazem-se às mil maravilhas;
Dir-se-ia o mar de sargaço
Glauco, ondulante, com ilhas! (VERDE, 2015, p. 156).

Figura 5 – José Malhoa, *Milho ao sol*, 1927, óleo sobre tela, 51 x 43 cm.



Fonte: <http://pictify.saatchigallery.com/475611/milho-ao-sol-1927-de-jos-malhoa>. Acessado em: 15/10/2015.

A pintura semelha o poema na medida em que se destaca a força do trabalho feminino no campo. O mesmo ocorre em Silva Porto, nos quadros em que as mulheres, no campo, recebem destaque, como em *Colheia – ceifeiras* (1893), óleo sobre tela. No decorrer de *Provincianas*, essas ceifeiras (figura 6) parecem ser mencionadas, quando as moças dos arados vêm ao trabalho e ao sustento “com fouces, sachos, enxadas”.

Enquanto a ovelha arredonda,
Vão tribos de sete filhos,
Por várzeas que fazem onda,
Para as derregas dos milhos
E molhadelas da monda.

De roda pulam borregos;
Enchem então as cardosas
As moças desses labregos
Com altas botas barrosas
De se atirarem aos regos!

Ei-las que vêm às manadas
Com caras de sofrimento,
Nas marchas forçadas!
Vêm ao trabalho, ao sustento,
Com fouces, sachos, enxadas! (VERDE, 2015, p. 157).

O paisagismo bucólico do poema está também no afresco de Silva Porto, no qual os rostos morenos das moças, queimados pelo sol – uma de perfil, voltado para o nada, enquanto a outra se volta para o chão, a colher mais palha, em vasto prado aberto, de poucas árvores, em segundo plano, e gramíneas verdes, em primeiro, mas amplo sapé amarelo claro – revelam “caras de sofrimento”, sob um céu azul, de escassas nuvens.

As cores apagadas das vestes cinza-azuladas e os lenços à cabeça das moças, que tornam os semblantes destas mais fechados, introspectivos, reforçam a expressão melancólica de tristeza própria do universo campestre provinciano.

Figura 6 – Silva Porto, *Colheita-ceifeiras*, 1893, óleo sobre tela, 90.5 x 120.3 cm.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Silva_Porto-05.jpg. Acessado em: 15/10/2015.

Há, em Cesário, aliás, pelo menos dois tipos de mulher: a frívola e dominadora, como a aristocrata de *Deslumbramentos* (1875), e a doce e tenra, de *A Débil* (1876). Outrossim, tanto no campo (*Nós*) quanto na cidade (*Sentimento dum Ocidental*), há mulheres feias, mas exaltadas pela força do trabalho, como até aqui explicitado.

Notar-se-á, entretantes, que essas mulheres também estão presentes na pintura de Columbano, sobretudo a indiferente, cruel e opressora aristocrata de *Deslumbramentos*, tantas vezes captada pelos pincéis do artista e tratada por Cesário com ironia, no desenrolar de uma ferrenha crítica social:

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

(...)

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

E um dia, ó flor do Luxo, nas estradas,
Sob o cetim do azul e as andorinhas,
Eu hei de ver errar, alucinadas,
E arrastando farrapos – as rainhas! (VERDE, 2015, p.86-87).

Um exemplo dessa configuração da mulher desapaixonada, fria e indolente a que se refere Cesário, está na pintura *A volta do passeio* (1880), em que Columbano representa, ainda que de modo desproposital, a faceta de desprezo (figura 7), o ar tipicamente arrogante de parte da nobreza portuguesa, para não dizer europeia, da época.

É de suma importância notar o “gesto de neve e de metal”, a postura austera, magnética e displicente presentes na imagem feminina de sombrinha à mão.

As cores da vegetação, além disso, são de um verde musgo, escuro, o que vem a realçar a personagem central, pelo leve contraste com o amarelo de chão. O semblante de indiferença, de perfil cabisbaixo, destaca-se sobre uma echarpe preta.

O trabalho de Columbano, nesse caso, configura-se uma exceção em sua obra, pois a maioria de suas pinturas retrata interiores, dando ênfase aos bares, salões e palácios lisboetas. Contudo, a escuridão, o turvamento e o negrume ainda permanecem, sendo parte característica de sua arte, desde o início de sua formação na escola de Belas Artes de Lisboa,

onde foi aluno de Simões de Almeida, escultor romântico português, o qual já teve inclusive seu ateliê representado em quadro pelo conterrâneo José Malhoa.

Figura 7 – Columbano, *A volta do passeio*, 1880, óleo sobre tela, 1010 x 1419 cm.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/columbano-bordalo-pinheiro/a-volta-do-passeio-1880>.
Acessado em: 15/10/2015.

Esse vestido cinza-azulado a tremeluzir com a vegetação verde-amarelada envolta é carregado pelo entreolhar, na pintura, de uma mulher indiferente, desprovida de qualquer ingenuidade.

Talvez seja, porém, somente em Camille Pissarro (1830-1903), pintor francês precursor do impressionismo, que esse cinza do vestido da moça de Columbano ganhe outro sentido. A partir da “Lei da decomposição” de Eugène Delacroix (1798-1863), a compreensão da natureza, vinculada à cor e à luz, deixa de ser uma busca por tentar vencer e dominar a abundância do visível como o é para a maioria dos paisagistas supracitados, ganhando força transmutada em Pissarro.

Delacroix descobriu a ‘Lei da decomposição’ [loi de décomposition], que se subtrai ao estudo das ciências naturais – aquela que isola os fenômenos objetivos. De acordo com essa lei, cada cor que se detecta na natureza é composta de três outras cores: cor do corpo, sombra e reflexo, que se influenciam mutuamente de tal forma, que nenhuma delas é perceptível e objetiva isolada de seu contexto. Essa descoberta foi revolucionária, pois não significava nada menos do que o seguinte: a contemplação objetiva não resiste à contemplação da natureza, a partir dos sentidos. (KUDIÉLKA, 2002, p.14).

Para Pissarro, a “Lei da decomposição” significou, então, a conquista da liberdade do olhar não objetivo, conjugado a uma virtuosidade cuja capacidade de realização não dependia mais do tema, visto que a natureza passa a servir como aprendizado, reconhecendo-se toda a insubordinação dos fatos visíveis.

Mais velho uma década, judeu e europeu das colônias (nasceu e cresceu nas Ilhas Virgens, que pertenciam então à Dinamarca), marginal no contexto da sociedade burguesa, foi o líder ideal, como escreveu depois Cézanne: ‘uma espécie de Deus pai’ (eine Art bon dieu), que agia a partir do exemplo e das observações aparentemente casuais. Os próprios temas de sua escolha pessoal eram extremamente inoportunos e demonstravam de que forma decidida ele atacava o preconceito objetivo do olhar. (...) uma boa idéia das normas práticas que ele estabeleceu para implementar a ‘Lei da decomposição’. Deve-se pintar tudo ao mesmo tempo (‘à tout simultanément’), ensinou ele, em vez de permanecer no mesmo lugar. (KUDIÉLKA, 2002, p. 16).

Esse aprendizado que é a natureza remete-nos a Cesário, pelo modo como a natureza passa, de maneira intermitente, a funcionar como fundamento, em sua poética, para o desenvolvimento de uma personalidade livre e criativa, conforme acreditava Pissarro ser mesmo o papel desta.

O trabalho ‘a partir da natureza’ não seria um aprendizado, mas sim, uma doutrina contrastante, se essa não possibilitasse concomitantemente ao aprendiz, junto com a aquisição de conhecimentos e capacidades práticas, a revelação de seus pontos fortes e de suas inclinações. A libertação e a formação do temperamento artístico era, para Pissarro, o âmago do aprendizado sur le motif. Segundo seu credo político, ele era um socialista com grandes simpatias para com o anarquismo e mostrava-se tão convicto de que o contato laborioso com a natureza era o caminho para o desenvolvimento da personalidade livre e criativa que, apesar de ter realmente experimentado, a duras penas, a pobreza proverbial das artes, teria animado com prazer seus filhos para que abraçassem essa forma de existência. (KUDIÉLKA, 2002, p. 17).

No poema *Num bairro moderno*, 1877, Cesário constrói uma imagem belíssima do entorno, a partir de uma íntima acepção da natureza. As cores peroladas, cremes, de “brancuras quentes”, em uma “larga rua macadamizada”, remetem a qualquer logradouro citadino de quaisquer cidades por onde passam os pedestres, logo pela manhã. Os versos iniciais podem reportar prontamente ao quadro *Boulevard Montmartre matin* (1897), óleo sobre tela, de Pissarro.

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estacam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada. (VERDE, 2015, p.100).

De suma importância atentarmos para os “transparentes”, os transeuntes que passam pelas ruas assim lentamente, ao olhar melancólico do poeta que, similar ao do pintor, capta o movimento da vida moderna, com suas charretes, postes de luz (figura 8) e aglomerados de gente à moda esbelta daquele XIX finissecular.

Figura 8- Camille Pissarro *Boulevard Montmartre matin*, 1897, óleo sobre tela, 64.8 x 81.3 cm.



Fonte: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437310>. Acessado em: 15/10/2015.

Cesário, apesar de se aproximar mais de pintores paisagísticos românticos, pela intensa relação que estabelece, em sua poesia, entre realidade, sensibilidade e cor, bem como de alguns impressionistas do início do movimento, tal Pissarro, também apresenta em seus versos passagens que lembram quadros de um pintor, considerado por diversos estudiosos o “maior” e, sem dúvida, mais afamado, dentro do movimento. Claude Monet (1840-1925) é visto como um arqui-impressionista qual vai além, por não respeitar, propositalmente, a distância mínima imprescindível para a acepção visual, na formação de imagem, a partir da natureza.

Monet instiga-nos a pensar sobre as vicissitudes da cor fazendo algo semelhante ao que Cesário faz em sua poesia, evocando a luz. Essa evocação se dá não pelo realce da cor em si, mas da impressão desta em uma lente objetiva, que consegue gerar, na tessitura da tela, toda a espontaneidade de superfície circunstante.

Na experimentação da divisão de tons, Monet utilizou pequenos toques de cor pura, justapostos, para dar a ver o branco da luz de modo mais vivo e vibrátil, assim como na segunda quadra de *Cantos da tristeza*, 1874, poema campestre, do qual não podemos nos furtar, tamanha a riqueza de cores:

Talvez já não te lembres, pesarosa,
Da casinha caiada em que morámos,
Nem do adro da ermida silenciosa,
Onde nós tantas vezes conversámos. (VERDE, 2015, p. 57).

Essa “casinha caiada”, substancializada por Cesário, remete-nos a um quadro de Monet, *La maison de Monet à Argenteuil* (1876), óleo sobre tela, no qual o pintor retrata a sua própria casa (figura 9), morada modesta, de época em que viveu quase sem recursos, dado que a pequena herança do pai e o dote da mulher, nesse momento adoentada, estavam esgotados e o trabalho não rendia.

Figura 9 – Claude Monet, *La maison de Monet à Argenteuil*, 1876, óleo sobre tela, 63 x 52 cm.



Fonte: <http://www.flickrriver.com/photos/7208148@N02/4347096398>. Acessado em: 15/10/2015.

Nesse âmbito, ainda, ao contemplar a mulher, no campo, no poema *De Verão* (1887), Cesário aponta para um “lugar caiado”, donde, com sua prima, em meio à natureza, inspira-se:

Numa colina azul brilha um lugar caiado.
 Belo! E arrimada ao cabo da sombrinha,
 Com teu chapéu de palha, desabado,
 Tu continuas na azinhaga; ao lado
 Verdeja, vicejante, a nossa vinha. (VERDE, 2015, p. 132).

Reparar-se-á que esse mesmo “lugar caiado” tem amplitude na pintura de Monet, *La Promenade* (1875), em que se vê o filho do pintor, em segundo plano, e a sua primeira esposa, Camille, em primeiro, a segurar uma sombrinha, tal qual descreve Cesário. Não fosse o fato de o poeta ter passado sua vida inteira em Portugal, tendo ido apenas uma vez a Paris, a trabalho, poderíamos dizer que o “lugar caiado” fora retrato direto do quadro de Monet, ou vice-versa. O verde das gramíneas ao chão contrasta com o azul do céu e as nuvens que são de um traçado rápido, esbranquiçado (figura 10).

Nessa pintura fica clara a busca por efeitos luminosos, dada a angulação da mulher em relação ao quadro e a projeção de sua sombra sobre a grama; sombra esta que, para os impressionistas, deveria ser vislumbrada pelo contraste de cores existente entre os planos. A sombra, portanto, não era efetivamente escura e soturna como para os pintores renascentistas e românticos.

No “lugar caiado” vê-se, além disso, associado à colina azul na qual se posta a dama de sombrinha, a concepção imagética do verão finissecular, o hábito de ir ao campo passear e descansar. Esse hábito é interpretado pela ideia de que as cores formadas na mente do leitor/observador são constituídas de tonalidades que os objetos ou pessoas adquirem ao refletir da luz solar; cores obtidas do todo podem, então, variar de acordo com a incidência da luz nesse todo não técnico mas óptico. Um óptico que dá dinamismo à pintura como o faz Cesário por meio da aliteração, “Verdeja vicejante a nossa vinha” (último verso), não se tratando de uma imagem inerte.

Figura 10 – Claude Monet, *La promenade*, 1875, óleo sobre tela, 100 x 81 cm.



Fonte: <http://www.interagir.com/?entryID=22>. Acessado em: 15/10/2015.

Em *De verão*, pode-se notar, afora, a distinta visão que Cesário constrói da figura feminina, quando já na primeira estrofe coloca a realidade campesina como o local do sublime, onde encontra a musa que o anima.

No Campo; eu encontro nele a musa que me anima:
A claridade, a robustez, a acção.
Esta manhã, saí com minha prima,
Em quem eu noto a mais sincera estima
E a mais completa e séria educação. (VERDE; 2015, p. 131).

Essa passagem, que dá início ao poema, é seguida de uma autoparódia do poeta que se coloca como protagonista de uma história em que a prima é vista com certo partenalismo, o qual, de supetão, desaparece, dando lugar a um diálogo jocoso entre os dois. Falam a respeito de formigas, “trabalhadoras”, que se encontravam no caminho, e pelas quais a prima salta no intento de preservar a vida. Cesário, acampanhando-lhe as passadas, não deixa de glosar do ato.

Apesar de, na primeira estrofe, a poesia apresentar uma mulher aparentemente idealizada, esta não deixa de, tão logo, ganhar ares nada românticos.

Criança encantadora! Eu mal esboço o quadro
Da lírica excursão, de intimidade.
Não pinto a velha ermida com seu adro;
Sei só desenho de compasso e esquadro,
Respiro indústria, paz, salubridade. (VERDE, 2015, p.131).

Ao afirmar, nesse ínterim, que não pinta a “velha ermida com seu adro”, nessa segunda estrofe do poema, o poeta ressalta sua negação ao pitoresco romântico. Algo que também pode ser visto nas pinturas de Monet, nas quais o romantismo não é, em momento algum, caracterizado. Monet, assim como Cesário, nega a subjetivação do mundo, própria do romantismo, na construção da imagem.

E, ao negar essa subjetivação, através de uma aproximação intensa entre os olhos e a paisagem, o pintor traz tons distintos, pela visão sensível das cores, realçadas em brilho e movimento na alvura de vestido, no desanuviar de céu e no esvoaçar de vegetação. Cesário, assim como o pintor francês, traz diferentes tonalidades desse alvor cotidiano, sempre atentando para “a claridade, a robustez, a acção”.

Esse olhar do poeta português só desvia do que seria uma apreciação objetiva dos fatos, “desenho de compasso e esquadro”, deixando de usar uma lente objetiva para efetuar sua poética, pela qual viuslumbra o mundo até então, em *Nós* e *O sentimento dum Ocidental*, dois poemas cujos tons melancólicos dão margem à subjetivação, bem como mudanças de perspectiva à nível imagético e pictórico, conforme demonstra-se nos dois capítulos que seguem.

3 O(S) *NÓS* DE SEURAT

Georges Seurat deixou-nos algumas obras inacabadas, porém, os seus quadros estabelecem primorosas ligações, e estão, por si, atados ao último poema incluído no “Livro de Cesário Verde”, *Nós*, um dos mais bem escritos poemas cesarianos, no qual se pode observar o granjear do passageiro dia a dia, característica congruente aos pintores impressionistas, conforme afirma Serullaz:

Representando aquilo que é, por essência, passageiro, os pintores serão levados ulteriormente a executar “séries” em que se acompanham as transformações de um determinado local em diversas horas do dia. (...) Para eles, a pincelada é estrutura; abandonam a forma gráfica e, em geral, não são grandes desenhistas, mas grandes coloristas que buscam a beleza e a riqueza da pasta. (SERULLAZ, 1985, p. 8-16).

Ora, se o poema *Nós* traz, no seu decorrer, uma mudança de perspectiva temática no que se refere à dicotomia campo-cidade, em relação aos demais poemas cesarianos, as imagens formadas pelos versos de Cesário também passam a transmitir alterações formais, a nível pictórico, na medida em que se busca captar “um determinado local em diversas horas do dia”, conforme afirmou Serullaz.

Essas alterações formais se dão sob forte influência da chamada “Teoria dos contrastes”, própria do pontilhismo de Seurat. Os pintores impressionistas passam, aos poucos, a implementar, nesse âmbito, tanto o pontilhismo quanto o chamado divisionismo, pelo qual não se pontilha esse efêmero cotidiano, mas divide, dando a ver os benefícios da luminosidade, coloração e harmonia que estão presentes nos versos de Cesário.

Para tanto, considera-se a mistura óptica de pigmentos unicamente puros (cores do prisma), a separação dos diversos elementos (cor de iluminação, cor local, reflexo de cor), equilíbrio e proporção entre esses elementos (degradação e irradiação das cores) e a escolha de uma pincelada proporcional à dimensão do quadro, conforme Paul Signac, um dos integrantes do novo grupo, metodizou.

Paul Signac, que foi o teórico do grupo, definiu perfeitamente, em seu notável estudo publicado em 1889 em *La Revue Blanche*, ‘D’ Eugène Delacroix au Impressionisme’, as fontes, os princípios e os objetivos dessa estética. Analisou-lhe o elemento essencial, o divisionismo, baseado na fragmentação sistemática da

pincelada. Esse divisionismo, ele o diferencia nitidamente do pontilhismo, procedimento que apenas consiste no meio técnico e que apresenta analogias com os pequenos cubos dos mosaicos bizantinos (SERRULLAZ, 1985, p.96).

Assim como Cesário, Seurat, precursor da estética vigente na pintura, naquele momento, estabelece, então, rupturas. Ao influenciar a segunda fase do Impressionismo, na qual há maior simbiose entre as formas geométricas do desenho – antes renegadas por pintores como Monet – e a cor, o pintor francês, a exemplo do poeta lusitano, abre caminhos para novas maneiras de ver o mundo.

A resistência e, depois, a reação de Cézanne ao Impressionismo decorriam de uma recusa a negligenciar a forma em proveito do invólucro e da cor, recusa essa que era compartilhada por Seurat, Signac e os neo-impressionistas, cuja vontade de construção é marcada pela sistematização das formas, tendendo todas a um esquema geométrico. (...) Entretanto eles não rejeitam todo o Impressionismo: vão tentar estabelecer a síntese entre certos aspectos dessa estética e o pensamento clássico, associando espontaneidade e rigor, instantaneidade e duração. (SERRULLAZ, 1985, p. 89).

Logo, é no “rigor espontâneo” do Neoimpressionismo de Seurat que notamos a emblemática aparição de imagens exuberantes e inovadoras, concebidas igualmente pelos versos instantaneamente metrificados de Cesário, nos quais a visão ameaçadora da pestilência, presente em *O Sentimento dum Ocidental*, torna-se uma realidade, marcada pelo movimento calamitoso, em *Nós*:

Foi quando em dois Verões, seguidamente, a Febre
E o Coléra também andaram na cidade,
Que esta população, com terror de lebre,
Fugiu da capital como da tempestade. (VERDE, 2015, p. 136).

Essa realidade aterrorizante perpassa as quadras iniciais do poema, que é dividido em três secções, apresentando uma estrutura complexa.

Na primeira secção, escrita em dodecassílabos, desenvolve-se o contraste entre a cidade pestilenta e o campo saudável, por meio da metáfora, que coloca a vida campesina, àquela altura, como resultante das adversidades citadinas, tal qual explica Hélder Macedo em seu notável livro “*Nós: uma leitura de Cesário Verde*”:

A evolução semântica do contraste campo-cidade é marcada, nesta secção, pela deriva do plano real para o plano metafórico de significação. A cidade real das quadras iniciais está literalmente infectada pelo cólera e pela febre, e o seu aspecto infernal tem base em percepções literais da sua situação concreta (...) Mas, dado o dramático contraste entre as situações reais na cidade e no campo, a vida exuberante do campo é vista, metaforicamente, como alimentada pela mortandade da cidade (MACEDO, 1975, p. 264).

Essa primeira secção é marcada por um tom de confiança, através do qual o poeta expõe a situação fatídica vinculada à emergencial vontade do pai de migrar com sua família para o campo:

Ora, meu pai, depois das nossas vidas salvas,
(Até então nós só tivéramos sarampo),
Tanto nos viu crescer entre uns montões de malvas
Que ele ganhou por isso um grande amor ao campo!

Se acaso o conta, ainda a fronte se lhe enruga:
O que se ouvia sempre era o dobrar dos sinos;
Mesmo no nosso prédio, os outros inquilinos
Morreram todos. Nós salvámo-nos na fuga. (VERDE, 2015, p.136).

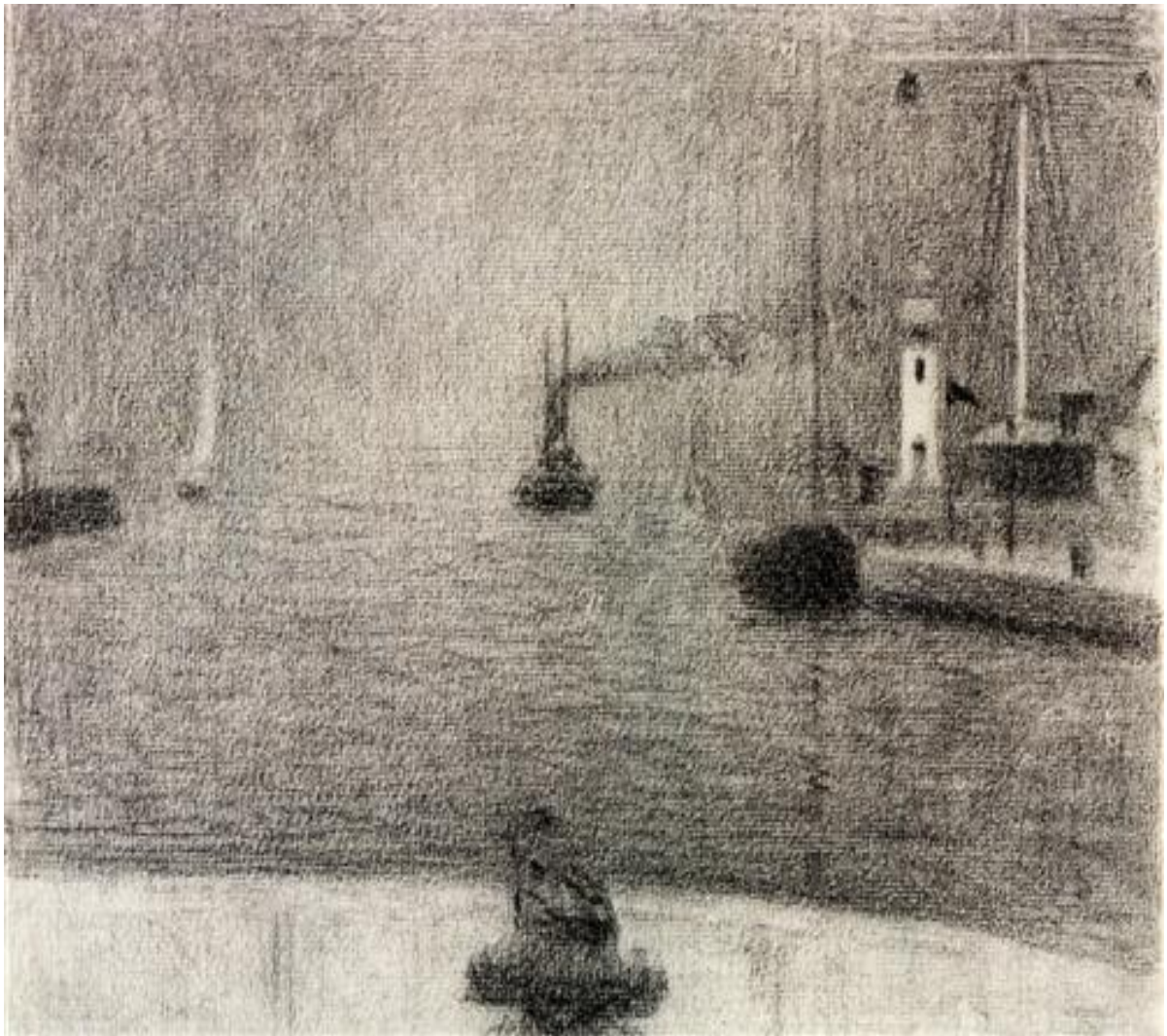
A estrofe seguinte a estas mostra o ambiente mais desgraçadamente retratado por Cesário, nessa primeira secção do poema. Trata-se da parte mercantil, onde era comum que parassem os navios, sendo a principal região de comércio que, agora, ganha ares desérticos.

Na parte mercantil, foco da epidemia,
Um pânico! Nem um navio entrava a barra,
A alfândega parou, nenhuma loja abria,
E os turbulentos cais cessaram a algazarra. (VERDE, 2015, p.136).

Pode-se associar esta imagem do poema ao quadro *Le Port de Honfleur* (1886), pintado a lápis e carvão por Seurat (figura 11), no qual o preto, caracterizando a escuridão da zona portuária francesa, dá a ver um pouco desse estado funesto a que estava submetida a parte mercantil das cidades portuárias oitocentistas; um estado que nos leva a intensa resolução de que um porto é como qualquer porto, de onde se vai e se vem de quaisquer paragens, ou de onde já não se vai nem se vem, em decorrência dos infortúnios.

Dos infortúnios que circundam a “parte mercantil” onde há foco de epidemia “e os turbulentos cais cessaram a algazarra”, faz-se notar ainda a solidão do poeta frente ao quase despovoado porto de Lisboa. Tudo a desvelar pânico e tristeza.

Figura 11 – Georges Seurat, *Le Port de Honfleur*, 1886, lápis e carvão, 58.4 x 77.5 cm.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/georges-seurat/the-port-of-honfleur-1886>. Acessado em: 15/10/2015

No porto de Seurat, podemos notar o mesmo desalento, o mesmo vazio, presente no ermo porto mercantil português retratado pelos versos citadinos de Cesário. A coloração cinza-escura, em degradação, na água, as embarcações que se afastam, ao fundo, e uma figura central que semelha a uma pessoa posta de joelhos sobre a areia da praia, parecem refletir a solidão e a morbidez dos dias que se passam. Essa pessoa, decerto, poderia ser o poeta, resignado, em sua melancolia, perante os acontecimentos.

A segunda secção do poema, por conseguinte, é dividida em oito passagens e composta de cerca de 111 quadras, com versos decassílabos. Observa-se nela a parte do poema devotada exclusivamente ao campo, onde a alegria e a posse da terra são traduzidas por um orgulho sumariamente utilitário, a partir do qual todo o vale é sustentado em função da fértil natureza ligada ao nobre trabalho agrícola, conforme escreve o poeta:

Contudo, nós não temos na fazenda
Nem uma planta só de mero ornato!
Cada pé mostra-se útil, é sensato,
Por mais finos aromas que rescenda!

Finalmente, na fértil depressão,
Nada se vê que a nossa mão não regue:
A florescência dum matiz alegre
Mostra um sinal – a frutificação! (VERDE, 2015, p.139).

O sustento, assim, floresce da terra com a imagem radiante da família lado a lado a da irmã do poeta, a qual fenece prematuramente.

Ora, há dez anos, neste chão de lava
E argila e areia e aluviões dispersas,
Entre espécies botânicas diversas,
Forte, a nossa família radiava!

Únicamente, a minha doce irmã,
Como uma tènue e imaculada rosa,
Dava a nota galante e melindrosa
Na trabalhadeira rústica, aldeã.

E foi num ano pródigo, excelente,
Cuja amargura nada sei que adoce,
Que nós perdemos essa flor precoce,
Que cresceu e morreu rapidamente! (VERDE, 2015: p. 140).

“E foi num ano pródigo, excelente”, em que o trabalho gerava bons frutos, que se dá a morte explicitada com tamanha sutileza por Cesário, sendo este o ponto nodal do poema, segundo Hélder Macedo, sobretudo pelo modo como o poeta concatena os fatos, criando uma tensão que vem a ser meticulosamente neutralizada pela maneira como caracteriza a irmã:

A justaposição da morte prematura com a descrição da vitalidade radiosa da família no campo, e a amarga ironia da sua ocorrência ‘num ano pródigo, excelente’, cria uma tensão dialética que Cesário parece estar a querer neutralizar na maneira como caracteriza a irmã. Num meio onde os ornamentos supérfluos – ‘não temos na fazenda/ nem uma planta só de mero ornato!’ – ela é ‘uma ténue e imaculada rosa’ que dá uma ornamental ‘nota galante e melindrosa/ na trabalhadeira rústica, aldeã’. (MACEDO, 1975, p. 271).

A imagem feminina, explorada pelo poeta, é, nesse ínterim, conforme reconhece Macedo, frágil e sensível para o trabalho no campo, pois “Dava a nota galante e melindrosa/ Na trabalhadeira rústica, aldeã”. É uma imagem de moça doce, afável, bucólica, como a camponesa que pode ser vista na pintura de Seurat (figura 12), *Paysanne assis en grammes* (1882).

Figura 12- Georges Seurat, *Paysanne assis en grammes*, 1882, óleo sobre tela, 38.1 x 46.2 cm.



Fonte: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3917>. Acessado em: 15/10/2015

Essa mulher cabisbaixa, pintada a óleo, está sentada sobre uma pedra e não há traços expressivos em seu rosto de perfil; algo inaudito parece refletir a tristeza naquele chão, em que a grama, para onde se volta, tem pouca cor. Reparemos que não se trata mais do verde viridente de Monet, mas de umas gramíneas cujo verde não resplandece, tendo na vegetação traços marrons amarelados que sobem pelo azul da vestimenta da dama e sobressaem em sua sombra, sombra esta que é formada por tons bastante escuros e não por contrastes de cores, como em Monet. Seurat, assim, não evita o preto, tampouco teme formar angulações arredondadas, pela postura inclinada da mulher sobre a pedra, de costas para o sol.

A postura, aliás, revela a consternação da moça que, resguardada, fechada em si, comporta a figura da irmã de Cesário no seu porte, na “fina curva, a indefinida linha” (estrofe 40). A camponesa do quadro de Seurat, tal e qual a irmã de Cesário, evidencia-se, porquanto, como uma “herbívora mansinha” em um mundo de carnívoros:

Mas que cegueira a minha! Do teu porte
A fina curva, a indefinida linha,
Com bondades de herbívora mansinha,
Eram prenúncios de fraqueza e morte! (VERDE, 2015, p. 142).

Em seguida, após contemplar a irmã durante longas estrofes, o poeta, ainda nessa extensa segunda secção, fala sobre a importância da aldeia, do meio rural e, acima de tudo, de Portugal, como sendo o responsável por alimentar o resto da Europa, especialmente França e Inglaterra.

Uma aldeia d’aqui é mais feliz,
Londres sombria, em que cintila a corte!...
Mesmo que tu, que vives a compor-te,
Grande seio arquejante de Paris!...

Ah! Que de glória, que de colorido,
Quando, por meu mandado e meu conselho,
Cá se empapelam ‘as maçãs de espelho’
Que Herbert Spencer talvez tenha comido. (VERDE, 2015, p. 144).

Posteriormente, os versos ganham imenso furor, e passam a exaltar a força do trabalho, apresentando um Cesário que, agora, vê no campo um local de labuta e suor, desprovido de qualquer sublimação.

E assim – e mais no povo a vida é corna –
 Amo os ofícios como o de ferreiro,
 Com seu fole arquejante, seu braseiro,
 Seu malho retumbante na bigorna!

E sinto, se me ponho a recordar
 Tanto utensílio, tantas perspectivas,
 As tradições antigas, primitivas,
 E a formidável alma popular!

Oh! Que brava alegria eu tenho quando
 Sou tal qual como os mais! E, sem talento,
 Faço um trabalho técnico, violento,
 Cantando, praguejando, batalhando! (VERDE, 2015, p. 147-148).

Sobre essa passagem, em que o poeta se compreende como parte integrante da sociedade trabalhadora, escreve Hélder Macedo:

O narrador de *Nós* quer pertencer à sociedade trabalhadora que descreve: o pronome do título adquire vários matizes no decurso do poema, mas é sempre usado para indicar a integração participante do narrador numa situação coletiva (...) Situado ‘tal qual como os mais’, pode denunciar circunstâncias da ‘vida corna’ do povo sem se sentir pessoalmente responsável por elas, o que vai fazer no retrato compósito dos trabalhadores migratórios que ocupa as oito quadras seguintes do poema (MACEDO, 1975, p. 291).

Macedo usa o termo narrador em vez de eu lírico, o que abre precedentes para uma ampla discussão, aqui não pretendida, acerca do descritivismo, característica própria do poeta autor de *Nós*. Outrossim, esses trabalhadores migratórios, a que se refere o teórico literário, são os “pobres campónios” que atravessaram as fronteiras e, não tendo nada, acabam por tentar a vida em terra portuguesa.

Os fruteiros, tostados pelos sóis,
 Tinham passado, muita vez, a raia,
 E, espertos, entre os mais da sua laia,
 – Pobres campónios – eram uns heróis. (VERDE, 2015, p. 148).

Assim, todos os trabalhadores ganham axiomático destaque, sejam os provincianos, sejam os aventureiros fruteiros, “tostados pelos sóis”, no fim da segunda secção do poema.

Esse incontroverso papel dado ao trabalhador rural está também patente na obra de Seurat (figura 13), em telas como *Paysan à la houe* (1882), na qual podemos notar um

camponês com a enxada, a obrar. Essa tela dialoga com telas de Millet⁹ e, por isso, também com a história da arte.

Figura 13 – Georges Seurat, *Paysan à la houe*, 1882, óleo sobre tela, 46.3 x 56.1 cm.



Fonte: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3914>. Acessado em: 15/10/2015.

⁹ Jean-François Millet (1814-1875) fora um pintor romântico; um dos principais fundadores da Escola de Barbizon, conhecido por seus trabalhos de representações rurais.

Essa tela é afim à concepção de ofício no campo tanto quanto os versos de Cesário, mas, diferente dos versos da maioria dos poemas campesinos, como os já elucidados pelos quadros de pintores portugueses, Silva Porto, José Malhoa e Columbano, os versos de *Nós* encontram expoente no campo de Seurat, por ser um campo que não antagoniza com a cidade, porém, é extensão labutar dela. A imagem de um homem, de frente para o sol, dada a posição das sombras, a tomarmos como referência o personagem com a enxada, adquire acepção universal a partir do momento em que se desmembra em outras figuras, como a de um provinciano português que outrora trabalhara como ferreiro na cidade, tal o poeta, ou um migrante europeu a tirar da terra seu sustento, quase naquele mesmo período em que o afresco estava sendo pintado.

Ademais, nessa imagem, como na da camponesa de vestido azul (figura 9), o rosto do personagem é inexpressivo – o que corrobora a ideia de que esse prostrado pelejador sob o sol representa todos os lidadores campesinos a trabalhar –, deslocando o retrato do homem rural francês, com um chapéu que cobre quase todo o semblante, para além de um contexto específico.

Afora isso, reiterando a compreensão de que há um afastamento da vivacidade de cores fulgentes como as dos primeiros poemas, para aproximar-se de cores tácitas, em que a magnificência está vinculada à terra como potência, vida e trabalho, a tela, a exemplo dos versos cesarianos de *Nós*, traz tons de marrons amarelados, com um solo semiavermelhado, e um pontilhado verde escurecido.

Esse pontilhado, outrossim, permite-nos ponderar sobre a ação, a dinâmica do trabalho, e atentar para a noção de deslocamento como próprio da concepção espacial do poema, no transcorrer do tempo. Segundo Hélder Macedo, toda essa estrutura complexa de *Nós*, em que as cores da terra estão implícitas na polvorosa azáfama das imagens do trabalhador, está relacionada à evolução psicológica que o poeta busca assinalar a partir do universo corrente também em outros poemas:

A concepção espacial de ‘Nós’ – saída da cidade/ estadia no campo/ regresso à cidade – é idêntica à de ‘Setentrional’, onde a experiência do campo é também um parêntese inserido no presente da cidade. Mas enquanto que em ‘Setentrional’ – o primeiro poema incluído em *O Livro de Cesário Verde* – o campo era uma metáfora das qualidades antimónicas à realidade da cidade que servia para caracterizar negativamente, por contraste, em ‘Nós’ – o último poema completado por Cesário – o campo, como realidade analisada por dentro, é uma experiência real, alternativa à da cidade. (MACEDO, 1975, p. 263).

A realidade alternativa a da cidade, de que fala Macedo, é vislumbrada com clareza no final do segunda secção, quando o poeta escreve, em resolutivo:

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

A nós tudo rouba e nos dizima:
O rapazigo, o imposto, as pardaladas,
As osgas peçonhentas, achatadas,
E as abelhas que engordam na vindima. (VERDE, 2015, p.149).

Essa descrição aproxima-se das obras de Seurat a partir do momento em que o Neoimpressionismo começa a deixar de lado certo cientificismo e objetividade para atentar para as nuances da vida, através das quais vemos o campo como um local onde os homens são incessantemente submetidos ao labor diário, um ambiente em que o pintor começa a empreender inúmeras obras, como se quisesse fazer parte de um constructo social, não obtendo, ao fim, um acervo de natureza meramente figurativa.

A respeito de toda essa nova significação que o campo ganha na poesia de Cesário e que pode ser antevista nos quadros de Seurat, Macedo acrescenta:

O campo metafórico dos primeiros poemas de Cesário e o campo saudável, abundante nas primeiras secções deste poema, revelou-se como uma falsa idealização arcádica, ‘um painel pacífico de enganós’ distorcido pela memória. A sua final consciência da diferença entre o mito e a realidade leva o poeta a formular a distinção entre o campo como passatempo, o campo romântico dos roxinóis e do luar, e o campo como trabalho, onde é necessário podar e empar as vinhas, para que elas cresçam e produzam ‘seu divino mel’. (MACEDO, 1975, p. 295).

Por fim, na secção final, escrita, como a primeira, em dodecassílabos, e composta apenas de cinco quadras, o tom de confiança é retomado para relatar o regresso da família à “capital maldita”.

Tínhamos nós voltado à capital maldita,
Eu vinha de polir isto tranquilamente,
Quando nos sucedeu uma cruel desdita
Pois um de nós caiu, de súbido, doente. (VERDE, 2015, p. 154).

Nessa secção, em que se conta a morte de mais um ente querido, levado pela tuberculose, o poeta é tomado pela languidez e pelo dissabor. Agora, o que caía “de súbito, doente” era o irmão de Cesário, Joaquim.

É, à vista disso, que a volta a Lisboa coincide com a reflexão de toda a gama de sentimentos que perpassa a sua poética, vinculada não só a si, mas à história de seu país, que estava atado à desesperança. O poeta se vê só, nesse momento, pela capital lusitana, como se vê só o homem da pintura *Homme appuyé sur un parapet* (1879) de Seurat, e como só está Portugal perante tamanhas moléstias e padecimentos.

Apoiado sobre um parapeito, a emanar desolação, o personagem do quadro de Seurat encontra-se de costas para o observador (figura 14) como numa postura de abjuração ao taciturno mundo com o qual se depara. Essa posição do personagem, como já fora dito anteriormente, ao se mencionar o quadro de Gaspar Friedrich, está vinculada à tradição romântica de fazer com que o espectador entre no quadro.

Figura 14 – Georges Seurat, *Homme appuyé sur un parapet*, 1879, pastel, 59 x 80 cm.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/georges-seurat/man-leaning-on-a-parapet-1881>.

Acessado em: 15/10/2015.

A imagem, sem muita cor, pintada pela técnica do pastel, parece um retrato, cujo o enquadramento pode ser antevisto por linhas formando segmentos ópticos quadrados de lente. Tem-se uma visão que reitera a ideia de que a pintura de Seurat vem antecipar o cinema e a imagem digital pela perspectiva móvel e pelo balizamento da paisagem, na qual podemos ver uma corporatura central em cor escura, como a árvore em primeiro plano, e traços rápidos, ligeiros, que podem ser melhor visualizados no parapeito e nos prédios ao fundo, por apresentarem cores mais claras, como o marrom amarelado, ou alaranjado, em contraste com o azul do céu.

Contar-se-á, entretanto, que essas cores contrastantes são fruto de uma harmonia cuja combinação leva à revelação de calmas, alegres ou tristes, conforme explica o próprio pintor:

‘A Arte é a harmonia; a harmonia é a analogia dos contrários; a analogia dos semelhantes de tom, colorido, linha; o tom, isto é, o claro e a sombra; o colorido, ou seja, o vermelho e sua complementar, o verde e sua complementar, o alaranjado e sua complementar, o azul [preferimos retificar: o azul e sua complementar, o alaranjado], o amarelo e sua complementar, o violeta; a linha, quer dizer, as direções sobre a horizontal. Essas diversas harmonias estão combinadas em calmas, alegres ou tristes: a alegria de tom é a dominante luminosa; de colorido, a dominante quente; de linha, as linhas ascendentes (acima da horizontal); o calmo é a igualdade do sombrio e do claro, do quente e do frio para o colorido, e a horizontal para a linha; o triste de tom é a dominante sombria; de colorido, a dominante fria, e de linha as direções rebaixadas. O meio de expressão dessa técnica é a mistura óptica dos tons, dos coloridos e de suas reações (sombras) de acordo com leis fixas.’ (SERULLAZ, 1995, p. 99-100).

A solidez teórica de Seurat, que após algum tempo vem a ser contestada por diversos estudiosos¹⁰, é, então, bem definida, por leis que dão a ver o que há de científico em seu dinamismo pictórico.

Na gravura (figura 14), podemos observar, a propósito, uma atmosfera repleta de movimento, a exceção do personagem central que, como Cesário, com modos de abnegação e desconsolo, revela-se, sumariamente, hirto, porém insubordinado, já que de semblante reverso ao espectador da obra. Poderia se tratar de um homem “desgostoso e azedo”, dado ao

¹⁰ Segundo diversos estudiosos, dentre eles o teórico de arte Maurice Serullaz, Georges Seurat, em suas últimas obras, “Le Chahut”, 1889-1890, e “Le cirque”, 1890-1891 (anexos 3 e 4, respectivamente), tenta ratificar o dinamismo científico elaborado por leis bem definidas. Porém, nessa tentativa, constata-se a falência de uma teoria que encerra a arte em regras estabelecidas de maneira exacerbadamente rígida, já que o dinamismo, nesses quadros, pode ser visto, muitas das vezes, como uma imagem sem vida, estereotipada, em que o movimento está cristalizado.

esmorecimento e ao “desdém pela literatura” enormes sejam a dor e a tristura que se lhe entranham a alma de poeta?

Pudera. De todo modo, seja no poeta-pintor, seja no pintor-poeta, aqui referidos, a tristeza, o abatimento e a consternação são matérias-primas de todo o engendrado.

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 ideias insubmissas.

E agora, de tal modo a minha vida é dura,
Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
Que sinto só desdém pela literatura,
E até desprezo e esqueço os meus amados versos! (VERDE, 2015, p.154).

No capítulo seguinte, ler-se-á sobre essa mesma tristeza, abatimento e consternação, porém mediados pelo sentimento infindo da melancolia que perpassa a alma do poeta, fazendo com que seja expresso o doloso sentimento de ser ocidental.

4- O EXPRESSIONISMO DUM OCIDENTAL

Como anteriormente destacado, Cesário, em *O Sentimento dum Ocidental*, reporta-se à ideia de que a ameaça da pestilência, bem como as vicissitudes maledicentes de toda uma geração, entremeada pelo desejo de fugir do descaso governamental, da miséria e das condições impostas ao trabalhador rural, urbano ou de vida mercantil, em meio aos avanços tecnológicos, trazem à tona a iminente tragédia, a derrocada de um país.

Esse quadro, de proximidade das mazelas parece ser, outrossim, o principal responsável pelo nascimento, no poema de Cesário, da melancolia como turbação emocional, relacionada à teoria filosófica de Friedrich Nietzsche (1844-1900), à psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939) e à estética inerente ao expressionismo de Paula Modersohn-Becker (1876-1907), Vicent Van Gogh (1853-1890) e Edvard Munch (1863-1944), entre outros, para os quais a deformação da realidade se configura expressão subjetiva da natureza humana.

O expressionismo, nesse âmbito, talvez seja de todos os “ismos” do início do século XX um dos mais difíceis de definir. Apresentando um caráter elusivo, o movimento nasce em uma Alemanha conflituosa, partindo do pressuposto, em primeira instância, de que os dilemas pessoais e a expressão do artista poderiam, paradoxalmente, vir a “reativar as noções utópicas de comunidade e identidade espirituais”, conforme explica o teórico de artes Shulamith Behr, em “Movimentos da Arte Moderna: Expressionismo”:

No cerne da teoria expressionista residia o paradoxo de que os dilemas pessoais e a expressão do artista, não obstante seu caráter particular e fortemente subjetivo, podiam reativar as noções de comunidade e identidade espirituais. À medida que tendências contra-revolucionárias começaram a predominar na República de Weimar, também a desilusão se fez notar, pois o expressionismo mostrou-se incapaz de fornecer uma plataforma política efetiva. (BEHR, 2001, p.8).

Logo, ao ser incapaz de fornecer uma plataforma política efetiva, devido a uma estética que fora se tornando cada vez mais autêntica e inovadora, a arte expressionista perdeu *status* social na medida em que os jovens pintores, conscientes do progresso de uma identidade cultural moderna, naquele momento, passaram a destilar os objetivos políticos em prol de uma subjetividade afetadamente espontânea, através da qual a paisagem ganhou um motivo figurativo, abstrato e emblemático, implicitamente influenciadas pelas ideias de Friedrich Nietzsche, àquela altura.

Explícita nesse ideário está a crença utópica no poder evolutivo da arte e em seu poder de transformar a sociedade. Implicitamente, porém, ele nos alerta para o fato de que a reivindicação da vanguarda por uma estética abstrata e honesta está muito além da compreensão do gosto contemporâneo. Tais aspirações eram, em boa parte, extraídas da influência intelectual de Friedrich Nietzsche, que propagou uma forma romântica de liberalismo, enfatizando a conquista do *self* e o desenvolvimento dos poderes criativos do indivíduo. (BEHR, 2001, p.9).

A filosofia de Nietzsche era provida de certo pessimismo, parcialmente revogado quando suplantada a ideia de morte de um Deus ocidental, cristão, que subjuga o homem há séculos. Para o filósofo alemão, a decadência do homem está ligada aos valores morais passados pelo cristianismo, segundo a doutrina desse mesmo Deus, a partir da compaixão, levando a humanidade ao sofrimento. Em “O Anticristo”, Nietzsche escreve:

O cristianismo é chamado de religião da *compaixão*. – A compaixão está em oposição a todas as paixões tônicas que aumentam a energia do sentimento vital: a compaixão tem uma ação depressiva. Um homem perde poder quando se compadece. É por meio da compaixão que a energia se esgota e o sofrimento é multiplicado por mil. O sofrimento torna-se contagioso pela ação da compaixão; sob certas circunstâncias pode levar ao sacrifício total da vida e da energia vital – uma perda desproporcional à magnitude da causa (– o caso da morte do nazareno). (NIETZSCHE, 2014, p.27-28).

Talvez, por esses motivos, Nietzsche tenha visto na poesia e no Expressionismo a realização de um sofrimento não vinculado à compaixão cristã, mas consequente de toda essa cultura que engendrou, no homem, traços melancólicos.

Esses traços de melancolia são, aliás, explorados por Freud, que viu, já no século XIX, a dificuldade que é lidar com o homem melancólico, o qual desconhece tanto a natureza do objeto perdido quanto a origem da perda. Para o médico austríaco, além disso, a melancolia ganha uma amplitude de conceitos, que ultrapassam a mania de tristeza, a doença da alma, o humor oscilantes, tipicamente associados com a genialidade do artista e poeta românticos do ocidente. Em “Luto e melancolia”, o pai da psicanálise escreve:

A melancolia, cuja definição conceitual é oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se sob várias formas clínicas, cuja síntese em uma unidade não parece assegurada, e dentre estas algumas sugerem afecções mais somáticas que psicógenas. Independente das impressões à disposição de qualquer observador, nosso material se limita a um pequeno número de casos, cuja natureza psicógena é indubitável. Por isso renunciamos de antemão a reivindicar validade universal para nossas conclusões e nos

cosolamos com a consideração de que, com nossos atuais meios de pesquisa, dificilmente descobriríamos algo que não fosse *típico*, se não para toda classe de afecções, pelo menos para um grupo menor destas. (FREUD, 2014, p.44-45).

E acresce, ainda:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima. Esse traço se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No resto é a mesma coisa. O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. (FREUD, 2015, p.46-47).

Esse “desânimo profundamente doloroso” que é a melancolia sempre foi bem vindo aos românticos, apesar de que na obra de Cesário Verde o estabelecimento dessa forma desanimadora de viver estaria mais relacionado com um olhar singelo para o mundo externo, não sendo propriamente uma suspensão de interesse pelo que vê, como para a psicanálise, mas, quiçá, um não querer ver, tamanho o sofrer ante os fatos.

No primeiro canto¹¹ de *O Sentimento dum Ocidental*, chamado “Ave Marias”, Cesário já aponta para o desejo espontâneo de sofrer, ante as penúrias citadinas com que se depara naquela Lisboa finissecular:

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.

¹¹ Em “Cânticos do Realismo”, 2015, última versão de “O livro de Cesário Verde”, organizada pela professora Helena Carvalhão Buescu, não há nomeação dos cantos, tendo sido estes apenas numerados. Para fins elucidativos serão citados os títulos da versão de “O livro de Cesário Verde”, 1964, organizada por Joel Serrão.

O céu parece baixo e de neblina,
 O gás extravasado enjoa-me, perturba;
 E os edifícios, com as chaminés, e a turba
 Toldam-se duma cor monótona e londrina. (VERDE, 2015, p.122).

Trata-se para o poeta, pois, de uma tristeza relacionada a uma perda, diferente da perda do luto, apesar de haver tal soturnidade, tal melancolia. É uma perda de natureza mais ideal, atrelada ao fato de ser português em um Portugal catastrófico, abandonado, subestimado e perdido pelos próprios portugueses.

Apliquemos agora à melancolia o que aprendemos sobre o luto. Em uma série de casos é evidente que ela também pode ser reação à perda de um objeto amado; quando os motivos que a ocasionam são outros, pode-se reconhecer que essa perda é de natureza mais ideal. O objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor (por exemplo, o caso de uma noiva abandonada). Em outros casos, ainda nos acreditamos autorizados a presumir uma perda desse tipo, mas não podemos discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu. Poderia ser também esse o caso de quando o doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nele [no objeto]. Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente. (FREUD, 2014, p.50-51)

Talvez o poema de Cesário seja, na verdade, uma tomada de consciência da perda, ou, por que não, o reconhecimento de que algo no objeto (Portugal) está sendo perdido. O poeta passa a mergulhar na incerteza, revelando seus sentimentos e emoções pela desestruturação da realidade. “O céu parece baixo e de neblina” enquanto o gás extravasado enjoa, e tudo está escuro, “duma cor monótona e londrina”. A claridade, a luz e a objetividade com que o poeta descrevia o mundo, tão presentes em outros poemas, não aparecem mais. Porém, passa a haver uma enorme perturbação emocional vinculada ao desnudamento de si e da cidade de Lisboa.

Por fim, devemos notar que o melancólico não se comporta inteiramente como alguém que faz constrição de remorso e autorrecriação em condições normais. Falta a ele, ou pelo menos não aparece nele de um modo notável, a vergonha perante os outros que seria sobretudo característica dessas condições. No melancólico, quase se poderia destacar o traço oposto, o de uma tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento. (FREUD, 2014, p.54-55)

As sensações do eu lírico, então, são reveladas a partir da melancolia, algo antagônico ao positivismo cientificista predominante em boa parte da obra. Para o poeta português, a impressão da realidade, ou a manifestação lexical como senso do real, deixou de bastar, aqui, para dar lugar à expressão interior e intuitiva do entorno.

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

E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
De um couraçado inglês vogam as escalerres;
E em terra num tinir de louças e talheres
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda. (VERDE, 2015, p. 122).

O poeta queixa-se, repentinamente, durante o canto, e para o melancólico queixar-se é dar queixa. “E o fim da tarde inspira-me, e incomoda!”, todo o queixar inerente a uma revolta para com o mundo e o objeto de amor, sua pátria, a qual o poeta ama perdidamente.

Para eles, queixar-se é dar queixa no velho sentido do termo; eles não se envergonham nem se escondem, porque tudo de depreciativo que dizem de si mesmos no fundo dizem de outrem. E estão bem longe de dar provas, perante os que os cercam, da humildade e da submissão que conviriam a pessoas tão indignas; pelo contrário, são extremamente incômodas, mostrando-se sempre como que ofendidos e como se uma grande injustiça tivesse sido cometida contra eles. Tudo isso só é possível porque as reações da sua conduta provêm sempre da constelação psíquica da revolta, que depois, em virtude de um certo processo, se transportou para a constrição melancólica. (FREUD, 2014, p.60-61)

Nesse primeiro canto, ainda, em que, além de se revelar, meticulosamente, um pouco dessa revolta melancólica a partir da descrição dos problemas pelos quais Portugal passa – dependência econômica, dado o comércio com a Inglaterra –, presta-se também homenagem ao poeta Luís de Camões¹², “Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!”.

Ao se referir ao poeta das navegações, nesse âmbito, o teórico literário Jorge Fernandes da Silveira, no artigo “Cesário e Saramago ainda Camões ou ‘Os Lusíadas’, a extraordinária aventura do livro que venceu a censura” (Revista Atlântida, Instituto Açoriano de Cultura), reconhece em “O Sentimento dum Ocidental” a impossibilidade de repetir na atualidade o tempo camoniano, fato também evidenciado na obra de José Saramago.

¹² Luís de Camões (1524-1580) foi um poeta português considerado, por diversos teóricos, a maior figura da literatura, em língua portuguesa, do Ocidente.

Interpretamos o poema de Cesário como o trabalho de vencer a impotência para assumir a impossibilidade de repetir na actualidade o tempo camoniano. Hoje, pela mesma razão, pode-se explicar o sucesso dos romances de José Saramago. Neles a história do passado é contada por meio de recursos semânticos e sintáticos contemporâneos aos usados pelo leitor. Este, portanto, é levado a ver no que lê não uma história exemplar em nome dos bons tempos d'outrora, mas sim, distanciando do passado pela mesma linguagem que o nomeia, descobrir a possibilidade de viver mais inteligente e prazerosamente a sua história presente. (SILVEIRA, 1989, p. 36).

E, ao fim, Silveira acrescenta:

De Camões a Cesário, de Cesário a Saramago podemos conjecturar a existência de um *estilo de vida camoniano* e a *existência de um estigma camoniano*. Estilo e estigma forjado no calor dos tribunais da Inquisição. O que há de belo – comovente, mesmo – é acompanhar o percurso de superação de uma impotência imposta a uma impossibilidade assumida. (SILVEIRA, 1989, p.37).

Essa impotência talvez se deva também ao fato de que Cesário foi o primeiro poeta português a sujar a via da glória nacional, pois consegue captar “os órfãos da passada euforia expansionista”, conforme mesmo acrescenta o teórico José Fernandes da Silveira, em outro artigo de sua autoria, intitulado “Camões, Cesário e o coro” (revista Cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura):

O que ele vê são os naufragos da civilização industrial, os órfãos da passada euforia expansionista. O que era episódio n'Os Lusíadas (Inês, O velho do Restelo, os desastres em terra causados pelas viagens marítimas) eleva-se a primeiro plano na palavra exacerbada do poeta do rigor e da análise: O sentimento do ocidental Cesário é um elenco de personagens à margem da revolução comercial: operários, pequena burguesia citadina, prostitutas, emigrantes. (SILVEIRA, 1980, p.132).

Alude-se, ainda, no poema, à figura opulenta e hercúlea das varinas, saudadas no título “Ave Marias”.

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

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

Descalças! Nas descargas de carvão,
 Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;
 E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
 E o peixe podre gera focos de infecção. (VERDE, 2015, p.122-123).

Essas estrofes finais, do primeiro canto do poema, remetem-nos à força da mulher, das varinas que, enquanto os homens saem para o mar, a morrer nas águas, permanecem a sustentar os filhos, os mesmos filhos “que depois naufragam nas tormentas”. A mulher trabalhadora portuguesa ganha, então, em Cesário, tamanha pujança e robustez, pois quando os homens vão-se embora, elas ficam, com “seus troncos varonis”, a carregar Portugal nas costas.

Em “Cadências tristes: o universo humano na obra poética de Cesário Verde”, a teórica literária Janet E. Carter escreve a respeito:

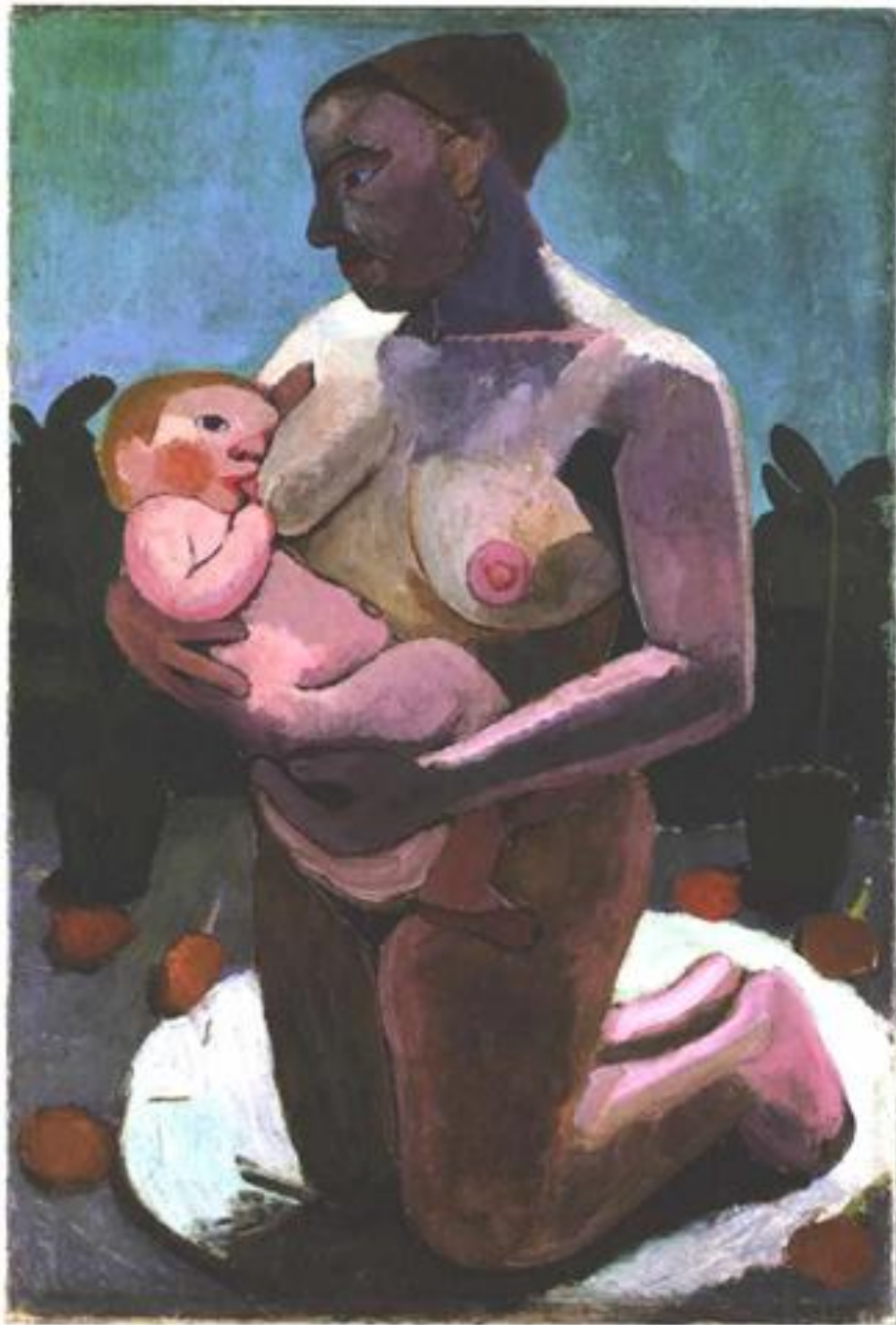
A mestria do seu retrato dá às varinas uma magnificência natural que nem sequer fica diminuída pela sordidez do ambiente esqualido que frequentam. Este último aspecto tem antes o efeito de realçar o esplendor destas mulheres que, apesar das adversidades do seu meio, tem um projecção quase triunfante. Hélder Macedo considera este episódio uma ‘denúncia moral’ que é ‘revoltadamente reforçada pela revelação comparecida das condições de vida das varinas: [...] as varinas são usadas como bestas de carga desde manhã à noite, quando recolhem aos bairros pestilentos onde se apinham junto ao peixe apodrecido, que simboliza a sua própria degradação material’. Sem negar totalmente o possível elemento da crítica social, não é este o aspecto que, em nossa opinião, predomina, pois o negativismo fica ofuscado pelo positivismo da imagem física das mulheres. A atitude do ‘eu’ perante estas varinas é inegavelmente positiva, não em consequência das condições sórdidas da sua vida, mas mais propriamente em consequência da sua magnificência natural. (CARTER, 1989, p.138)

Trata-se, pois, de uma mulher fisicamente forte, altiva, a qual vive a amamentar a pátria. Esta amamentação era um ato de sobrevivência tão singelo quanto nobre, e extremamente necessário, naquele momento, para Portugal. Um ato vivaz, e de fundamental importância, que pode ser visto no quadro *Kniend Stillen Mutter* (1906), “ajoelhando- mãe a

amamentar”, óleo sobre tela, de uma das precursoras do expressionismo alemão, Paula Modersohn-Becker (1876-1907), a qual fora casada com um pintor paisagista, Otto Modersohn, de quem sofreu clara influência.

A pintura mostra uma mulher negra, corpulenta como uma varina de Cesário, ajoelhada sobre uma bandeja branca, com uma criança ao colo (figura 15), para quem a mulher olha. Ao fundo, há ainda vegetação sombreada, escura, e, ao chão, algumas frutas laranja-acastanhadas, espalhadas aleatoriamente.

Figura 15- Paula Modersohn-Becker, *Kniend Stillen Mutter*, 1906, óleo sobre tela, 113 x 74 cm.



Fonte: <http://www.bildindex.de/obj02530391.html#|home>. Acessado em: 15/10/2015.

No segundo canto dos quatro cantos do poema, essa figura feminina, tão forte, galhofeira e encantadora, dá lugar à escuridão. Em “Noite fechada”, Cesário traz imagens sórdidas, nebulosas, em que o som mortifica e deixa umas “loucuras mansas”. Há imagens das cadeias, do aljube, onde estão, hoje, velhinhas e crianças, raramente encerrando uma mulher de “dom” (adúltera). Além disso, há uma ácida e sutil crítica à Igreja católica, referendada pela alusão que se faz à Inquisição e às “duas igrejas, num saudoso largo”, quiçá a Catedral de Lisboa e a Igreja Santo Antônio de Lisboa.

Toca-se as grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
O aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,
Bem raramente encerra uma mulher de “dom”!

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

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

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
Nela esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela História eu me aventuro e alargo. (VERDE, 2015, p.124).

Desconfia-se mesmo de um aneurisma, nesse momento em que a morbidez nasce do acender das luzes e o único lume possível parece ser o da Lua, que lembra “um circo e os jogos malabares”.

Essa pouca luz desvela tamanha escuridão qual exalta traços de melancolia acerca do poeta. O principal desses traços seria a insônia, o fato de não dormir, de caminhar até tarde pelas ruas a olhar “as tascas, os cafés, as tendas, os estancos”.

A insônia da melancolia comprova a rigidez desse estado, a impossibilidade de cumprir a retirada geral dos investimentos, necessária para o sono. O complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento (que nas neuroses de transferência chamamos de ‘contrainvestimentos’) e esvaziando o ego até o empobrecimento total; facilmente o

complexo melancólico se mostra resistente ao desejo de dormir do ego. (FREUD, 2014, p.70-71)

O poema ganha um ar sombrio, intensificado na quarta estrofe pela “nódoa negra e fúnebre do clero”. Há, entretanto, talvez, em meio a toda essa tristeza sepulcral com a qual se depara o poeta ao caminhar pela cidade, uma memória, uma lembrança dos tempos idos, que vem reavivar, pela estátua, monumento de Camões, em um “recinto público e vulgar”, a alma em penúria.

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutro ascende, num pilar! (VERDE, 2015, p. 124).

Essa memória, porém, não muda os fatos: Lisboa esmorece como esmorece o humano, a alma amuada do poeta ganha a estranheza do inaudito, “nesta acumulação de corpos enfezados” com que se depara. Assim, só resta a poesia como forma de acesso aquilo que se pode chamar vida, pois o real, tal qual se apresenta, agora, faz sucumbir toda possibilidade de existência.

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

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

Triste cidade! Eu temo que me avives
Uma paixão defunta! Aos lampiões distantes,
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,
Curvadas a sorrir às montras dos ourives. (VERDE, 2015, p.125).

Esse olhar funesto e nada esperançoso remete a imagens de cidades tomadas pelo lóbrego e obscuro, um ambiente desolado, onde se sonha “o Cólera” e as patrulhas de cavalaria que por ali passam “derramam-se por toda capital, que esfria”.

A frialdade com que se defronta o poeta é uma frialdade que se lhe entranha a alma, em uma cidade na qual as luzes, quando não da lua e das estrelas, são dos lampiões e postes.

Há, nesse canto, tácita tristeza cidadina reforçada pelas trevas e pelo negrume contrastante a um céu e a um passado onde já houve luz. Essa tenebrosa atmosfera está também no quadro, de Van Gogh, *Sterrennacht boven de Rhône* (1888), “Noite estrelada sobre o Ródano”, óleo sobre tela.

Na imagem vê-se um casal de olhar desolado, em primeiro plano, à beira da água, próximos a um pequeno barco, seguido de uma extensa orla que desvela todo um cabedal de embarcações e prédios, soturnos e enegrecidos, como os da cidade de Lisboa, pela qual o poeta passa. A tela fora pintada em Arles, no sul da França (figura 16), e traz um tom de azul escuro, divergindo do amarelo das luzes estelares. O frio do azul e o negro da noite são variáveis emocionais do noturno que cintila através das cores presentes no quadro.

Figura 16 – Vincent Van Gogh *Sterrennacht boven de Rhône*, 1888, óleo sobre tela, 72.5 x 92 cm.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Starry_Night_Over_the_Rhone.jpg. Acessado em: 15/10/2015.

No terceiro dos cantos, “Ao Gás”, a escuridão e a nebulosidade passam ao mais medonho. A noite, agora, “pesa, esmaga”. O pessimismo toma conta do poema, em uma cidade onde “arrastam-se as impuras” (meretrizes) e mesmo a religiosidade cristã é vista de modo desalumiado, lúgubre e desesperançado.

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.

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

As burguesinhas do Catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuns matavam de histerismo. (VERDE, 2015, p.125).

“As burguesinhas do Catolicismo” lembram as freiras que “os jejuns matavam de histerismo”. Assim, a própria crença cristã, em um país predominantemente católico, é desconstruída por uma visão extremamente cética. Esse ceticismo está também em Nietzsche, para o qual a noite é uma aliada. No capítulo “O canto da noite”, em “Assim falou Zarathustra”, o filósofo se apropria da ideia de noite para revelar a fala:

Oh! É a inimizade da luz contra o luminoso! Desapiedada, segue o seu caminho. Profundamente injusto contra o luminoso, frio para com os sóis, assim caminha todo sol. Como uma tempestade, voam os sóis por suas órbitas: é esse o seu caminho. Seguem a sua vontade inexorável: é essa a sua frialdade. Ai, só vós, obscuros e noturnos, tirais o nosso calor do luminoso, só vós bebeis o leite balsâmico dos úberes da luz! Ai, há gelo em torno em mim, gelo que queima as minhas mãos! Tenho uma sede que suspira por vossa sede! É noite. Ai! Por que hei de eu ser luz? E sede do noturno! E soledade! É noite...como uma fonte, brota em mim o meu anelo – meu anelo de falar. (NIETZSCHE, 2007, p.100).

A noite, em Nietzsche, então, leva ao “anelo de falar”, algo semelhante ao que acontece com o poeta, o qual caminha embebido na melancolia, dada a escassez de luz provocada pela ida dos sóis. A sede pelo noturno e o frio com que lida com as palavras, nesse mundo desalentador, desvelam pouco a pouco cada detalhe do entorno, no poema.

Longas descidas! Não poder pintar

Com versos magistrais, salubres e sinceros,
A esguia difusão dos vossos revérberos,
E a vossa palidez romântica e lunar!

(...)

Mas tudo cansa! Apagam-se nas frentes
Os candelabros, como estrelas, pouco a pouco;
Da solidão regouga um cauteleiro rouco;
Tornam-se mausoléus as armações fulgentes.

“Dó da miséria!...Compaixão de mim!...”
E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,
Pede-me sempre esmola um homenzinho idoso,
Meu professor nas aulas de Latim! (VERDE, 2015, p. 126-127)

A impossibilidade de dizer o indizível revela toda a languidez em que vive o poeta ao se confrontar com tudo aquilo que não pode pintar “com versos magistrais, salubres e sinceros”. O que vê não é bom, nesta Lisboa onde “da solidão regouga um cauteleiro rouco” e “as armações fulgentes” tornam-se mausoléus.

Além disso, há, na última estrofe desse canto, quando Cesário cria a imagem de um homenzinho idoso a pedir esmola, mais uma alusão ao famigerado Camões, “meu professor nas aulas de Latim”.

Esse professor é também analisado pela teórica literária Janet E. Carter no livro “Cadências tristes: o universo humano na obra poética de Cesário Verde”. Carter vê nessa última estrofe de Cesário o clímax da secção que reflete todo o tédio e abatimento presentes:

Se bem que o “homenzinho idoso” pertença ao mundo real e sua presença no poema faça parte, assim, da realidade objetiva, a sua função parece simbólica. Desgraçado, a miséria do mendigo concretiza e sintetiza o tédio e o abatimento quase decadente que se desenvolvem ao longo da sessão ‘Ao Gás’ em que a estrofe se encontra. A noção do tédio provém do cunho habitual dado a presença do professor; a pluralidade do local – pois é nas esquinas que ele aparece –, a frase ‘eterno, sem repouso’ e o advérbio temporal ‘sempre’ contribuem para esta ideia. O abatimento e a decadência evidenciam-se na sua própria condição de mendigo. (...) A ideia de que a imagem serve de resumo da sua sessão reforça-se pelo efeito do discurso directo do 1º verso: através do tom mimético, evoca-se o coro grego que tem como uma das suas funções comentar aquilo que foi anteriormente dito ou feito durante a cena precedente com o fim de facilitar e moldar a conclusão que se deve tirar. Qual então a mensagem simbolizada desse ‘homenzinho idoso’? Como mendigo, a sua presença num poema que se concentra na descrição dos aspectos físicos e humanos da cidade está longe de ser surpreendente. O elemento inesperado e chocante é mais propriamente o da sua identificação profissional; esse aspecto ganha mais relevo ainda pela posição arquitectónica do verso respectivo que tem, assim, a função de clímax nesta secção do poema. O professor é, de facto, a concretização simbólica do motivo da progressão temporal transmitida na estrofe anterior. Tal como os ‘candelabros, como estrelas’ se apagam pouco a pouco nos prédios e nas lojas com o aproximar das ‘horas mortas’ e ‘as armações fulgentes’ se tornam ‘mausoléus’, da mesma maneira o ‘homenzinho

idoso' que, quando relativamente longe ainda das suas 'horas mortas', 'iluminava' as aulas de Latim, viu depois a sua 'luz' apagada pela passagem do tempo e caiu na miséria. (CARTER, 1989, p.227)

Todo este terceiro canto do poema remete-nos a um quadro de Van Gogh, intitulado *Gezicht op Den Haag met de Nieuwe Kerk* (1882), “Vista de Haia com igreja nova”, óleo sobre tela, em cuja figura central está um homem solitário, o qual bem poderia ser o poeta português, vestindo camisa azul clara, cor fria, e calças compridas pretas, a caminhar cabisbaixo, frente à cidade entregue “ao gás”, esse gás que sufoca, acinzentada os céus, sopra “um sopro que arripia os ombros quase nus” (primeira estrofe), um gás visto ao fundo, a sair da chaminé de uma fábrica, na tela, mas também o gás que soa como sinônimo de falta à vida, um gás que entorpece e mata uma Lisboa desalentada, miserável.

O quadro (figura 17) é do início da vida de Van Gogh, de uma fase mais realista, anterior ao momento expressionista que caracterizou fortemente sua *persona* e obra, ao longo da história.

Figura 17 – Vincent Van Gogh, *Gezicht op Den Haag met de Nieuwe Kerk*, 1882, óleo sobre tela, 1024x724 cm.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/view-of-the-hague-with-the-new-church-1882>. Acessado em: 15/10/2015.

No quarto e último canto de *O sentimento dum Ocidental*, intitulado “Horas mortas”, dá-se a culminante, derradeira desilusão, do poeta que, impossibilitado de vislumbrar para Portugal um futuro promissor, fala do passado glorioso.

Esse passado camoniano, antagônico ao momento presente, quiçá nunca mais volte. São as horas mortas desse passado que vêm em “notas pastoris de uma longínqua flauta”. Essas horas, lembradas com tamanha nostalgia, fazem com que a tristeza do poeta se transfigure na própria natureza circunstante, de “lágrimas de luz dos astros com olheiras”.

O tecto fundo de oxigênio, de ar,
Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
Enleva-me a quimera azul de transmigrar.

Por baixo, que portões! Que arruamentos!
Um parafuso cai nas lajes, às escuras:
Colocam-se taipas, rangem as fechaduras,
E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos.

E eu sigo, como as linhas de uma pauta
A dupla correnteza augusta das fachadas;
Pois sobem, no silêncio, infausta e trinadas,
As notas pastoris de uma longínqua flauta. (VERDE, 2015, p. 127).

Após falar de maneira melancólica dessa nostalgia que se anuncia musicalmente, a partir de notas pastoris, Cesário aponta para a possibilidade do porvir ser como o passado, em que o que se fez foi “explorar todos os continentes e pelas vastidões aquáticas seguir!”.

Mas, logo o poeta quebra com essa hipótese, por acreditar que o povo vive no “vale escuro das muralhas”, emparedado pela própria inapetência para seguir em frente:

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!

Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir estrangulados. (VERDE, 2015, p.128).

E esses “gritos de socorro” estrangulados, refletem os gritos de angústia de toda uma sociedade que cala, gritos de voz que se esgota em meio a uma Nação onde as desigualdades sociais se acirram e a dependência econômica de outros países da Europa aumenta. O outrora

predestinado Portugal se afunda, nesse XIX finissecular, e Cesário percebe, em inóspito ambiente citadino, que o futuro incerto do povo encerra um grito inaudito, que é o grito de todos.

Em “Assim falou Zaratrusta”, no capítulo “Um grito de angústia”, Nietzsche explicita, pelo diálogo entre Zaratrusta e o adivinho, “as ondas da imensa miséria e aflição” as quais perseguem os homens.

‘Sê bem vindo, adivinho da grande lassidão’, disse Zaratrusta. ‘Não foste em vão meu hóspede e comensal. Come e bebe hoje também na minha morada, e deixa que se sente à tua mesa um velho alegre.’ ‘Um velho alegre?’, respondeu Zaratrusta, já o não serás por muito tempo cá em cima; dentro em pouco a tua barca já não estará ao abrigo’. ‘Acaso estou eu ao abrigo?’, perguntou, rindo, Zaratrusta. O adivinho respondeu: ‘Em torno da tua montanha sobem mais e mais as ondas da imensa miséria e da aflição: não tardam a erguer a tua barca e a arrastar-te com ela’. Zaratrusta calouse, admirado. ‘Não ouves ainda?’, continuou o adivinho. ‘Não sobe do abismo um zumbido, um rumor surdo?’ Zaratrusta permaneceu calado e escutou. Ouviu então um grito prolongado, soltado de uns para os outros abismos, pois nenhum deles o queria reter, tão funesto era o seu som. ‘Sinistro agoureiro’, disse afinal Zaratrusta, ‘isto é um grito de angústia, e grito de um homem; provavelmente sai de um mar negro. Que me importa, porém, a angústia dos homens! (...)’ (NIETZSCHE, 2007, p. 204)

Esse grito dos homens, do povo lusitano e do poeta, traz a imagem angustiada, marcada pela ausência de voz, maculada pela dor capaz de ser substancializada no entorno. É um grito semelhante ao do famoso quadro expressionista, de Edvard Munch, *Skrik* (1893), “O Grito”, óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão.

Trata-se, na pintura (figura 18), de uma figura central, andrógina, com as mãos estendidas entre a boca aberta, em um momento de desespero existencial e angústia. Atrás dessa figura central, à esquerda, postam-se dois transeuntes em silhuetas negras. Em segundo plano está a doca de Oslofjord, em Oslo, Noruega, ao pôr-do-sol. A imagem distorcida, escura, contrastante em seus tons de fogo amarelo-avermelhado, azul-esverdeado, reproduz a aflição e o desengano a que está embrenhada a figura central do personagem a gritar um grito sem som, um grito que reverbera, pelo mundo, em cores tortuosamente lancinantes.

É, também, o grito do poeta português, o grito do povo cujo som abafado em sua glória, desvela o triste presente tão dicotômico se comparado ao passado, nessa Lisboa finissecular.

Figura 18 – Edvard Munch *Skrik*, 1893, óleo sobre tela, 91 x 73.5 cm.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_\(pintura\)#/media/File:The_Scream.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_(pintura)#/media/File:The_Scream.jpg). Acessado em: 15/10/2015.

A cidade de Lisboa, destarte, apresentada pelos “gritos de socorro” estrangulados de um povo, uma “massa irregular”, é este cenário de caos e fetidez, onde o poeta, a caminhar, avista marinheiros de vida mercantil, no porto, trabalhadoras (varinas), aristocratas, ladrões e prostitutas (“as imorais”); um lugar em que “a dor humana busca os amplos horizontes, e tem marés, de fel, como um sinistro mar!”.

Eu não receio, todavia, os roubos;
Afastam-se, a distância, os dúbios, caminhantes;
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
Amareladamente os cães parecem lobos.

E os guardas, que revistam as escadas,
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas.

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar! (VERDE, 2015, p. 128-129).

CONCLUSÃO

Pode-se dizer, em última instância, que a obra de Cesário Verde, explorada sob perspectiva imagética, traz aspectos pictóricos, aqui discutidos por livre associação de leitura, na exposição de quadros, considerando características inerentes ao estilo, à época e aos traços poéticos que pressupõe, sinestesticamente, um senso de realidade peculiar àquele XIX finissecular vislumbrado pelo poeta português.

Ao retratar, com sensibilidade, aquilo que vê ou acredita ver enquanto escreve, Cesário constrói um real singular no qual a luz, as cores e os personagens da cidade de Lisboa e do campo (Linda-a-Pastora) são realçados por força do trabalho. A mulher, o homem e o enlace desses com o entorno trazem todo um caráter humano, encontrado em meio ao caos de um país cuja desigualdade social, a dependência econômica e a industrialização tardia, em relação ao restante da Europa, são vistos por olhos quase que fotográficos.

Essa realidade inerente ao Oitocentos, em sua segunda metade, é vista com os “olhos livres” de um poeta preocupado com o futuro de Portugal, um poeta que, durante sua *flanêrie*, naquela Lisboa caótica, enxerga problemas tão lamentosos e diferentes daqueles vividos pelo povo predestinado, de passado glorioso.

Mais do que meramente ver, Cesário, então, sente, de maneira característica, com sua alma de bardo, muito do que se passou alhures aos olhos de outros poetas e prosadores. Sua visão pictórica transporta-nos do verbal ao visivo sem grandes volteios, por meio de um descritivismo rico e preciso.

Através de poemas-pinturas, estrofes-quadros, versos-afrescos, sente-se e enxerga-se, já que o poeta pintor, pintor poeta, estabelece vínculos espontaneamente imagéticos com obras de pintores conterrâneos portugueses, artistas precursores do impressionismo, como os da Escola de Barbizon e Pissaro, além do próprio Monet.

Os versos de Cesário encontram a realidade como reflexo dos sentimentos em afrescos de Diaz de La Peña e Théodore Rousseau, além de reverenciarem, pelas tonalidades da atmosfera citadina, a obra de Pissarro, e, em Claude Monet, seus versos revelam a busca de efeitos luminosos extremamente distintos.

Pelo teórico de artes Robert Kudielka, em meio a tanto, pode-se notar ainda a importância da reiteração da realidade, mas não como mera representação da paisagem. Isso é visto em pintores contemporâneos de Cesário (José Malhoa, Columbano e Silva Porto) que apresentam as nuances do campo e da cidade a partir da figura feminina.

Os laços com o chamado Grupo do Leão, 1881, integrado por escritores como Fialho de Almeida, Alberto de Oliveira, Abel Botelho e os pintores supracitados, dão-se em um período no qual Cesário, não à toa, escreve diversas estrofes que remetem a quadros desses conterrâneos, sobretudo quando se pensa a mulher, considerando-se desde a moça da aristocracia até as trabalhadoras do campo.

Em Caspar David Friedrich, pintor de tradição romântica alemã, são a luz e a natureza como alegoria para a enunciação das emoções do poeta em relação a essa mulher, arredia, mas jamais idealizada, que estão em evidência.

Outrossim, ao estabelecer essa apreciação emotiva da realidade, Cesário, em dois poemas, *Nós* e *O Sentimento dum Ocidental*, finda com a dicotomia campo-cidade, a exemplo de Seurat, e apresenta características expressionistas, expostas por Paula Modersohn-Becker, Vincent Van Gogh e Edvard Munch, respectivamente.

No poema *Nós* finda a dicotomia campo-cidade, na obra de Cesário, conforme ratifica o teórico literário Hélder Macedo. Outrossim, o pintor francês Georges Seurat faz o mesmo em seus quadros, que revelam tanto o campo quanto a cidade como ambientes dados ao trabalho e passíveis de mudanças sociais que em nada antagonizam necessariamente.

Em *O Sentimento dum Ocidental*, além, a expressão de subjetividade melancólica, apontada no expressionismo pelo filósofo Friedrich Nietzsche e na psicanálise por Sigmund Freud, está associada à ameaça da pestilência e às vicissitudes maledicentes de uma geração entremeada pelo desejo de fugir do das condições impostas ao trabalhador.

Os rabiscos pictóricos de quem pinta o que escreve demonstra que, mais do que isso, estando à frente de seu tempo e influenciando boa parte dos predecessores, o poeta, amigo de Silva Pinto, *flâneur* de uma Lisboa que se moderniza, exhibe o mundo sem o sentimentalismo piegas dos demais românticos, com sinais incontestes de um pintor de marca maior.

REFERÊNCIAS

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. Os paradoxos do niilismo em Antero de Quental, Eça de Queirós e Cesário Verde. 2013. Tese. Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

AMORIM, Cláudia. “Cesário Verde: entre o campo e a cidade”. In: *Caderno Seminal*. Dialogarts, n.3. Rio de Janeiro: UERJ, 1996, p.35-40.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Cores, formas, luz, movimento: a poesia de Cesário Verde*. São Paulo: Musa, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. “Uma carniça” In: *As Flores do Mal*. Edição Bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Editora Autêntica, 2010.

BEHR, Shulamith. *Movimentos da Arte Moderna: Expressionismo*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARTER, Janet E. *Cadências Tristes: o Universo Humano na obra de Cesário Verde*. São Paulo: Imprensa Nacional, 1989.

DAVID, Sérgio N. *O século de Silvestre da Silva*. Estudos queirosianos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DUARTE, Paulo Sérgio. “O que Seurat será?”. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.247-256.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

FRANÇA, José Augusto. *Malhoa & Columbano*. Lisboa: Bertrand, 1987.

_____. *O romantismo em Portugal*. Estudo de factos socioculturais. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

KUDIELKA, Robert. O equívoco de Pissarro: sobre o desaparecimento da imagem da natureza na arte do século 20. *CONCINNITAS: Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, UERJ, ART, vol. 5, n.5, p. 6-22, dez 2003. Disponível em: <<http://issuu.com/websicons4u/docs/revista5>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

LÔBO, Danilo. *O Pincel e a Pena, outra leitura de Cesário Verde*. Brasília: Thesaurus, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. “Os dois Cesários”. In: *Estudos Portugueses*. Lisboa: Difel, 1990. p. 969-986.

MACEDO, Hélder. *Nós: uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Platano, 1975.

MARGATO, Izabel. “Cesário Verde, o Anjo da Modernidade Portuguesa”. In: *Tiranias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.40-50.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. In: *Literatura e arte*. São Paulo: Parma, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

_____. *Assim falou Zaratrusta*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro. Editora Galo Branco, 2005.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.

_____. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 1999.

SERRÃO, Joel. *Temas oitocentistas: para a história de Portugal no século passado*. Lisboa: Ática, 1959.

SERULLAZ, Maurice. *O impressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Camões, Cesário e o Coro. *Convergência Lusíada: Revista Cultura do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura*. Rio de Janeiro, v. 4, n.7, p. 125-123, jul 1979 - dez 1980.

_____. Cesário e Saramago ainda Camões ou “Os lusíadas”, a extraordinária aventura do livro que venceu a censura. *Atlântida, Instituto Açoriano de Cultura, Angra do Heroísmo*. Rio de Janeiro, v. 34, p. 31-38, 1. sem. 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. “As Duas Estruturas da Imagem Literária”. In: *Literatura e Imagem*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *A Paleta de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

VERDE, Cesário. *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*. BUESCO, Helena Carvalhão (Org.). Lisboa: Editora Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

VERDE, Cesário. O livro de Cesário Verde. In: SERRÃO, J. (Org.). *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, 41-147.

ZOLA, Emile. *A batalha do impressionismo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

ANEXO A - Opiário, Álvaro de Campos.

Ao Senhor Mário de Sá-Carneiro

É antes do ópio que a minh'alma é doente.
Sentir a vida convalesce e estiola
E eu vou buscar ao ópio que consola
Um Oriente ao oriente do Oriente.

Esta vida de bordo há-de matar-me.
São dias só de febre na cabeça
E, por mais que procure até que adoeça,
já não encontro a mola pra adaptar-me.

Em paradoxo e incompetência astral
Eu vivo a vincos de ouro a minha vida,
Onda onde o pundonor é uma descida
E os próprios gozos gânglios do meu mal.

É por um mecanismo de desastres,
Uma engrenagem com volantes falsos,
Que passo entre visões de cadafalsos
Num jardim onde há flores no ar, sem hastes.

Vou cambaleando através do lavor
Duma vida-interior de renda e laca.
Tenho a impressão de ter em casa a faca
Com que foi degolado o Precursor.

Ando expiando um crime numa mala,
Que um avô meu cometeu por requinte.
Tenho os nervos na forca, vinte a vinte,
E caí no ópio como numa vala.

Ao toque adormecido da morfina
Perco-me em transparências latejantes
E numa noite cheia de brilhantes,
Ergue-se a lua como a minha Sina.

Eu, que fui sempre um mau estudante, agora
Não faço mais que ver o navio ir
Pelo canal de Suez a conduzir
A minha vida, cânfora na aurora.

Perdi os dias que já aproveitara.
Trabalhei para ter só o cansaço
Que é hoje em mim uma espécie de braço
Que ao meu pescoço me sufoca e ampara.

E fui criança como toda a gente.
 Nasci numa província portuguesa
 E tenho conhecido gente inglesa
 Que diz que eu sei inglês perfeitamente.

Gostava de ter poemas e novelas
 Publicados por Plon e no Mercure,
 Mas é impossível que esta vida dure.
 Se nesta viagem nem houve procelas!

A vida a bordo é uma coisa triste,
 Embora a gente se divirta às vezes.
 Falo com alemães, suecos e ingleses
 E a minha mágoa de viver persiste.

Eu acho que não vale a pena ter
 Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
 A terra é semelhante e pequenina
 E há só uma maneira de viver.

Por isso eu tomo ópio. É um remédio
 Sou um convalescente do Momento.
 Moro no rés-do-chão do pensamento
 E ver passar a Vida faz-me tédio.

Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, enfim,
 Muito a leste não fosse o oeste já!
 Pra que fui visitar a Índia que há
 Se não há Índia senão a alma em mim?

Sou desgraçado por meu morgadio.
 Os ciganos roubaram minha Sorte.
 Talvez nem mesmo encontre ao pé da morte
 Um lugar que me abrigue do meu frio.

Eu fingi que estudei engenharia.
 Vivi na Escócia. Visitei a Irlanda.
 Meu coração é uma avòzinha que anda
 Pedindo esmola às portas da Alegria.

Não chegues a Port-Said, navio de ferro!
 Volta à direita, nem eu sei para onde.
 Passo os dias no smokink-room com o conde -
 Um escroc francês, conde de fim de enterro.

Volto à Europa descontente, e em sortes
 De vir a ser um poeta sonambólico.
 Eu sou monárquico mas não católico
 E gostava de ser as coisas fortes.

Gostava de ter crenças e dinheiro,
 Ser vária gente insípida que vi.
 Hoje, afinal, não sou senão, aqui,
 Num navio qualquer um passageiro.

Não tenho personalidade alguma.
 É mais notado que eu esse criado
 De bordo que tem um belo modo alçado
 De laird escocês há dias em jejum.

Não posso estar em parte alguma.
 A minha Pátria é onde não estou.
 Sou doente e fraco.
 O comissário de bordo é velhaco.
 Viu-me co'a sueca... e o resto ele adivinha.

Um dia faço escândalo cá a bordo,
 Só para dar que falar de mim aos mais.
 Não posso com a vida, e acho fatais
 As iras com que às vezes me debordo.

Levo o dia a fumar, a beber coisas,
 Drogas americanas que entontecem,
 E eu já tão bêbado sem nada! Dessem
 Melhor cérebro aos meus nervos como rosas.

Escrevo estas linhas. Parece impossível
 Que mesmo ao ter talento eu mal o sinta!
 O fato é que esta vida é uma quinta
 Onde se aborrece uma alma sensível.

Os ingleses são feitos pra existir.
 Não há gente como esta pra estar feita
 Com a Tranqüilidade. A gente deita
 Um vintém e sai um deles a sorrir.

Pertenço a um gênero de portugueses
 Que depois de estar a Índia descoberta
 Ficaram sem trabalho. A morte é certa.
 Tenho pensado nisto muitas vezes.

Leve o diabo a vida e a gente tê-la!
 Nem leio o livro à minha cabeceira.
 Enoja-me o Oriente. É uma esteira
 Que a gente enrola e deixa de ser bela.

Caio no ópio por força. Lá querer
 Que eu leve a limpo uma vida destas
 Não se pode exigir. Almas honestas
 Com horas pra dormir e pra comer,

Que um raio as parta! E isto afinal é inveja.
 Porque estes nervos são a minha morte.
 Não haver um navio que me transporte
 Para onde eu nada queira que o não veja!

Ora! Eu cansava-me o mesmo modo.
 Qu'ria outro ópio mais forte pra ir de ali
 Para sonhos que dessem cabo de mim
 E pregassem comigo nalgum lodo.

Febre! Se isto que tenho não é febre,
 Não sei como é que se tem febre e sente.
 O fato essencial é que estou doente.
 Está corrida, amigos, esta lebre.

Veio a noite. Tocou já a primeira
 Corneta, pra vestir para o jantar.
 Vida social por cima! Isso! E marchar
 Até que a gente saia pla coleira!

Porque isto acaba mal e há-de haver
 (Olá!) sangue e um revólver lá pró fim
 Deste desassossego que há em mim
 E não há forma de se resolver.

E quem me olhar, há-de-me achar banal,
 A mim e à minha vida... Ora! um rapaz...
 O meu próprio monóculo me faz
 Pertencer a um tipo universal.

Ah quanta alma viverá, que ande metida
 Assim como eu na Linha, e como eu mística!
 Quantos sob a casaca característica
 Não terão como eu o horror à vida?

Se ao menos eu por fora fosse tão
 Interessante como sou por dentro!
 Vou no Maelstrom, cada vez mais pró centro.
 Não fazer nada é a minha perdição.

Um inútil. Mas é tão justo sê-lo!
 Pudesse a gente desprezar os outros
 E, ainda que co'os cotovelos rotos,
 Ser herói, doido, amaldiçoado ou belo!

Tenho vontade de levar as mãos
 À boca e morder nelas fundo e a mal.
 Era uma ocupação original
 E distraía os outros, os tais sãos.

O absurdo, como uma flor da tal Índia
Que não vim encontrar na Índia, nasce
No meu cérebro farto de cansar-se.
A minha vida mude-a Deus ou finde-a ...

Deixe-me estar aqui, nesta cadeira,
Até virem meter-me no caixão.
Nasci pra mandarim de condição,
Mas falta-me o sossego, o chá e a esteira.

Ah que bom que era ir daqui de caída
Pra cova por um alçapão de estouro!
A vida sabe-me a tabaco louro.
Nunca fiz mais do que fumar a vida.

E afinal o que quero é fé, é calma,
E não ter estas sensações confusas.
Deus que acabe com isto! Abra as eclusas —
E basta de comédias na minh'alma!

(PESSOA, Fernando. In: *Obra poética*. 1977: p. 301)

ANEXO B – Uma carniça, Charles Baudelaire.

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
Numa bela manhã radiante:
Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
Uma carniça repugnante.

As pernas para cima, qual mulher lasciva,
A transpirar miasmas e humores,
Eis que as abria desleixada e repulsiva,
O ventre prenhe de livores.

Ardia o sol naquela pútrida torpeza,
Como o cozê-la em rubra pira
E para ao cêntuplo volver à Natureza
Tudo o que ali reunira.

E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça
Como uma flor a se entreabrir.
O fedor era tal que sobre a relva escassa
Chegasse quase a sucumbir.

Zumbiam moscas sobre o ventre e, em alvoroço,
Dali saíam negros bandos
De larvas, a escorrer como um líquido grosso
Por entre esses trapos nefandos.

E tudo isso ia e vinha, ao modo de uma vaga,
Ou esguichava a borbulhar,
Como se o corpo, a estremecer de forma vaga,
Vivesse a se multiplicar.

E esse mundo emitia uma bulha esquisita,

Como vento ou água corrente,
Ou grãos que em rítmica cadência alguém agita
E à joeira deita novamente.

As formas fluíam como um sonho além da vista,
Um frouxo esboço em agonia,
Sobre a tela esquecida, e que conclui o artista
Apenas de memória um dia.

Por trás das rochas, irrequieta, uma cadela
Em nós fixava o olho zangado,
Aguardando o momento de reaver àquela
Náusea carniça o seu bocado.

– Pois hás de ser como essa infâmia apodrecida,
Essa medonha corrupção,
Estrela de meus olhos, sol da minha vida,
Tu, meu anjo e minha paixão!

Sim! Tal serás um dia, ó deusa da beleza,
Após a benção derradeira,
Quando, sob a erva e as florações da natureza,
Tornares afinal à poeira.

Então, querida, dize à carne que se arruína,
Ao ventre que te beija o rosto,
Que eu preservei a forma e a substância divina
De meu amor já decomposto.

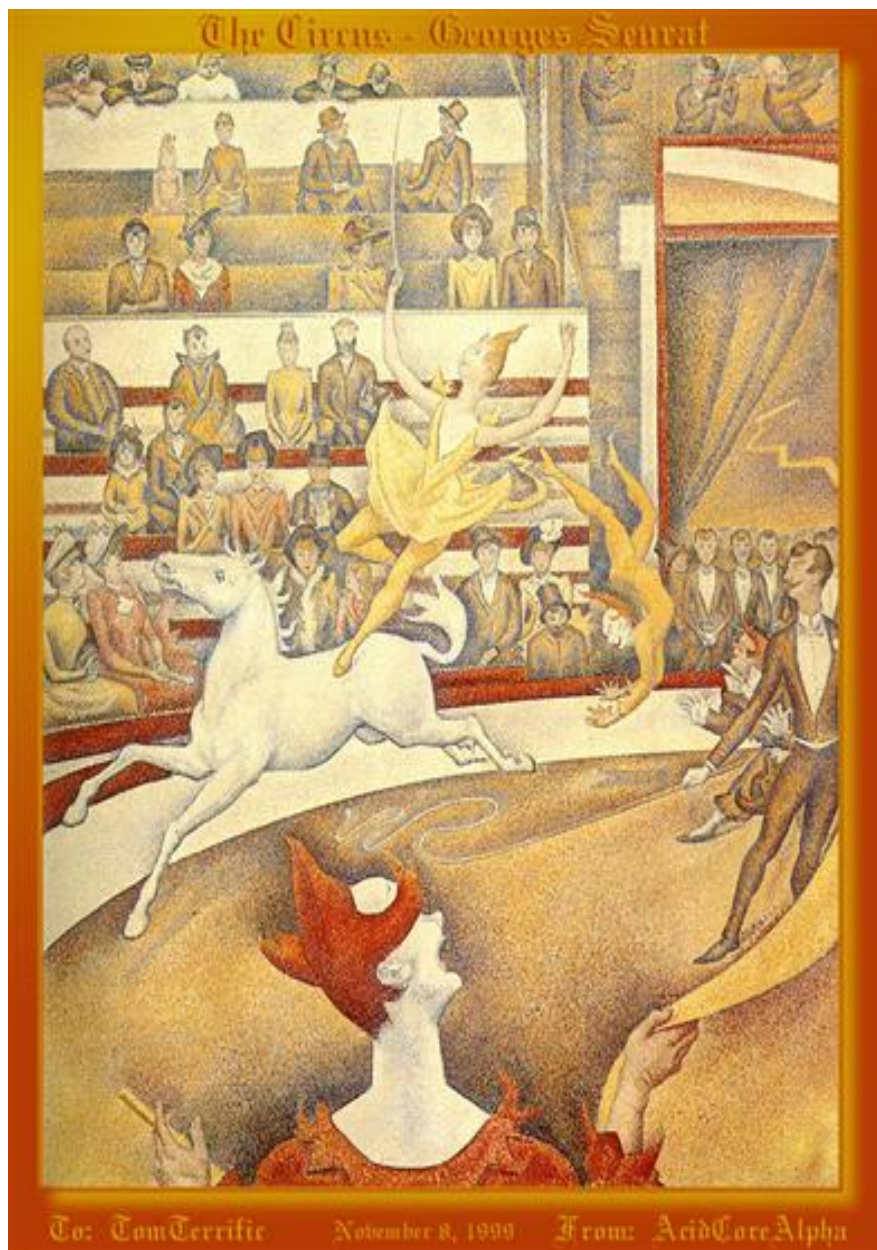
(BAUDELAIRE, Charles. *In: Flores do Mal*. 1985: p. 173, Tradução: Ivan Junqueira)

ANEXO C – Georges Seurat, *Le Chahut*, 1889-1890, óleo sobre tela, 21.8 x 15.8 cm.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/georges-seurat/study-for-the-chahut-1890>. Acessado em: 15/10/2015

ANEXO D – Georges Seurat , *Le cirque*, 1890-1891, óleo sobre tela, 185 x 152.5 cm.



Fonte: <http://www.wikiart.org/en/georges-seurat/the-circus-1891>. Acessado em: 15/10/2015.