

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
(MESTRADO E DOUTORADO)

CÉLIA SOARES MARINOTTI

**CAMPO E CIDADE: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES TEXTO-IMAGEM EM
CESÁRIO VERDE E EM CAMILLE PISSARRO**

MARINGÁ

2012

CÉLIA SOARES MARINOTTI

**CAMPO E CIDADE: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES TEXTO-IMAGEM EM
CESÁRIO VERDE E EM CAMILLE PISSARRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários), sob a orientação Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez.

**MARINGÁ
2012**

CÉLIA SOARES MARINOTTI

**CAMPO E CIDADE: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES TEXTO-IMAGEM EM
CESÁRIO VERDE E EM CAMILLE PISSARRO.**

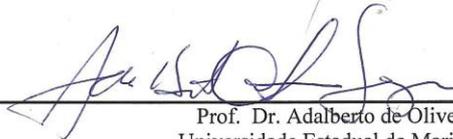
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 26 de setembro de 2012.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.^a Dr.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – (UFMS/Campo Grande-MS)

DEDICATÓRIA

Dedicamos esta dissertação aos leitores e admiradores
da obra poética de Cesário Verde.

Ao poeta, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos, em especial,

a Deus, que está presente em minha vida, sem o qual não teria realizado este trabalho;

aos meus filhos, Aléxia e Alexandre, que sempre estão comigo;

ao meu esposo, José Henrique, que de uma forma ou outra me incentivou;

à minha sempre estimada professora de graduação, Zilda Ferreira Barbosa, que ampliou meu horizonte literário português para além de Eça de Queirós e Fernando Pessoa;

à minha querida orientadora, Prof^a. Dr^a Clarice Zamonaro Cortez, por sua incansável e inestimável orientação que instigou à pesquisa, uma pessoa amiga e dedicada;

à banca examinadora: Prof. Dr. Adalberto Oliveira Souza e Prof.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos que prontamente aceitaram colaborar com seus conhecimentos, em uma leitura precisa e com sugestões valiosas para conclusão da pesquisa;

ao programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM), à coordenação e aos professores, pelo conhecimento adquirido durante o curso e pelo incentivo à pesquisa;

à Capes pela oportunidade que me permitiu continuar estudando;

àqueles familiares, amigos, colegas de magistério, alunos que fortaleceram a busca e a partilha deste conhecimento.

*Cesário diz-me muito: gostava de ferramentas, como eu,
e vê-se que para ele o ser feliz
era lançar, originais e exactos os seus alexandrinos,
empunhar ferramental honesto
cuja eficácia ele sabia que
não vinha da beleza, mas da perfeita
adequação.
Não tem halo, tem elo e o seu encadeado
é o verso habilmente proseado.*

*(Que feliz eu seria, ó prima, se o Cesário
Me tivesse deixado uma galorpa!)*

Alexandre O'Neil¹

¹ Bom, L; Areias, L. **Cesário Verde Uma proposta de Trabalho**. Lisboa, Livros Horizontes, 1983, p. 34.

RESUMO

O poeta português José Joaquim Cesário Verde (1855-1886) foi um artista que revelou o seu momento histórico por meio de sua poesia, uma rica sensibilidade que pode ser estudada a partir de um Romantismo decadente a um Realismo irônico, juntando-se uma nota de pessimismo advinda de seu ceticismo. Sua obra envolve também a morbidez do Naturalismo, apresentando características do Impressionismo e uma antecipação do Surrealismo. Sua poesia assume várias formas e tonalidades, características que o incluem entre os parnasianos, os simbolistas e os precursores do Modernismo, fatores que impedem classificar sua poesia a uma única categorização. A poesia praticada por Cesário Verde leva o leitor a assumir diante da realidade uma visão mais livre e desimpedida, capaz de compreendê-la em sua novidade, resultando o interesse pelo cotidiano não limitado à cidade, mas voltado para a realidade campestre, que divide terreno com a civilização. A temática do campo e da cidade constitui-se na proposta de uma evidente fuga para o campo, buscando além de uma vida saudável, força para viver. A obra de Cesário Verde já foi estudada nos aspectos da poetização do real; da dicotomia cidade/campo; da presença da mulher; da importância da representação do cotidiano na poesia de Cesário Verde, ressaltando sua linguagem e estilo. A nossa proposta, porém, busca identificar a relação campo-cidade, estabelecendo-se um paralelo com a estética impressionista, correspondente literária da “pintura ao vivo” preconizada por Manet, Degas, entre outros. Dentre os impressionistas destacamos Camille Pissarro (1830-1903), artista francês considerado o “pintor da terra”, que descreve ao longo de sua carreira, campos lavrados e paisagens campestres, aldeias sonolentas e também cidades agitadas, identificando-se com a proposta poética de Cesário Verde. A pesquisa está ancorada nos pressupostos teóricos da Literatura Comparada, do gênero lírico e da leitura da imagem. Foram discutidas as ideias de Carvalhal, Coutinho e Nitrini; Aguiar e Silva, Bosi e Judice; Jolly e Rufach, Pena e Toá. Os resultados obtidos foram provenientes da Literatura Comparada com a obra poética de Cesário Verde e as telas de Camille Pissarro que confirmam a possibilidade de leitura.

Palavras-Chave: Cesário Verde; Poesia; Pintura; Camille Pissarro; Campo e Cidade.

ABSTRACT

The Portuguese poet Joaquim José Cesário Verde (1855-1886) was an artist who showed his historical moment through his poetry, a rich sensitivity that can be studied from a decadent Romanticism to Realism ironic one, joining a note of pessimism arising out of your skepticism. His work also involves morbidity of Naturalism, presenting characteristics of Impressionism and anticipation of Surrealism. His poetry takes many forms and shades, features that include among the Parnassian, the Symbolists and the precursors of Modernism, factors that prevent classify his poetry to a single categorization. The poetry practiced by Cesário Verde takes the reader to take on the actually a more free and unimpeded, able to understand it in its novelty, the resulting interest in the everyday not limited to the city, but the reality facing country, which shares land with a civilization. The theme of the countryside and the city is on the proposal for an obvious trail to the camp, looking beyond a healthy life, strength to live. The work of Cesário Verde has been studied in the aspects of the real poeticization; the dichotomy town / country, the presence of women, the importance of representation of everyday life in the poetry of Cesário Verde, highlighting its language and style. Our proposal, however, seeks to identify the relationship between rural-urban, establishing a parallel with the Impressionist aesthetic, literary correspondent of "live painting" advocated by Manet, Degas, among others. Among the highlight Impressionist Camille Pissarro (1830-1903), French artist considered the "painter of the earth," which describes throughout his career, plowed fields and countryside, sleepy villages and bustling cities too, identifying with the proposal poetic of Cesário Verde. The research is anchored in the theoretical assumptions of comparative literature, gender and lyrical reading of the image. We discussed the ideas of Carvalhal, Coutinho and Nitrini; Aguiar e Silva, Bosi and Judice, Jolly and Rufach, Pena and Toá. The results were obtained from the Comparative Literature with the poetic work of Cesário Verde and Camille Pissarro's canvases which confirm the possibility of reading.

Keywords: Cesário Verde, Poetry, Painting, Camille Pissarro, City and Field.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

- Figura 1. *O Monte Fuji visto atrás de um poço*, p. 36.
- Figura 2. *Apanhadores de maçãs*, p.40.
- Figura 3 *Tivoli, os jardins da Villa d'Este*, p. 42.
- Figura 4. *O Parlamento, Londres, céu tempestuoso*, p. 44.
- Figura 5. *A ponte de Coubervoie*, p. 45.
- Figura 6. *Montanhas na Provença*, p. 46.
- Figura 7. *A Seara*, 48.
- Figura 8. *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde*, p. 87.
- Figura 9. *Boulevard Montmartre, à Noite*, p. 88.
- Figura 10. Esquema 1. *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde*, p. 89.
- Figura 11. Esquema 2 *Boulevard Montmartre, à Noite*, p.90.
- Figura 12. *As Encostas de Vesinet*, p. 110.
- Figura 13. *Horta em Hermitage*, p. 111.
- Figura 14. Esquema 3. *As Encostas de Vesinet*, p. 112.
- Figura 15. Esquema 4. *Horta em Hermitage*, p. 115.

SUMÁRIO

RESUMO.....
ABSTRACT
ÍNDICE ICONOGRÁFICO
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. BREVE PERCURSO TEÓRICO: A LITERATURA COMPARADA E A ESTÉTICA COMPARADA	15
1.1 A LITERATURA COMPARADA.....	15
1.1.1 A Estética Comparada.....	22
2. O DIÁLOGO INTERARTÍSTICO: RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E PINTURA.....	25
2.1 LITERATURA E PINTURA: CORRESPONDÊNCIAS.....	25
2.2 A PINTURA NO SÉCULO XIX.....	34
2.3 CAMILLE PISSARRO: vida e obra.....	37
2.3.1 Pintores influenciadores (e influenciados) na produção artística de Camille Pissarro.....	42
2.4 PINTURA OITOCENTISTA EM PORTUGAL E CESÁRIO VERDE.....	48
3. BREVE PERCURSO HISTÓRICO DA LITERATURA PORTUGUESA NO SÉCULO XIX	53
3.1 A EUROPA, PORTUGAL E A LITERATURA PORTUGUESA NO SÉCULO XIX	53
3.2 CESÁRIO VERDE: vida e obra	56
3.3 O GÊNERO LÍRICO E SEU DESDOBRAMENTO HISTÓRICO	62
4. CESÁRIO VERDE E CAMILLE PISSARRO: CIDADE E CAMPO	74
4.1 CESÁRIO VERDE e o seu olhar poético sobre a cidade e o campo.....	74
4.2 <i>O SENTIMENTO DUM OCIDENTAL</i> - o olhar de Cesário sobre a cidade de Lisboa.....	77

4.3 LEITURA DA PAISAGEM URBANA DO SÉCULO XIX EM TELAS DE CAMILLE PISSARRO.....	86
4.3.1 A paisagem urbana na poesia e na pintura	92
4.4 Poema <i>NÓS</i> – o olhar de Cesário Verde sobre a cidade e o campo.....	97
4.4.1 O olhar de Camille Pissarro sobre o campo	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS	124
ANEXOS	127

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Ao entardecer, debruçado pela janela,
E sabendo de soslaio que há campos em frente,
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.
Alberto Caeiro²*

O poeta português José Joaquim Cesário Verde (1855-1886) é daqueles artistas que não foram compreendidos pelos críticos literários de sua época. Foi um artista que revelou o seu momento histórico por meio de sua poesia de maneira singular. De acordo com Moisés:

Parcialmente ligada à poesia “realista” está na poesia do cotidiano. Por essa denominação se entende a preocupação não-consciente nem pragmática de infringir as tradicionais regras do jogo estético (que implicavam um conceito de nobreza artística e a aceitação duma tábua rígida de valores) e de considerar dignos de atenção e fixação os aspectos da realidade considerados até então a-poéticos, ou pelo menos, a-líricos. [...] Pela primeira vez, o lirismo tentava, com a força própria das novidades, lançar a atenção sobre o prosaico diário, inclusive nos seus aspectos julgados repelentes, grotescos ou ridículos, quando não apenas fora do interesse poético (1999, p. 175).

Nem mesmo publicou seu livro em vida, tarefa de seu amigo Silva Pinto que reuniu seus poemas e editou duzentos exemplares do *O Livro de Cesário Verde*. Estudiosos e biógrafos revelaram os pseudônimos Cláudio e Margarida de que, algumas vezes, Cesário Verde se valeu para publicar seus textos, deixando de lado a sua própria identidade. Mas foi com Joel Serrão, estudioso da literatura portuguesa, que Cesário Verde teve sua obra consagrada e criteriosamente estabelecida. Fernando Pessoa, no heterônimo Alberto Caeiro, refere-se à obra de Cesário Verde, identificando-se com o seu visualismo objetivo-realista e revelando o seu desconforto de viver longe do campo: *Ao entardecer, debruçado pela janela, (...) Leio até me arderem os olhos/ O livro de Cesário Verde (...) Ele era um camponês/ Que andava preso em liberdade pela cidade (...) Por isso ele tinha aquela grande tristeza (...)* (PESSOA, 1981, p. 139).

² PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Seleção, Organização e Notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p.139.

A presente dissertação busca identificar na poesia de Cesário Verde a relação campo-cidade, estabelecendo um paralelo com a estética impressionista. Moisés (1982, p.7) justifica esse paralelo entre a poesia deambulatória de Cesário e o impressionismo: “é imediato surpreender aí um paralelo com a estética impressionista, o correspondente literário da ‘pintura ao vivo’ preconizada por Manet, Degas e outros.” O poeta, ao deambular pela cidade, capta através de seu olhar as cenas do cotidiano e também do campo retratando-as pelo poder verbo-visual de seus poemas. Do mesmo modo, Camille Pissarro (1830-1903), artista francês considerado o “pintor da terra”, pinta em suas telas campos lavrados e paisagens campestres, aldeias sonolentas e também cidades excitadas. Portanto, Pissarro apresenta em suas telas imagens da cidade e do campo inseridas no século XIX que vem ao encontro às imagens poéticas dos poemas de Cesário Verde.

O *corpus* selecionado refere-se aos textos poéticos *O Sentimento dum Ocidental* (1880) será cotejado com as telas de Camille Pissarro *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde* (1897) e *Boulevard Montmartre à Noite* (1897), e o poema *Nós* (1884) comparado com as telas de Camille Pissarro *As Encostas de Vesinet*, Yvelines (1871) e *Horta em Hermitage*, Pontoise (1879). O nosso foco principal é estudar a subjetividade (sensibilidade) e a objetividade (deslocamento fora do “eu” poético) de ambos os artistas, que possuem suas origens e vivências em meio sociais semelhantes em muitos aspectos. No que se refere à subjetividade poética, Moisés (1999, p.175) explica que a poesia do cotidiano de Cesário Verde “[...] preocupava-se com fugir a equação ‘eu-te-gosto-você-me-gosta’ que fizera o apanágio do Romantismo sentimental e piegas e realizar uma poesia debruçada sobre os motivos situados fora e não dentro do poeta.” Cesário Verde é português e Pissarro tem descendência portuguesa. São provenientes de famílias abastadas, mas apresentam recepções artísticas e direcionamento de vidas diferentes.

Os versos e as imagens pictóricas proporcionam a visualização do campo e da cidade retratando, principalmente, o progresso de Lisboa e de Paris do século XIX, tanto de forma subjetiva quanto objetiva. A subjetividade e a objetividade são geradas pela circunstância e seu meio. A objetividade ocorre no meio físico: as ruas, as pessoas e também o campo e suas problemáticas, que se ligam à subjetividade do sujeito lírico que deambula por esses espaços e expressa sua emoção, experiência e memória,

revelando nos versos a crise portuguesa oitocentista, bem como Pissarro em suas telas manifesta o cotidiano da cidade de Paris. A caracterização verossímil do espaço físico, social, político e econômico tem como base teórica e histórica, inicialmente, as ideias de Saraiva e Lopes (1982) e Serrão (1961), além de outras obras que dialogam no percurso da dissertação.

A dissertação objetiva contribuir com a fortuna crítica de Cesário Verde e Camille Pissarro, abrindo espaço para novas leituras e ressaltando sua atualidade, longe de esgotar o assunto. A escolha dos poemas *O Sentimento dum Ocidental* e *Nós* justifica-se pela representação da dicotomia cidade-campo, espaços distintos retratados pelos sentimentos do sujeito lírico que deambula pela cidade de Lisboa e revela a realidade por meio de sua experiência pessoal. No campo, o poema *Nós* refere-se à necessidade de refugiar-se em determinados períodos de epidemias ou quando o poeta perde seus irmãos vitimados pela tuberculose. O campo representa a fuga em busca de sua própria saúde, embora o poeta não o apresente idealizado ou paradisíaco, pelo contrário, aponta a realidade e as dificuldades enfrentadas pelo homem campesino. Segundo a crítica especializada, os poemas escolhidos para nossa leitura representam maturidade artística do poeta. Na representação do espaço físico campo-cidade, eles se inserem nos preceitos da estética impressionista, permitindo ao leitor o estudo e o cotejo com telas impressionistas como as de Camille Pissarro.

Ao pesquisarmos o tema e os autores nos bancos de dados e bibliotecas, elencamos algumas leituras acadêmicas da obra de Cesário Verde. *Relações Espaciotemporais na obra poética de Cesário Verde*, dissertação de Mestrado de autoria de Sônia Maria Cintra de Araújo, Universidade Estadual de São Paulo, 2009; *Cesário Verde e o Desconcerto do Eu*, de André Yuiti Ozawa. Universidade Estadual de São Paulo, 2008; Jorge Luiz Antonio, autor da dissertação de mestrado *Cores, Formas, Luz, Movimentos: O pictórico na poesia de Cesário Verde*. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999. Clea M. O. Cresta de Moraes. *LISBOA: Uma inspiração surreal na poesia de Cesário Verde*. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2003. Dissertação de Mestrado. Esses trabalhos contribuíram grandemente nas pesquisas de nossa dissertação, esclarecendo-nos a questão do pictórico na poesia de Cesário Verde, como também a importância do espaço geográfico presente nos textos selecionados.

Em âmbito nacional, no que se refere às publicações editoriais, encontra-se o livro de Danilo Lôbo, *O pincel e a pena - outra leitura de Cesário Verde* (1999), apresentando um profundo e importante estudo sobre a relação da poesia e da pintura. Lôbo estuda os artistas plásticos Silva Porto, Monet, Degas, Arcimboldo, Courbet, Manet e Van Gogh. Divide os poemas cesáricos em campestres pré-impressionistas e impressionistas e urbanos pré-impressionistas e impressionistas. Convém ressaltar que os poemas estudados nesta dissertação, *O Sentimento dum Ocidental* e *Nós*, são classificados por Lôbo como impressionistas. O autor analisa toda a obra poética de Cesário Verde, relacionando a poesia e a pintura européia oitocentista com o impressionismo francês. Não encontramos, porém, nenhum trabalho com o mesmo *corpus* e com enfoque semelhante ao que propomos.

A dissertação apresenta-se dividida em quatro capítulos assim distribuídos: no primeiro capítulo são apresentadas, brevemente, noções de Literatura Comparada, obedecendo ao grande eixo da dissertação, que consiste em comparar as duas artes, poesia e pintura. Para traçar uma trajetória, vários autores foram consultados, tendo como base e ponto de partida as ideias teóricas de Tânia Carvalhal (1986) e Sandra Nitrini (2000). Entendemos que por muito tempo a Literatura Comparada foi estudada de maneira empírica, sem um método que a norteasse, e em cada país teve abordagem própria, como na França, Estados Unidos e Leste Europeu, destacando-se os formalistas russos e estudiosos como o italiano Benedetto Croce. Durante esse percurso e processo, a Literatura Comparada apresenta convergências e divergências quanto ao método e ao objeto de estudo. Souriau (1969) e Praz (1982) contribuíram grandemente com as noções de estética comparada, sua evolução e manifestações artísticas paralelas, bem como a evolução de suas concepções, e isso está presente no capítulo primeiro.

O segundo capítulo, intitulado *O Diálogo interartístico: as relações da literatura com a pintura* estudam os princípios das diferentes áreas artísticas e suas possíveis correspondências. Noções de história da arte e sua correspondência com outras manifestações artísticas foram pesquisadas em obras dos estudiosos: Gombrich (2009), Lichtenstein (1994), Gonçalves (1994), e Aguiar e Silva (1990). O artista plástico Camille Pissarro, cuja pintura pertence ao século XIX, tem Paris como centro gerador do Impressionismo. Pertencente ao grupo de artistas desse movimento, ele traz para suas telas as referências à cidade e ao campo. O artista vincula-se, em maior ou menor

grau, ao seu contexto histórico e teve como princípio o ser humano. Para o estudo do artista, Linda Doeser (1997) foi de fundamental importância para o conhecimento de sua origem, formação, postura frente à vida e o relacionamento com outros pintores impressionistas.

O terceiro capítulo tem como primeiro tema a literatura portuguesa no século XIX. Para Saraiva e Lopes (1982), em *História da Literatura Portuguesa*, o século XIX deve ser estudado não somente no aspecto literário, mas também em suas transformações sociais, para a compreensão e a visualização do cenário português em crise, da ditadura cabralista de uma burguesia apática, o surgimento da imprensa voltada para o operariado e o primeiro grupo socialista. Segundo os críticos, “As novas instituições inseriam-se numa sociedade que sob o ponto de vista tecnológico, econômico, e mesmo social estagnava, comparativamente” (SARAIVA e LOPES, 1982, p. 863). Com a contextualização do período, passa-se a contextualizar a vida e a obra de Cesário Verde e o desdobramento do gênero lírico. Há, ainda, nesse capítulo, a percepção da mudança no cenário lírico com Baudelaire, grande influenciador da poesia de Cesário Verde.

O quarto capítulo consiste na leitura dos poemas *O Sentimento dum Ocidental* e *Nós*, representantes da dicotomia cidade-campo, partindo-se de elementos elencados da estrutura formal dos poemas que geram imagens. Numa abordagem comparativa, as telas *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde* (1897) e *Boulevard Montmartre à Noite* (1897) são representantes da cidade. As telas *As Encostas de Vesinet* (1871) e *A Horta em Hermitage, Pontoise* (1879) retratam o campo nas artes plásticas. Serão considerados os elementos das cenas, a cor, a forma e o movimento constitutivos da imagem que permitem uma leitura atenta e interpretativa das convergências e divergências entre elas e os textos poéticos.

1. BREVE PERCURSO TEÓRICO: A LITERATURA COMPARADA E A ESTÉTICA COMPARADA

As origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana.

(Sandra Nitrini, 2000, p. 19).

1.1 A LITERATURA COMPARADA

Delimitar o início da Literatura Comparada é observar que sua existência remonta à Antiguidade, mesmo porque comparar é um dos atos mais antigos do ser humano; desde que ele percebe o outro, ele compara. Assim, a comparação é realizada por diversos motivos, não sendo diferente no mundo das artes. Esclarece-nos Coutinho:

Já nas antiguidades especialistas como Berossos ou Fílon de Biblos eram versados em duas literaturas, tendo escrito sobre ambas. Os mesmos mitos frequentavam diferentes literaturas e os mitógrafos comparavam textos de comunidades diferentes criando seus próprios heróis tribais a partir de mitos anteriores. Na Roma Clássica, autores como Macrobius e Aulus Gellius teceram diversos paralelos entre poetas romanos e gregos; e na Renascença o comparatismo chegou a tornar-se moda na Europa, devido, em grande parte, à doutrina da imitação, que exigia comparações e o estudo das influências (2003, p. 14).

Na Antiguidade a comparação entre literaturas de países diferentes tornava o trabalho comparativo restrito pela limitação das traduções. Assim, de acordo com Coutinho (2003), se deve levar em conta um importante ponto para o avanço da Literatura Comparada em relação aos outros estudos das literaturas: o estudioso tinha que dominar outros idiomas. Portanto, “[...] assinalou a importância de o estudioso ser capaz de ler diversas línguas, o que restringiu durante muito tempo o âmbito da disciplina, confinando-a a uma pequena elite versada em vários idiomas” (COUTINHO, 2006, p. 42).

Embora o ato de comparar as literaturas ocorra desde a Antiguidade, há uma longa trajetória realizada como uma atividade empírica, porém com ausência de um método específico. Em finais do século XVIII, com Cuvier (1880) e suas teorias, é que

se começa a falar em método comparatista, ainda sem caráter científico, como objeto de reflexão histórico-filológica. No século XIX, a expressão Literatura Comparada derivou de um processo metodológico aplicável às ciências naturais, no qual comparar ou contrastar servia como meio para confirmar uma hipótese.

Com a expressão “literatura comparada” surge a ideia de estabelecer as semelhanças e as diferenças entre as inúmeras obras literárias produzidas o mundo. Carvalho explica que “À primeira vista, a expressão ‘literatura comparada’ não causa problemas de interpretação. Usada no singular, mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas.” (1986, p.5). Para a autora, literatura comparada não é um sinônimo de comparação e o estudo comparado constitui-se como meio e não fim. Em sua história, observa-se que a literatura comparada possui características relevantes. Nitrini (2000) comenta que “o termo ‘literatura comparada’ surgiu justamente no período de formação das nações; novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa.” (2000, p. 21). Subentende-se, assim, que a literatura comparada desde as suas origens está ligada à política, e à cultura nacionais.

Nitrini (2000) e Carvalho (1986) comprovam que cada lugar França, Estados Unidos e Leste Europeu apresenta abordagens distintas percebidas ao longo de sua história. Deste modo, faz-se necessário mencionar alguns estudiosos relacionados à Literatura Comparada e seu país de origem para compreender a trajetória dessa disciplina.

Um dos grandes nomes da Literatura Comparada, responsável por sua difusão, é o francês Van Tieghem. Para ele, esse estudo passa a ser uma análise preparatória aos trabalhos de literatura em geral. Sua intenção era elaborar uma história literária internacional que se organizasse em três etapas: a história das literaturas nacionais, a literatura comparada (que se ocuparia com a investigação de afinidades) e a literatura geral, que sistematizaria os dados antes colhidos. Van Tieghem publicou, em 1931, o manual *A Literatura Comparada* e no capítulo “Princípios e Métodos Gerais” defende a Literatura Comparada como uma disciplina autônoma, com objetos e métodos próprios. Convém ressaltar que Van Tieghem exclui os contos populares e as lendas, devido ao seu

anonimato, o que resulta no ostracismo da literatura antiga e medieval nos cursos ministrados por ele na Sorbonne. Segundo Carvalho (1986), no Brasil, Tasso da Silveira segue os passos de Van Tieghem.

Ainda na França, René Etiemble coloca as literaturas em peso de igualdade. As literaturas asiáticas têm a mesma importância que as europeias. Em *Comparaison n'est pas raison* (1963) ou em *Essais de littérature (vraiment) générale* (1974) rebate a distinção entre a Literatura Comparada e a Literatura Geral, não considerando as divisões políticas e limites geográficos, valorizando toda e qualquer literatura. René Etiemble propõe a combinação de dois métodos que eram considerados incompatíveis, o da investigação histórica e o da reflexão crítica.

Até a primeira metade do século XX é a “influência” que direciona os trabalhos da Literatura Comparada. Nesse período, ela está em sua plena força quando Benedetto Croce, em 1902, questiona o seu valor e contesta sua definição pelo método comparativo, comum a todas as espécies de estudos. Para Croce, segundo Nitrini, “um bom procedimento consistiria em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade de seu ser ou da síntese histórico-estética” (2000, p. 22).

Na proposta da chamada “escola americana” também ocorreu uma preocupação com o caráter internacional e interlinguístico da Literatura Comparada, embora os estudiosos americanos tenham fornecido uma inegável abertura no sentido de admitir um estudo de obras isoladas da literatura, com a ressalva de que tal estudo fosse feito por uma perspectiva que transcendesse as fronteiras nacionais e idiomáticas. Alfred O. Aldridge (1963), um dos estudiosos da escola americana de Literatura Comparada, ressalta a necessidade de um método que permitisse ao estudioso identificar tendências e movimentos em várias culturas. A questão de contrastar as literaturas não era importante para ele. Para Alfred Aldridge a literatura comparada deveria dispor de um ou mais métodos de abordagem da literatura.

René Wellek, representante da literatura americana, nasceu em Viena, em 1903, estudou Literatura na Universidade de Carolina de Praga, mudou-se para os Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e trabalhou na Universidade de Yale. Ele é considerado o fundador dos estudos da literatura comparada nos Estados Unidos,

faleceu em Connecticut, em 1995. Em 1958 é realizado o II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada e em sua conferência “A crise da Literatura Comparada”, Wellek foi uma voz que questionou a distinção entre Literatura Comparada e Literatura Geral. Criticou o fato de a primeira ter demarcado artificialmente seu objeto, culminando em paralelismo, similaridades e identidades que não contribuem para uma teoria mais geral e deixa estagnada a metodologia, entre outros pontos, Wellek assinala,

O grande argumento a favor da literatura “comparada” ou “geral”, ou simplesmente “literatura”, é a evidente falsidade da ideia de uma literatura nacional fechada em si mesma. A literatura ocidental, pelo menos, forma uma unidade, um todo. Não podemos duvidar da continuidade entre a literatura Greco-romana, o mundo medieval ocidental e as principais literaturas modernas, e sem minimizar a importância das influências orientais, especialmente da Bíblia, devemos reconhecer uma unidade íntima, que inclui toda a Europa, a Rússia, os Estados Unidos e as literaturas latino-americanas. (2003, p. 51)

Para Wellek o conceito de literariedade passa a ser o ponto central do debate da estética, da natureza, da arte e da literatura. Ele justifica que as erudições literárias ligadas aos teóricos oficiais, interessados em todos os fatos que envolvem a literatura, não estão interessadas na literatura em si. De acordo com seu pensamento, o comparatismo tradicional deve retornar à erudição e à crítica literária, nas quais o foco central está voltado para a própria obra de arte. Explica-nos Nitrini,

Sem desconsiderar a obra literária nas suas relações exteriores ele defende e sublinha a concepção da obra de arte como uma totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que implicam e exigem significados e valores. Esta nova visão afasta a possibilidade de trabalhar com o conceito da influência (2000, p. 35).

Carvalho (1986) esclarece que durante muito tempo o cenário da Literatura Comparada foi dominado por personalidades francesas, e a maioria dos manuais adota a denominação “escola francesa”, designando um grande grupo de estudos em que predominam as relações “causais” entre obras ou entre autores, mantendo uma estreita vinculação com a historiografia literária. Esse pensamento estendeu-se também a outros países.

Os estudiosos da escola francesa, por sua vez, centravam-se na análise fonte/influência e, em oposição a eles, Wellek direcionou a análise relação texto/contexto, focalizando o caráter interacional da disciplina. A partir desse pressuposto, o estudo de uma prática uniforme de comparação entre autores, obras e movimentos amplia a reflexão sobre a natureza plural da literatura, e sobre o próprio caráter discursivo da disciplina.

De acordo com a autora, a denominação “escola” começou a ser empregada por René Wellek ao opor-se ao historicismo dominante nos estudos dos mestres franceses. Carvalhal elucida que embora tenha havido uma cisão entre eles a incompatibilidade não é tão grande, porque entre os comparatistas norte-americanos também há uma orientação historicista.

No fim dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, ocorre uma renovação nos estudos de Literatura Comparada na União Soviética. Para o tcheco Dionyz Durisin, (*apud* NITRINI, 2000, p. 44), o IV Congresso Internacional de Eslavistas em Moscou, ocorrido em 1958, foi um marco no desenvolvimento da pesquisa comparatista. Nesse congresso obtiveram-se os pontos de partida para todos os países socialistas no estudo da Literatura Comparada. Com o V Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, em Belgrado, consolida-se o diálogo entre os acadêmicos de países socialistas com o resto do mundo. Pelo modelo estruturalista de Praga, eliminou-se o conceito de influência no sentido clássico, substituindo-o pelo operacional de *tipo* (ou estratégia) de influência. Ao fazer isso, Durisin distinguiu estratégias integradoras, como a adaptação, o empréstimo ou decalque, e estratégias diferenciadoras (a paródia, a sátira, a caricatura). No intuito de rever os pontos fracos de seu “modelo”, o autor o ampliou no sentido de combinar a análise do processo literário com o contexto da literatura nacional, uma vez que seu objetivo era o estabelecimento de categorias da literatura mundial.

Na década de 1970, do século XX, quando o influxo da Teoria Literária ampliou os modos de acesso aos textos literários, os teóricos comparatistas perceberam que esse movimento já havia sido abordado pela famosa conferência de René Wellek em 1958. Desde o século XIX a Literatura Comparada tinha como diretriz a escola francesa, calcada na análise comparatista em uma lógica causal, pressupondo oposições binárias

do tipo original/cópia, centro/periferia. Por esse viés, o trabalho comparatista tinha para a disciplina os objetivos de investigar as fontes e as influências de determinado autor e obra, as diferenças e as semelhanças entre literaturas nacionais, com o propósito de definir filiações literárias.

Segundo Nitrini (2000, p. 45), na década de 1970, o Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC) caracteriza-se por uma pluralidade metodológica e uma interpretação menos estrita do objeto e da finalidade da pesquisa comparatista, suas conclusões tornaram-se cada vez mais ecléticas. Os princípios básicos de investigação da literatura comparada marxista, por exemplo, ocorrem em dois eixos: o primeiro contra a modalidade francesa (e mais ainda contra a americana) e o segundo contra o descrédito das questões comparatistas que vigoravam durante o domínio de Stalin.

De Leningrado, Victor Zhirmunsky é tido por seus pares como o representante mais importante do leste europeu. Ele desenvolveu uma fundamentação hipotética da literatura comparada que seria determinante para a investigação de tendências marxistas. Ao retomar aspectos que tinham sido levantados por Veselovski, considerado o fundador dos estudos comparatistas russos, sua tese mais importante é denominada por ele de “correntes de convergência”, essencial para a realização de contatos interliterários. Para ele a similaridade de fatos literários internacionais pode ser fundada em certos casos numa analogia entre a evolução literária e social dos povos, bem como a presença de um contato cultural e literário. Já a do comparatista húngaro, Istvan Soter, considera a literatura universal um sistema de sistemas que englobam zonas das diversas literaturas nacionais.

Os formalistas russos voltam-se para a linguagem poética e sua estrutura. Segundo Carvalhal (1986, p. 47), “com Tynianov também fica claro que a obra literária se constrói como uma rede de ‘relações diferenciais’ firmadas com os textos literários que a antecedem ou são simultâneos, e mesmo com sistemas não literários.” Jan Mukarovsky segue e amplia a linha de Tynianov, explicando que a obra literária não está isolada, mas faz parte de um grande sistema de correlações.

As contribuições de Iuri Tynianov sobre a evolução literária, a de Jan Mukarovsky sobre a função estética e a arte como fato semiológico e a de Mikhail

Bakhtin sobre o dialogismo no discurso literário e a polifonia colaboraram substancialmente com noção de intertextualidade criada por Julia Kristeva “[...] todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se como dupla” (1974, p. 64). O processo de escrita é o resultado do processo de leitura de outros textos, ato contínuo de reescrita de textos. Nesse espaço há o encontro do sujeito-destinatário-contexto como explica Kristeva,

Assim, o estatuto da palavra como unidade minimal do texto revela-se como o *mediador* que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico), assim como o *regulador* da mutação da diacronia em sincronia (em estrutura literária). Pela própria noção de estatuto, a palavra é espacializada; funciona em três dimensões (sujeito-destinatário-contexto), como um conjunto de elementos sêmicos em *diálogo*, ou como um conjunto de elementos *ambivalentes*. Portanto a tarefa da semiótica literária consistirá em encontrar os formalismos correspondentes aos diferentes modos de encontro das palavras (das seqüências), no espaço dialógico dos textos (1974, p. 64).

Com a constatação de que o discurso é realizado a partir do diálogo interdiscursivo, as operações binárias fonte/influência deixam de ser o foco. Assim, a semiótica é relevante na prática comparatista, não se limitando ao discurso literário. O discurso das várias artes se relaciona com essa perspectiva e a comparação se estende aos demais discursos das outras artes. As relações dos discursos são encaminhadas por meio de análises que chegam até o motivo e como se construiu sua manifestação.

Realizado um sucinto panorama da literatura comparada no mundo, atentemos, agora, para o cenário brasileiro. Historicamente entre 1950 e 1960 a Literatura Comparada começa a fazer parte do currículo dos cursos de Letras. Observa-se que foi nos primeiros decênios do século XX que ela se torna disciplina ministrada nas universidades europeias e norte-americanas e, tanto lá como aqui a Literatura Comparada, quando passa a ser disciplina nas universidades, assume caráter científico. Em 1986, criou-se em Porto Alegre a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e foi com sua criação que, no Brasil, a disciplina conheceu um grande impulso. No mesmo ano, Tânia Carvalhal publicou o livro *Literatura Comparada* destinada aos estudantes universitários.

No entanto, Nitrini (2000, p. 184-185), esclarece que antes desses estudos comparatistas fazerem parte das instituições, havia estudiosos que já se dedicavam a eles, como Afrânio Peixoto que, em 1940, publicou um estudo sobre os poemas de José Bonifácio e Borges de Barros, introduzindo conceitos de Pré-Romantismo nos estudos literários brasileiros. Foi Antônio Sales Campos, em 1945, que apresentou a primeira tese sobre literatura comparada na Universidade de São Paulo (USP), com o título *Origens e Evolução dos Temas da Primeira Geração de Poetas Românticos Brasileiros*. Apresentou estudo sobre a historiografia literária e a busca das fontes e das influências comprovadas por meio de cotejos dos textos. Em período subsequente, outros estudiosos também pesquisaram sobre a literatura comparada, fortalecidos pela produção universitária dos cursos de pós-graduação nos anos de 1970.

Outros campos de investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), bem como os das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história tornaram-se objetos de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as forma de “pôr em relação” características da Literatura Comparada.

Todo o percurso da Literatura Comparada estabelecido até aqui é proveniente dos conceitos dos autores Coutinho, Carvalhal, Nitrini e Wellek. Tendo os estudos comparados abarcado as correspondências existentes entre a literatura e outras manifestações artísticas, viés teórico desta dissertação, o intuito de estudar dois artistas de campos diferentes como a poesia de Cesário Verde e as telas de Camille Pissarro leva-nos a uma breve abordagem sobre a Estética Comparada.

1.1.1 A Estética Comparada

As manifestações artísticas existem paralelamente ao longo dos séculos. No entanto, segundo Gonçalves (1994), é com a obra *Crítica do Juízo*, de Kant, no final do século XVII, que se desencadeia por um período de cem anos o movimento de teorização sobre o processo de criação e sobre a natureza da arte. No início do século XVIII, o alemão Alexandre Von Baumgarten criou o termo “estética”. Mais tarde, em meados do século XVIII até o início do século XX, ocorre a evolução da concepção

“imitativa” para a concepção das “belas artes”, havendo a necessidade de não só teorizar sobre as várias artes, mas estabelecer um paralelo entre elas. Souriau confirma essas informações, ao afirmar que:

(...) a arte são todas as artes. Que há de comum entre uma catedral e uma sinfonia, um quadro e uma ânfora, um filme e um poema? Em outras palavras: entre uma estátua e um quadro, entre um soneto e uma ânfora, entre uma catedral e uma sinfonia, [...] o que têm em comum essas diferentes atividades criadoras, que esculpem suas obras umas nos mármore, outras na projeção de luzes contra uma tela, outras ainda no ar posto em vibração; até onde podem ir as semelhanças, as afinidades, as leis comuns; e quais são também as diferenças que se poderiam chamar congênicas? (1983, p. 3, 13).

Mario Praz (1982, p. 1) justifica porque a obra de arte é um produto único “[...] é o único objeto material do universo dotado de harmonia interna. [...] A obra de arte mantém-se por si própria, como nada mais se mantém.” Partindo do princípio que a obra de arte é única, Praz (1982, p. 1) explica que “a idéia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que se apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciada.” Nesse sentido, não se pode negar a irmandade, o fio condutor que une as obras de arte, observando e respeitando suas características próprias. Praz (1982, p.1) alega que “[...] sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo fenômeno da inspiração artística.” Mario Praz afirma ser possível por meio da Estética Comparada, encontrar semelhanças estruturais, nos vários sistemas artísticos, independente do meio utilizado. Para Souriau (1983, p.3) “arte são todas as artes” e o que se pode distinguir verificar e constatar é o fazer artístico que cada um realiza em sua obra.

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda misteriosamente, se comunicam ou comungam. Contudo, quantas diferenças. Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Um erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Um trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestadas por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais (SOURIAU, 1983, p. 16).

Essa verificação de que “a arte são todas as artes” ocorre pelos meios necessários, respeitando a estrutura e a linguagem artística de cada obra, assim como a literatura, a música e a escultura, a pintura e as outras artes possuem estrutura própria e realizam-se por meio do artista e sua sensibilidade. Sendo assim, é por meio da disciplina da estética comparada que se evidenciam as relações entre as artes como é afirmado por Praz,

Toda estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor, a sensibilidade do autor da obra de arte e a do intérprete. Aquilo a que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria personalidade. [...] Pelo fato de a interpretação de uma obra de arte consistir em dois elementos, o original propiciado pelo artista do passado e o outro que lhe é acrescentado pelo intérprete ulterior, tem-se de esperar até que este último elemento pertença também ao passado a fim de poder vê-lo aflorar, como aconteceria com um palimpsesto ou um manuscrito escrito com tinta simpática (1982, p. 6).

Como explica Praz, a estética representa o encontro das sensibilidades do autor, da obra e do intérprete da obra. Constatando que o ritmo está presente nas formas artísticas como a pintura, a música, o desenho, a escultura e a poesia, e é o elemento estrutural que compõem estas formas artísticas o as distinguem, assim por meio da estética comparada, respeitando as especificidades de cada obra, é possível traçar paralelos pelo intérprete da obra.

Neste trabalho tal afirmação apresenta um desdobramento ainda maior, consistindo no estudo de dois artistas de áreas diferentes, a poesia e a pintura. No próximo capítulo abordamos, mais detalhadamente, as relações da literatura com a pintura, demonstrando a técnica comparatista em poemas e em telas de artistas do século XIX, Cesário Verde (poesia) e Camille Pissarro (pintor).

2. O DIÁLOGO INTERARTÍSTICO: RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E PINTURA

Não estabeleço nenhuma diferença entre pintura e poesia.

Joan Miró³

2.1 LITERATURA E PINTURA: CORRESPONDÊNCIAS

No desenvolvimento do presente trabalho sobre poesia e pintura, questionamentos sobre suas relações surgiram. A primeira: o que tem em comum a poesia e a pintura além de constituírem-se como duas grandes formas artísticas? E a segunda; essas duas artes podem ou permitem uma comparação ao considerarmos formas, estruturas e os diferentes materiais no ato de sua produção?

Para elaborar as respostas, foram buscadas leituras sobre esse diálogo interartístico. O leitor de poesia ou o observador de uma tela aproxima-se delas de maneira própria: o leitor de poesia busca a sua significação após várias leituras do texto completo ou parte dele. Já na pintura, o observador (ou o intérprete) recebe uma tela acabada, o que lhe permite elaborar uma leitura completa ou apenas deter-se em uma de suas particularidades. Sabe-se que as duas artes se relacionam há muito tempo. Gombrich em *História da Arte* afirma que “[...] se quisermos compreender a história da arte, será conveniente recordar, vez por outra, que imagens e letras são na verdade parentes consanguíneos” (2009, p.53).

A necessidade de se comunicar existe desde os primórdios da humanidade. Esse processo realizou-se pelos sinais e símbolos, como os desenhos rupestres gravados em paredes de cavernas e em rochas na Espanha; nas figuras do bisão e do cavalo, datadas antes de Cristo, encontradas no sul da França. Possivelmente os caçadores primitivos acreditavam na força da imagem, e os desenhos facilitam os estudiosos a interpretá-los como estratégias de mostrar os animais como presas, representando o seu cotidiano. Até hoje esses registros intrigam a humanidade e provocam conjecturas a respeito de suas criações. São, portanto, inúmeras as probabilidades de motivos da representação das imagens que transmitem a necessidade de o homem marcar sua experiência.

³ MIRÓ, Joan. **A cor dos meus sonhos**. Entrevistas com Georges Raillard. Trad. Neide Luiza de Rezende 1989 *apud* OLIVERIA. Valdevino Soares. **Poesia e Pintura. Um diálogo em três dimensões**. São Paulo; fundação Editora da UNESP, 1999, p.7.

Os homens sempre utilizaram sinais e símbolos com funções e perspectivas variadas, tais como os ideogramas egípcios, cuja escrita se afasta progressivamente do figurativo e os signos se linearizam e adquirem cada vez mais um caráter simplificado e abstrato. Gombrich analisa essa ocorrência ligando as representações dos povos primitivos ao artista:

Pode parecer que isso tem pouco a ver com arte, mas o fato é que essas condições influenciam a arte de muitas maneiras. Muitas obras de artistas destinam-se a desempenhar um papel nesses estranhos rituais, e nesse caso o que importa não é a beleza da pintura ou escultura pode desincumbir-se da mágica requerida. Além disso, os artistas trabalham para gente da sua própria tribo, que sabe exatamente o que cada forma ou cada cor pretende significar. Não se espera que eles mudem tais coisas, mas apenas que apliquem toda a sua habilidade e saber na execução desse trabalho. (2009, p. 43).

Para o historiador, entender a arte como “espécie de belo artigo de luxo” é um desenvolvimento recente. Pintores, escultores e construtores do passado não pensavam assim. Considerava-se o princípio da utilidade: “Quanto mais recuamos na história, mais definidas, mas também mais estranhas são as finalidades se crê serem servidas pela arte” (GOMBRICH, 2009, p. 39).

Gonçalves (1994, p.17) aponta casos em que o artista plástico ilustra o texto literário ou o escritor se inspira nas artes plásticas. Há fatos mais raros em que o escritor também é pintor, confirmando que poetas e pintores realizam-se também por inspiração da arte vizinha. Cesário Verde exemplifica essa ideia, revelando-se um poeta que cria verdadeiras aquarelas poéticas em seus poemas. Seu leitor é capaz de visualizar a cena descrita no texto pela força imagética de suas palavras, como nos versos do poema “Cristalizações”, produzido entre 1877 e 1880, pertencente ao terceiro ciclo, segundo Moisés (1982):

Faz frio. Mas depois duns dias de aguaceiros,
Vibra uma imensa claridade crua.

(...)

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

(...).

(VERDE, Cesário, 1982, p. 67-68)

Nesses versos, há referências à paisagem envolvendo a passagem do tempo cronológico e também às condições climáticas. (“Faz frio. Mas depois duns dias de aguaceiros,”). Há o poder dos adjetivos expressivos; *imensa* claridade *crua*, bem como os verbos expressivos: *Vibra*, além do visualismo nos versos “O céu renova *a tinta corredia*”; *lagoas de brilhantes*, recursos que reproduzem o brilho, a leveza de uma manhã clara depois de dias chuvosos. A visão plástica do poeta é a qualidade predominante na sua organização lírica, no seu poder de associar imagens visuais por meio de uma linguagem impressionista.

Historicamente, de acordo com Gonçalves (1994, p. 19), essa relação da poesia com a pintura foi recuperada no Renascimento, assumindo uma crescente visibilidade do ponto de vista teórico ao longo da história moderna da literatura e da arte. Nos séculos XVI, XVII e XVIII, a polêmica em torno do tema cresceu, abrandando-se somente no século XIX. Essa discussão foi retomada com grande intensidade no século XX. Muitos trabalhos abordaram as questões analógicas entre as artes, alguns de grande complexidade teórica, outras discutindo questões básicas, mas que continuaram causando polêmica. São apontados por Gonçalves,

Dentre outras, existe uma causa que se torna obstáculo para o processo evolutivo das discussões: as tendenciosas abordagens que privilegiam ora o texto, ora a imagem, algumas vezes forjam correspondências, elevando-as ao nível de identificação, o que parece negativo para a verdadeira compreensão das possíveis relações. Outras vezes, e de modo inverso, uma espécie de visão restrita das coisas, fundida à erudição normativa e categórica, interfere no fluxo livre do olho e da mente de alguns estudiosos, que tendem a fazer retroceder o movimento evolutivo (1994, p. 19-20).

Esclarece-nos Gonçalves que “Na verdade, a pintura nunca atingiu identificação consigo mesma tão intensa como em nosso século, o mesmo acontecendo com a poesia, e paradoxalmente, nunca essas duas estiveram tão próximas (1994, p.20).” Ao longo do tempo considerou-se o artista um trabalhador manual e muitos são os que tentaram imprimir um caráter científico ao seu trabalho, como exemplo, Leonardo Da Vinci em *Paragone: Uma Comparação das Artes*, cotejando pintores e poetas, defendendo a ideia de que a pintura e a escultura eram artes teóricas. Com essa afirmação Da Vinci tentava desfazer a concepção antiga de artesanal ou “ofício manual”. A representação da forma no desenho imprime o caráter intelectual na percepção visual. Com a técnica do olhar ocorre o processo analítico de interpretação e identificação elaborado pela capacidade

intelectual. Segundo Lichtenstein: “A representação torna visível uma diferença entre a forma e a matéria que aqui não é só lógica, mas também real. Como a existência da forma é mostrada na representação, a percepção visual pode ser concebida como um ato intelectual, um juízo de conhecimento.” (1994, p. 67).

Assim, o conteúdo “filosófico” das artes visuais e a natureza predominantemente intelectual da apreciação resultam numa tendência racionalista e intelectual na teoria da arte que tomou força e predominou nos séculos seguintes:

Durante os séculos XVI, XVII, e XVIII, caracterizados pelo classicismo, barroco e neoclassicismo, as questões das artes comparadas tomaram proporções consideráveis, por meio das produções artísticas e das discussões críticas e filosóficas. Porém, todas elas ocorreram dentro das várias interpretações da *Poética* de Aristóteles, dos conceitos de *mímesis* que nortearam o pensamento clássico (GONÇALVES, 1994, p. 26).

Foram os grandes pensadores e poetas que difundiram a proximidade das artes plásticas com a poesia. Há a busca de imitar os antigos gregos, surgindo trabalhos teóricos que tratavam da “imitação” extraída da literatura clássica. Essa ação era pautada por duas ideias. Como o dito aforismático *Muta poesis, eloquens pictura* (a “pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”), recuperado por Plutarco de Simónides de Céos, poeta que viveu entre os séculos VI e V a.C., esse pensamento apresenta a força das palavras na poesia que sua construção, revelando-nos imagens o mesmo ocorrendo com a pintura que, através da cor e forma, nos apresenta um conjunto de significações. A outra ideia refere-se ao verso do poeta Horácio *ut pictura poesis* “como a pintura é a poesia”, pertencente ao século I a. C.

Ambos os pensamentos eram base para os estudos da relação entre a poesia e a pintura retomada no Renascimento. A interpretação da expressão *Ut pictura poesis* conduziu muitos trabalhos teóricos sobre as correspondências das artes. Pois, Horácio apresenta as duas artes, afirmando que há poema que agrada de uma só vez; outros poemas, porém, podem ser lidos com mais agrado e explica que este fato também acontece com a pintura, sendo que a arte verdadeira agrada a todos, “A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a obscuridade, esta, que não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; esta, revisitada dez vezes, agradará” (TRINGALI, 1993, p. 35). Porém, foi com Aristóteles que se fundaram as primeiras teorias a respeito da relação

entre poesia e pintura. Aristóteles em sua *Poética* aproxima essas duas artes ao afirmar que ambas tiveram sua origem na capacidade de imitar.

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores (1992, p. 21).

O artista cria, pelo princípio da mimese, sua obra patenteada na realidade. Seguindo esse mesmo pensamento, além de Aristóteles também Plutarco, citado por Aguiar e Silva (1990), afirma que tanto a arte poética quanto a pintura devem ser estudadas a partir do conceito de imitação (*mimesis*) da realidade, considerando-as artes análogas. Para esses pensadores, o poeta e o pintor estavam em constante sintonia. No entanto, Aristóteles diferencia a materialidade empregada na produção artística e a importância de respeitá-la em relação aos meios de imitação, estando a poesia fundamentada na linguagem, no ritmo e na harmonia e a pintura nas cores e nas formas. Como é afirmado por Aristóteles em (1992, p. 23), "Porque tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença; e, assim também nos gêneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso [sem música]". Aguiar e Silva (1990, p.163) nos esclarece,

É ainda Plutarco que, ao comentar uma descrição de Tucíades, realça a vividez pictórica (*enargeia*) do texto do historiador. A palavra grega *enargeia* é um termo pertencente à retórica e significa a capacidade que as imagens verbais possuem para representarem visualmente, com vivacidade, as cenas, as coisas e os seres de que se fala.

Dois importantes pontos são ressaltados por Aristóteles: a visão e a metáfora. No plano das artes discursivas, Aristóteles aproveitou-se do prazer advindo das sensações visuais e explorou as forças pictóricas da *enargeia*, ou seja, a linguagem verbal possui força para representar visualmente e com vivacidade as cenas, as coisas e os seres de que fala, ressaltando o poder gráfico de criar movimentos e cenas. Em relação à metáfora, Aristóteles (1992, p. 105) ensina que "A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para outra, ou por analogia." Para o filósofo, a maior qualidade do gênero poético é a de ser metafórica, pois existe a necessidade de

observar bem para apreender a semelhança, um dos elementos que eleva a linguagem. E a metáfora pictórica seria a mais adequada para nomear a atividade poética, considerada um dos recursos essenciais para a criação da imagem poética.

Assim, a palavra “pintura”, em sentido figurado, trata da correspondência da metáfora em decorrência da imagem e de servir de paradigma a toda arte mimética, a própria natureza torna-se visível na atividade representativa. Neste sentido, Jaqueline Lichtenstein afirma que “a arte de pintar é, de fato, a melhor imagem que se pode dar para pintar a imagem da arte”. (1994, p.68).

Há algumas manifestações que aliam a pintura à poesia, como o epigrama ou *suscriptio*, a poesia efrástica e o emblema. Essas três manifestações datam de há muito tempo, como o epigrama, que remonta da Antiguidade Clássica. A poesia efrástica é uma prática que os pintores do Renascimento ao Neoclassicismo utilizaram como temas de seus quadros, retratando as imagens do poema e o Barroco empregou-a pelo seu poder descritivo. A poesia efrástica comenta e expõe outra obra de arte, podendo ser a pintura ou a escultura, cujo início ocorre no período helenístico. O comentário e a descrição podem ser relacionados à narração da figura ou a episódios mitológicos. Trata-se, de acordo com Aguiar e Silva, “de um fenômeno de transposição intersemiótica: o texto é construído com signos e com uma gramática em que dependem os signos e a gramática do texto pictórico.” (1990, p. 165). O modelo por excelência da poesia efrástica é a descrição do escudo de Aquiles, que se encontra no canto XVIII da *Ilíada*. Transcrevemos o trecho como citado por Aguiar e Silva:

Fabricou primeiro um escudo grande e forte,
Lavrado pó todos os lados. Põe-lhe uma cercadura lustrosa,
Tríplice e coruscante, com um talabarte de prata.
Cinco eram as camadas que dispôs, e em cada uma delas
Compõe louvores numerosos, com seus sábios pensamentos.
Forjou lá a terra, o céu e o mar,
o sol infatigável e a lua na plenitude,
e ainda quantos astros coroam o céu,
as Plêiades e as Híades, e a força de Orion,
e a Ursa, conhecida igualmente pelo nome de Carro,
que gira no mesmo lugar e espreita para o Orion,
e é a única a quem não coube tomar banho no Oceano.
Forjou também duas cidades de homens falantes,
Mui belas. Numa havia bodas e festins:
Ao luar dos archotes, levam pela cidade as noivas
Saídas do tálamo; elevam-se no ar muitos cantos nupciais.
Rodopiavam os jovens na dança e, no meio deles,
Flautas e cítaras erguem sua melodia. (1990, p. 163-164)

O emblema (tanto em grego como em latim) tem o significado relacionado ao azulejo e com a diversidade de cores num pavimento. Trata-se de um texto curto que geralmente explica e comenta a gravura. Segundo Aguiar e Silva (1990, p. 165), o primeiro livro de emblemas data de 1531, de autoria do humanista italiano Andrea Alciato, com o título *Emblematum libellus*, que deu origem a outros de maneira análoga.

É no Renascimento que o símile horaciano e o aforisma de Céos obtêm importância e são interpretados significando a existência de semelhança estrutural entre poesia e pintura. O autor (1990, p.164) ilustra esse momento com Leonardo da Vinci e Camões. Leonardo da Vinci declara que “a pintura é uma poesia que é vista e não ouvida e a poesia é uma pintura que é ouvida, mas não vista”. E com Camões (1980), que em *Os Lusíadas* compara pintura e poesia, referindo-se à pintura como a muda poesia no canto VII, vigésima estrofe setenta e seis: “Feitos dos homens que, em retrato breve / A muda poesia ali descreve! e à poesia como a pintura que fala, canto VIII, estrofe quarenta e um: “A pintura que fala querem mal.”.

Para Aguiar e Silva, (1990, p. 167), a relação limitada entre poesia e pintura amplia-se com Abbé Batteux, que parte de uma elaboração teórica amadurecida da tradição renascentista e barroca sobre as relações mútuas entre pintura e poesia, alcançando outras artes como a música, a poesia, a escultura e a dança através do princípio de raiz aristotélica e horaciana da “imitação da bela natureza” a todas belas artes. No século XVIII essas relações começam a ser questionada pelos teóricos, como Edmund Burke e Gotthold Efraim Lessing, que consideraram a poesia uma arte superior à pintura. Burke e Lessing elaboraram a hierarquia das artes e suas concepções, embora encaminhem seus trabalhos de maneira distinta.

Edmund Burke, com a publicação de seu livro *Indagação filosófica sobre a origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*, escrito em 1757, explica que a pintura faz uma descrição perfeita e das coisas que a poesia e a retórica não alcançam. A descrição da pintura é admirada com frieza, enquanto a poesia e a retórica provocam emoções. Burke apresenta a categoria do sublime “a poesia não faz uma descrição exata das coisas como a pintura. No entanto só a linguagem verbal da poesia pode gerar a experiência do sublime, porque só ela pode despertar e agitar as paixões” (BURKE

apud AGUIAR e SILVA, 1990, p. 167). Assim, para o autor só a linguagem verbal pode gerar a experiência do sublime.

Gotthold Efraim Lessing, em 1776, publicou *Laocoonte: ou sobre os limites da pintura e da poesia*. Para Lessing, citado por Aguiar e Silva, (1990, p. 167-168), os símbolos empregados pela pintura são as figuras e as cores existentes no espaço, símbolos naturais, que podem representar objetos existentes simultaneamente no espaço. Sendo assim, a pintura é considerada arte do espaço e a poesia, do tempo, do movimento e da ação. A matriz aristotélica-horaciana que perdurou desde o Renascimento é recusada no Romantismo, considerando que Lessing analisa a subjetividade como princípio gerador da arte. O que é exaltado pelo Romantismo é a criação em detrimento da imitação, privilegiando a música, de acordo Aguiar e Silva,

– a arte mais refractária ao modelo mimético – como a arte gêmea da poesia: *ut musica poesis*. Expressão por excelência do gênio e da imaginação, discurso e canto inextricavelmente ligados à vidência e à profecia, a poesia é para os românticos, como Hegel afirmou, a arte mais elevada, mais rica e mais completa (1990, p.168).

A relação entre a poesia e a pintura durante e após a época romântica continua a ter muita importância, permanecendo no plano da reflexão, da teoria estética e nas práticas artísticas. A poesia como arte primeira que perpassa as outras artes tem a palavra que esculpe e pinta, constroi edifícios e imita, até certo ponto, a melodia da música. Este interrelacionamento da poesia com as outras artes é fundamentado pelo filósofo francês Victor Cousin (1792-1867), que considera a poesia o centro possível da expressão (*apud* AGUIAR e SILVA, 1990, p. 168).

Estabelecendo-se um paralelo, o Romantismo recupera o subjetivismo, a vida interior do artista. O Realismo e o Parnasianismo valorizam a representação do mundo exterior, havendo um interesse acentuado e atenção às formas, aos volumes e às cores, descrições e detalhes exatos, bem como ao colorido e ao pitoresco. Há uma riqueza de detalhes da poética realista e parnasiana que proporciona uma viva plasticidade na poesia. De acordo com Aguiar e Silva (1990, p. 169) a poesia “espacializa-se, adquire características estruturais que a fazem funcionar semioticamente de modo semelhante ao texto pictórico.” A poesia parnasiana, por sua vez, apresenta valores plásticos em seu discurso literário, “[...] tendo autores como Banville e Hérédia explorado com frequência e muita engenhosidade os efeitos espaciais, ópticos e icônicos, das estruturas

prosódicas e estróficas do poema – rimas, dimensão do verso, formato das estrofes.” (AGUIAR e SILVA, 1990, p. 168). O autor ilustra suas ideias com o poema *De tarde*, de Cesário Verde:

De tarde

Naquele *pic-nic* de burguesas,
Houve uma coisa simplesmente bela,
E que, sem ter história nem grandezas,
Em todo 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 duns penhascos,
Nós acampamos, 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!
(VERDE, Cesário, 1982, p.77)

O poema *De tarde* exemplifica o discurso plástico de Cesário Verde. É a representação impressionista de um cenário campestre em que se movem figuras que participam de uma merenda, destacando-se, especialmente, “o ramalhete rubro das papoulas”, que se destaca do decote rendilhado do vestido de uma jovem, contrastando, em forma e cor, com a brancura dos seus dois seios, “como duas rolas”. A partir dos elementos alusivos (cor e forma) ocorre a analogia entre o texto verbal e uma aguarela que remete a uma tela pela força das cores: um granzoal **azul**⁴ de grão-de-bico; o vermelho das papoulas, “ramalhete **rubro** de papoulas”; dos tons de **amarelo** ou **dourado** (sol; talhadas de melão, damascos, / E pão-de-ló molhado em malvasia) e da subentendida cor **branca** da renda e dos seios “como duas rolas”. O ponto central do quadro é, sem dúvida, a mancha vermelha do “ramalhete **rubro** das papoulas” que, ladeado pelos dois seios e pelo decote, sugere certa sensualidade. Os elementos referentes à paisagem, como o “penhasco” e o “sol que ainda se via” dão vida ao poema

⁴ Grifos nossos.

e justificam a proposta poética de Cesário Verde ser associada, muitas vezes, às artes plásticas. Faz-se necessário, assim, a seguir, uma breve abordagem sobre a pintura no século XIX.

2.2 A PINTURA NO SÉCULO XIX

O século XIX é dominado pelo Romantismo, decorrendo ao longo do século várias mudanças. Sendo o Romantismo um estilo fundamentado mais em ideias do que em características formais, o sentimento está em detrimento da razão e o indivíduo centra-se na emoção.

Várias mudanças ocorreram durante o século, como a invenção da fotografia em 1839, suscitando questionamentos sobre o realismo na pintura. Com a aproximação do final do século, a pintura voltou-se para o próprio ato de olhar, tornando-se objeto da pintura, instaurando o movimento impressionista e pós-impressionista. Enquanto isso, a fotografia retirava o retrato da função da pintura, libertando-a da imitação da natureza. Os pintores observam os fenômenos da luz e, mais tarde, passam a usar a cor de maneira expressiva, deixando de ser um único foco naturalista. Assim, “Estavam plantadas as sementes da abstração” (CHARLES *et al*, 2007, p. 285) .

No aspecto social, com a expansão do capitalismo, Karl Marx, em 1848, escreveu o *Manifesto Comunista*, alertando sobre a alienação da classe trabalhadora em relação aos bens que fabricavam e que provocavam problemas sociais, o que de fato aconteceu. Os pintores tiveram reações diferentes ao pensamento de Marx. O Realismo voltou-se para a paisagem rural idealizada, o Impressionismo fez opção por temas urbanos e pintou a vida cotidiana nas cidades e seus subúrbios. Este foi um período de mudanças, de acordo com Pierre Francastel,

Assim, é que se pôde falar do início e do fim do “movimento” impressionista e que se descreveu o desenvolvimento histórico da arte no fim do século XIX e início do século XX enumerando uma sequência de fenômenos devidamente datados: realismo, naturalismo, impressionismo, simbolismo, cubismo, fauvismo, cubismo etc. (1993, p. 204).

Paris foi a capital e o maior centro artístico do século XIX na Europa. Artistas do mundo inteiro escolhiam-na para estudar com os grandes mestres. O café *Montmartre* era o local principal para discutir a natureza da arte e de preparar sua nova concepção. No entanto, como afirmou Francastel, trata-se de um momento de “sequência de fenômenos”, ocorrendo questionamentos e posicionamentos contrários entre os artistas. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) é o principal mestre conservador da primeira metade do século XIX, tendo como discípulo e seguidor Jacques-Louis David. Ingres admirava a arte heróica da Antiguidade Clássica e seus ensinamentos, insistindo sobre a disciplina de absoluta precisão nas aulas, com modelos do natural, e desprezando as improvisações e as confusões. Em contrapartida, havia Eugène Delacroix (1798-1863), que, segundo Gombrich (2009, p. 505 e 506),

[...] e seus belos diários mostram que Delacroix não gostaria de ser caracterizado como um rebelde fanático. Se lhe atribuíam esse papel era porque ele não aceitava os padrões da Academia. Não tinha paciência para conversar a respeito de gregos e romanos, repassando a insistência no desenho correto e a constante imitação de estátuas clássicas. Acreditava que, em pintura, a cor era muito mais importante do que o desenho, e a imaginação mais do que o saber.

Conclui-se que dois grupos de artistas foram de fundamental importância: o primeiro que recria os heróis da Antiguidade Clássica como David e Ingres e o segundo que não segue estes padrões e experimenta novas técnicas, como exemplificam as obras de Delacroix, Monet, Manet, Coubert, Cézanne, Pissarro, entre outros.

Gombrich (2009) aponta três tendências revolucionárias na arte desse momento histórico: a primeira com Delacroix, que não aceitava os padrões da academia Francesa; a segunda com Courbet, que desejava com seus quadros provocar a “burguesia” para que saísse de seu marasmo, posicionando-se contra os clichês e defendendo a sinceridade artística. Seu posicionamento de rejeitar o convencionalismo e apresentar o mundo tal como via fez com que outros artistas também seguissem sua própria consciência artística.

O pintor que deu um nome a esse movimento foi Gustave Courbet (1819-77). Quando abriu uma exposição individual num barraco de Paris, em 1855, intitulou-a *Le Réalisme*, G. Courbet. Seu “realismo” iria marcar uma revolução na arte. Courbet queria ser unicamente discípulo da natureza (GOMBRICH, 2009, p. 511).

A terceira tendência revolucionária, de acordo com Gombrich (2009), configurou-se com Edouard Manet (1832-1883) e seus amigos que, ao fazerem seus modelos posarem em estúdios iluminados artificialmente, mesmo havendo lenta transição de cores para a sombra, concluíram que concebiam figuras e objetos sob condições artificiais. Ao ar livre, porém, não se percebia a gradação das cores, explica Gombrich, mas “descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combina em nossos olhos, ou melhor, dizendo, em nossa mente.” (2009, p.514). Francastel (1993, p.204) esclarece que “O Impressionismo surgiu com um processo de escrita, um método para projetar sobre a tela plástica de duas dimensões signos atraídos de uma natureza provedora de formas a descobrir”. Esse importante movimento artístico tem a seguinte demarcação cronológica, de acordo com Francastel “Fixaram-se (...) vários momentos do Impressionismo: seu apogeu por volta de 1875, seu declínio por volta de 1885 e apenas Monet permanece fiel ao movimento.” (1993, p. 204). A origem do termo “impressionismo” ocorreu de maneira peculiar, como nos relata Gombrich,

Mesmo depois de o próprio Manet ter ganhado certo reconhecimento público, graças a seus retratos e composições figurativas, os paisagistas mais jovens que rodeavam Monet ainda experimentavam dificuldades para conseguir que suas telas não-ortodoxas fossem aceitas no *Salon*. Assim, resolveram reunir-se em 1874 e organizar uma exposição no estúdio de um fotógrafo. Havia uma tela de Monet que o catálogo descrevia como “Impressão: nascer do sol”: era a pintura de um porto visto através das névoas matinais. Um dos críticos achou esse título particularmente ridículo e referiu-se a todo o grupo de artistas como “os impressionistas”. Quis significar com isso que esses pintores não trabalhavam com base num sólido conhecimento e pensavam que a impressão de um fugaz momento era suficiente para chamarem a seus quadros uma pintura. (2009, p. 519).

Charles *et al* (2007) explicam que já havia uma mudança no cenário das artes, devido à invenção da fotografia. Gombrich (2009) reitera o fato de que a fotografia passou a ser um recurso aliado dos impressionistas, levando-os a buscar novos temas. No entanto, há um segundo aliado – a cromotipia japonesa – desenvolvida a partir da arte chinesa. A cromotipia teve influência, como aponta Gombrich, até mesmo na arquitetura. Os japoneses enquadravam partes da cena inesperada e não convencional à tela,

Esse arrojado desdém por uma regra elementar da pintura europeia exerceu grande efeito sobre os impressionistas. Descobriram eles nessa regra um último esconderijo da antiga dominação de conhecimento sobre a visão. Por que havia a pintura de mostrar sempre todo ou uma parte relevante de cada figura numa cena? (GOMBRICH 2009, p. 526).

A figura 1 é um exemplo do enquadramento da cena pelos japoneses, em que na tela apresenta alguns elementos, sem focalizar somente um e não tem a necessidade de focalizar a cena por inteiro. No primeiro plano da imagem vê-se um poço e que em cima há um trabalhador e seu instrumento de trabalho e atrás o monte Fuji. Os planos são superpostos e a ideia é reforçada pela proximidade das figuras ao espectador. O artista fez o recorte da cena do cotidiano de um trabalhador japonês, observando a superposição do cenário e das figuras que têm significação própria.

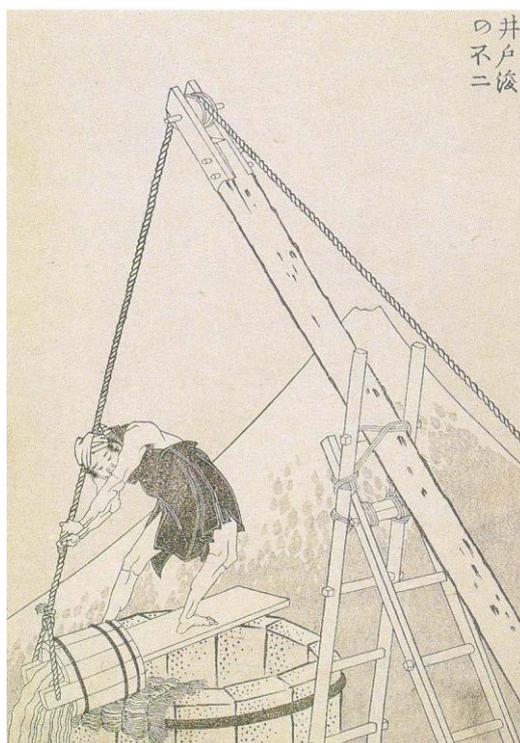


Figura 1. HOKUSAI, Katsushika. *O Monte Fuji visto atrás de um poço*, apud GOMBRICH, 2009, p. 524.

2.3 CAMILLE PISSARRO: vida e obra

A vida e a obra do artista aqui apresentados pertencem ao livro *Vida e Obra de Camille Pissarro* (1997), de Linda Doeser. Sendo assim, de acordo com a pesquisadora, o Impressionismo foi concebido a partir de um grupo de artistas plásticos franceses,

incluindo-se Camille Pissarro. Nasceu na ilha Saint Thomas, no Caribe, dia 10 de julho de 1830, filho de Raquel Manzano e de Gabriel Pissarro, judeu francês de origem portuguesa, que possuía uma loja de ferragens no porto de Charlotte-Amalie. Desde muito cedo demonstrou talento para a pintura, mas não foi encorajado pelos pais. Em 1841 foi enviado a Paris para continuar sua educação. Morou em uma pensão em Passy, cujo proprietário, Savary, incentivou seus desenhos e sugeriu que desenhasse ao ar livre, prática não comum naqueles dias.

Aos 17 anos Pissarro foi chamado de volta para trabalhar no comércio. Em 1850, o seu talento foi reconhecido pelo pintor dinamarquês Fritz Melbye, tornando-se seu incentivador. Melbye seguiu para uma missão na Venezuela e Pissarro, atendendo a seu convite, o acompanhou. Retornou para Saint Thomas em agosto de 1854, mas em menos de um ano partiu para França, reconhecido pelo pai, que não poderia refrear o talento do filho. De acordo com Doeser (1997), em Paris, ele frequentou vários cursos, possivelmente alguns na *École des Beaux-Arts*. Teve os ensinamentos da Academia, mas seus instintos o levaram em direção à paisagem, à natureza e à observação direta.

Tornou-se grande admirador de Camille Corot, famoso por suas paisagens sutis e elegantes. Quando apresentou seus trabalhos pela primeira vez, descreveu-se como um “aluno de Corot”. Um encontro que seria de importância na vida de Pissarro e que teria efeito na direção da arte do final do século XIX aconteceu em 1857. Doeser (1997) relata que, enquanto Pissarro frequentava a Academia Suisse, um ateliê informal, conheceu Claude Monet, então com 17 anos, ambos originários de uma educação burguesa, gostos e temperamentos semelhantes, contribuindo para o desenvolvimento de sólida amizade.

O primeiro quadro de Pissarro apresentado no Salão, *Paisagem em Montmorency*, foi exposto em 1859, mas as pinturas submetidas à crítica em 1861 e 1863 foram rejeitadas. Novamente em 1865, 1866 e 1868, ele apresentou seus trabalhos, obtendo alguns comentários favoráveis pela imprensa. As marcas da claridade e da luminosidade presentes nas telas dos impressionistas também foram encontradas em seus quadros. Aumentou a confiança em manipular as tintas, principalmente porque começou a utilizar a espátula. Mudou-se do centro de Paris para ficar mais próximo das suas fontes de inspiração, localizadas na região rural do norte da França, estabelecendo-

se em *Pontoise* com sua companheira Julie Vellay e seus dois filhos. Em Paris, o café *Guerbois* era um local de encontro de intelectuais e artistas e lá Pissarro encontrou-se com Manet, Degas, Renoir, Fantin-Lantour, Duranty, Zacharie Astruc e Émile Zola.

Em 1869, o artista e sua família mudaram-se para *Louveciennes*, mas, em 1870, houve a invasão da Alemanha, provocando sua fuga para a Bretanha e, posteriormente, para a Inglaterra. Lá se encontrou com Monet, que também havia se refugiado da guerra e retomaram a antiga amizade. Em Londres, Pissarro conheceu o *marchand* francês Durand-Ruel que comprou alguns de seus quadros. Pissarro e Julie Vellay casaram-se em 1870 e voltaram a *Louveciennes* no ano seguinte. Nesse retorno descobriram que cerca de 1500 quadros que ele havia deixado foram destruídos, fato que não o entristeceu, pelo contrário, considerou o fato como forma de libertação. Apesar de estar com mais de quarenta anos, ele se sentiu como se estivesse em um novo e vigoroso início. No bairro *Hermitage*, em *Pontoise*, ele voltou às paisagens conhecidas que amava – algo que continuaria a fazer por toda sua vida. Viajou para *Osny* e *Auvers*, onde Cézanne estava trabalhando. A primeira vez em que se encontraram foi em 1861 e renovaram sua amizade, restando poucas dúvidas, de acordo ainda com Doeser (2007), de que um influenciou o outro nessa época.

Em 1874, Pissarro era visto como o membro mais velho de um grupo de artistas – Monet, Cézanne, Guillaumin, Renoir e Sisley – que estava insatisfeito com a rigidez do Salão. Organizaram uma exposição por conta própria e a exposição recebeu o nome do movimento impressionismo, mas o grupo estava totalmente despreparado para o delírio que se seguiu. Embora Pissarro paulatinamente ganhasse reconhecimento, estava longe de sentir-se financeiramente seguro. Sete filhos nasceram entre 1863 e 1884 e ele se mostrava muito consciente de suas responsabilidades como pai. Cartas datadas desse período revelam a gravidade de seus problemas financeiros e sua consciência deles, entretanto, seu trabalho nunca refletiu tristeza e muito menos desespero.

No início da década de 1880, Durand-Ruel estava enfrentando tempos difíceis, o que inevitavelmente tinha um efeito ruim sobre os artistas que patrocinava. Mesmo assim, ele começou a organizar uma série de exposições individuais e a de Pissarro aconteceu em maio de 1883. Os negócios passaram a melhorar novamente e um rico

mercado foi desenvolvido no exterior, particularmente em Londres e nos Estados Unidos. Pissarro mudou-se para *Eragny-sur-Epte* em 1884 e sua casa permaneceu como um patrimônio da família até sua morte.

Em 1885, foi apresentado a Georges Seurat, que estava desenvolvendo o estilo de pintura conhecido como pontilhismo ou divisionismo. De mente aberta às novidades, ele se convenceu de que essa nova técnica acrescentaria maior luminosidade à superfície pintada. Uma mudança radical em estilo era um passo audacioso para um artista no final de seus cinquenta anos. Suas experiências com o pontilhismo não obtiveram a aprovação universal e finalmente ele chegou à conclusão de que era uma técnica estéril sem a espontaneidade e a proximidade que ele valorizava na arte.

A figura 2, *Apanhadores de Maçãs*, 1888, acervo do *Dallas Museum of Art*, Estados Unidos, foi produzido com a técnica pontilhistas, inspirada em na obra de Seurat, exemplificando o período que Camille Pissarro dedicou-se ao pontilhismo. A tela traz elementos impressionistas como as cores que permitem a luminosidade. A tela apresenta o recorte de uma cena do cotidiano de trabalho no campo. Retratada pela técnica do pontilhismo, ele alcança a luminosidade pretendida, não atingindo, porém, a profundidade que, segundo Doeser, “(...) não tem a profundidade, mas a extraordinária capacidade de Pissarro nos faz sentir que podemos tocar o intangível, que está completamente ausente (2007, p. 50).”.

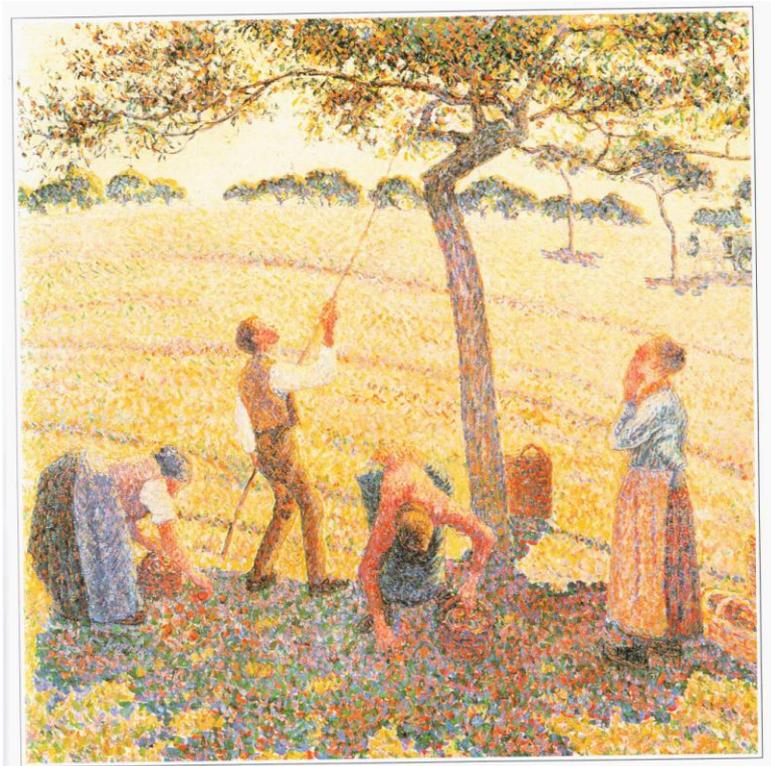


Figura 2. PISSARRO, Camille. *Apanhadores de maçãs*, apud DOESER, 2007, p. 51.

A última década do século XIX viu uma grande melhoria na sorte de Pissarro. Seus antigos patrocinadores, incluindo Durand-Ruel, aliviados por seu abandono do Neo-Impressionismo e da técnica pontilhista renovaram sua fidelidade. Duas paisagens foram vendidas por soma substanciais em um leilão em maio de 1890. Ainda mais gratificante era o crescente reconhecimento de Pissarro como um mestre do Impressionismo. Em 1890, Theo Van Gogh, o irmão de Vicent Van Gogh, organizou uma exposição individual do trabalho de Pissarro e Durand-Ruel promoveu exposições regulares entre 1892 e 1901.

Pissarro fez algumas viagens à Inglaterra, à Bélgica e à Holanda durante esses anos e viajou muito pelo norte da França. Desenvolveu interesse pela água-forte, técnica de gravura e entalhe em que se marcam traços na camada de uma placa de metal, a qual é imersa em ácido nítrico e tem esses traços transformados em sulcos pela ação corrosiva do ácido. Continuou a trabalhar em gravações até o dia anterior à sua morte. Em 1895, contraiu uma doença nos olhos, que deteriorou sua visão, forçando-o a trabalhar em ambientes fechados. Como consequência, muitos de seus últimos quadros, especialmente as paisagens urbanas de *Rouen* e Paris, foram vistas através de janelas.

Pissarro morreu em novembro de 1903, deixando para trás um grande legado de quadros, águas-fortes e litogravuras. Considerado um grande pintor, homem bondoso e gentil, teve uma poderosa influência sobre os outros artistas de sua época. Cézanne o descreveu como “humilde e colossal” – um epítáfio mais do que adequado.

A seguir, um breve relato sobre os pintores influenciadores na vida e na obra de Camille Pissarro, faz-se necessário.

2.3.1 Pintores influenciadores (e influenciados) na produção artística de Camille Pissarro

Como o artista plástico estudado neste trabalho é Camille Pissarro, serão apresentados os artistas que conviveram e mantiveram amizade com ele e que, de certa forma, influenciaram-no e foram influenciados por ele. Pissarro participou do grupo que lançou o Impressionismo, sendo seu membro mais velho. Ele tinha uma estreita amizade com Monet e Cézanne; o conhecimento das técnicas utilizadas por George Seurat levou-o a experimentar o pontilhismo. Porém, Pissarro considerava Corot como o seu mestre, além de ser seu profundo admirador. O perfil de Camille Pissarro era o de um artista de mente aberta que apreciava conhecer e praticar técnicas novas; daí a apresentação breve desses artistas.

Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875 Paris), segundo Charles (2007), foi uma pessoa que não sofreu privações. Os pais eram costureiros da corte do primeiro Napoleão, o que permitiu a Corot tornar-se aprendiz de comerciante de roupas de cama e mesa. Somente após oito anos recebeu o consentimento do pai para seguir a carreira de pintor. Quando foi à Itália pela primeira vez, ficou admirado com a intensa movimentação das ruas e iniciou os seus esboços. Como os modelos não ficavam parados, aprimorou a técnica de desenhar com poucos traços e aplicar a generalização em detrimento dos detalhes. Charles (2007) explica que Corot ressaltava a qualidade do objeto e não se perdia em pormenores. Sua primeira inspiração foi a paisagem italiana e depois a francesa. Ele não retratava a natureza em si, mas a partir de suas emoções, assim Corot pode ser considerado um pintor realista que, segundo Gombrich, “[...] começou com a determinação de transmitir a realidade o mais verdadeiramente possível, mas a verdade que ele queria capturar era um tanto diferente.” (2009, p. 507).

A claridade, o equilíbrio, bem como a atmosfera radiante é alcançada por diversos meios. Trabalhou inspirando-se em um tom de cinza prateado que não esconde as cores, mas as mantém em harmonia sem afastá-las da verdade visual. Essas características de buscar o novo, a luz, a claridade e a temática da representação da natureza estão presentes também na pintura de Pissarro. No entanto, a representação da natureza por Corot diferencia-se dos jovens impressionistas: "Corot interpretava suas emoções em relação à natureza em vez de retratar a natureza em si." (CHARLES *et al*, 2007, p. 338).

A figura 3 trata-se da tela *Tivoli, os jardins da Villa s' Este, 1843*, de Jean Baptiste Camille Corot, que se encontra no Louvre, Paris. Essa tela apresenta um menino, em posição descontraída bem ao centro da tela, sentado no muro. O destaque maior é a paisagem citadina cercada de vegetação com predomínio dos ciprestes, na cor verde escuro que se contrasta com os tons acinzentados e o verde mais claro dos arbustos. A natureza, que envolve toda cena, é a marca constante da obra de Corot. Ao fundo, podem ser visualizadas montanhas e um céu claro como fundo da tela. A profundidade da cena é alcançada pelo artista por meio da harmonia suave das cores e espacialização (os três planos) é marcada pela figura do menino de chapéu sentado no muro.



Figura 3. COROT, Camille. *Tivoli, os jardins da Villa d'Este*, apud GOMBRICH, 2009, p. 507.

O segundo artista é Claude Monet (1840-1926) que, de acordo com Gombrich (2009), insistiu com seus amigos para que saíssem do ateliê e dessem as pinceladas diante do “motivo”. Ele tinha um pequeno bote equipado com um estúdio que lhe permitia captar o cenário fluvial retratado em suas telas. Pregava que o momento deveria ser captado pelo artista e que para isso precisava de pinceladas rápidas. Tal situação não foi entendida pelos críticos e pelo público. A princípio, os impressionistas eram considerados artistas cujo material era descuidado e sem acabamento.

Monet tinha por princípio que, com a mudança de luz, transformava-se também o cenário. De acordo com Charles (2007), ele alugou uma casa em frente à catedral de Ruão, em fevereiro de 1892, para produzir uma série de cinquenta e duas telas que representassem a catedral com várias incidências de luz, trabalho que terminou em 1895. “No seu desejo de captar toda riqueza e variedade dos efeitos de luz na superfície da catedral o artista passava rapidamente de uma tela para outra quando a luz mudava com o movimento do sol.” (CHARLES, 2007, p. 394). Tinha orgulho de ser chamado pelos críticos da época de impressionista e seguiu com as ideias até o fim. Tal como Pissarro, pintou também a paisagem londrina. Monet nunca teve um estúdio; costumava dizer que o seu estúdio era o ar livre. Este gosto e insistência junto aos amigos para que pintassem ao ar livre teve efeito no grupo de artistas. Pissarro só deixou de pintar ao ar livre nos últimos anos de sua vida, devido a uma doença nos olhos que o forçou a pintar em ambiente fechado.

Figura 4, *O Parlamento, Londres, céu tempestuoso*, (1904), de Claude Monet, esta obra se encontra no Museu Belas Artes da cidade de Lille, na França. Essa é uma das telas da paisagem londrina captada por Monet. Evidencia-se a conhecida neblina londrina pela imaginação do artista e viés impressionista como a cor empregada por ele, nesse caso o amarelo e o laranja que dão luminosidade e por meio das pinceladas impressionistas o artista consegue transfigurar a realidade, marcando a força do Parlamento londrino e o céu tempestuoso. Assim, Monet alcança a grandiosidade da construção, bem como capta o espírito londrino.



Figura 4. MONET, Claude. *O Parlamento, Londres, céu tempestuoso*, apud CHARLES *et al*, 2007, p. 400.

Outro artista que se destaca é George Seurat (Paris, 1859-1891). De acordo com Gombrich, a partir do método impressionista de pintura, estudou a teoria científica da visão cromática e decidiu construir seus quadros por meio de pequenos e regulares pinceladas de cor ininterrupta como um mosaico. Esta técnica ficou conhecida como pontilhismo, porque não havia contorno. Era através da visão, no cérebro, que se confirmava a imagem total. O interesse dos neo-impressionistas estava nas cores e sua interação entre si. Charles *et al* (2007) explica que a técnica recebida ou assimilada do pontilhismo e do divisionismo, a justaposição precisa e controlada dos pontos coloridos sobre a tela, foi recebida, mais tarde, pelos cubistas e pelos neoconstrutivistas. O Neo-Impressionismo tem sua origem em estudos científicos ligados à visão. De acordo com Charles *et al*,

Georges Seurat estudou na École des Beaux Arts entre 1878 e 1879, na mesma época que os cientistas como Chevreul, Rood e Sutter escreveram tratado sobre as cores e a percepção óptica. As teorias desses cientistas tiveram grande influência sobre Neo-Impressionismo, do qual Seurat, ao lado de Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce e Pissarro, é um dos pioneiros (2007, p.363).

Figura 5 refere-se à tela *A ponte de Coubervoie*, pintada entre 1886 e 1887. Encontra-se, atualmente, em Londres, na *Courtauld Institute Galleries*. Com a técnica do pontilhismo Seurat atinge a profundidade da cena por meio da harmonia das cores em tons cinzentos e esverdeados, que vão se decompondo. Na tela, observa-se o primeiro plano no gramado, na árvore sem folhas e uma figura humana mal delineada, que observa os barcos. Pelo traçado percebem-se as formas geométricas que chamaram a atenção dos cubistas, posteriormente. O segundo plano, o céu e montes que se confundem.



Figura 5. SEURAT, George. *A ponte de Coubervoie*, 1886-7, apud GOMBRICH, 2009, p. 545.

Pissarro conhece o pontilhismo por meio de seu amigo Seurat. Como sempre foi um artista que buscava técnicas novas, aderindo-a e fazendo uso da decomposição dos tons cromáticos. Por meio dessa técnica, acrescentou mais claridade em suas telas. No entanto, ele concluiu ser uma técnica sem continuidade e retornou ao Impressionismo.

Paul Cézanne (*Aix-en-Provence*, 1839-1906) foi um dos pintores mais famosos do século XIX. Com ascendência italiana foi para Paris com vinte e um anos, recrutado para a guerra franco-prussiana, mas desertou. Renoir foi um dos primeiros a apreciar a arte de Cézanne, quando expôs com os impressionistas em 1874 e 1877. As duras críticas o magoaram. De acordo com Charles *et al*, “Cézanne queria reter a cor natural

de um objeto e harmonizá-la com as diversas influências de luz e sombra que tentam destruí-la; queria elaborar uma escala de tons capazes de expressar a massa e o caráter da forma” (2007, p. 380).

Para Cézanne o importante era obter o efeito desejado, não importava se para isso precisasse distorcer a natureza, segundo Gombrich (2009). A tela *Montanhas na Provença* retrata esse efeito desejado pelo pintor.

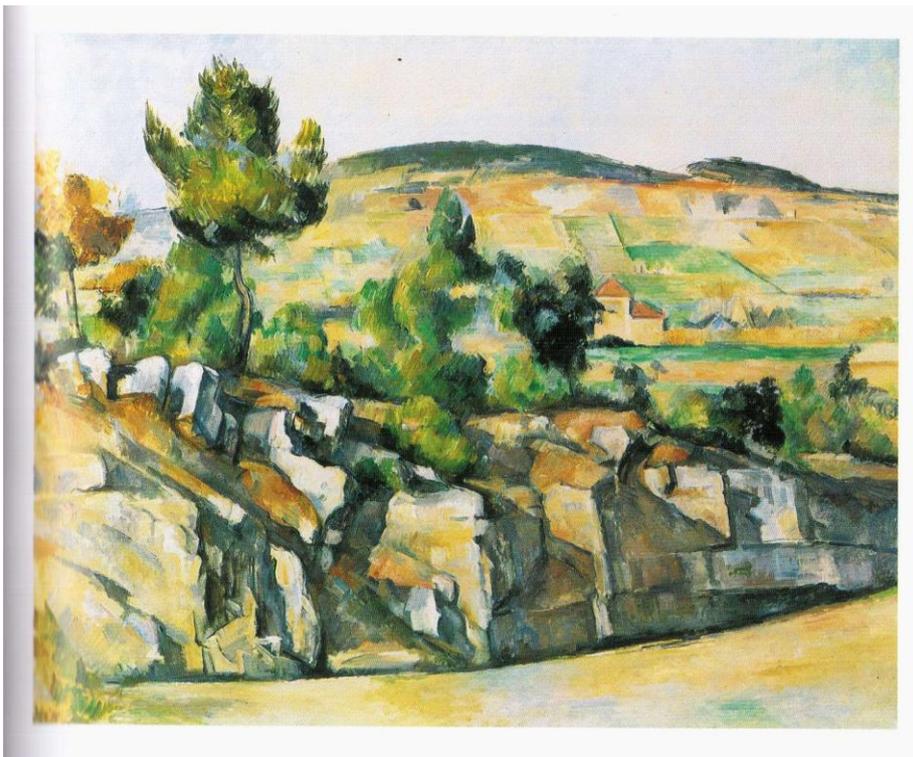


Figura 6. CÉZANNE, Paul. *Montanhas na Provença*, apud GOMBRICH, 2009, p. 541.

A tela *Montanhas na Provença*, (1886-90) encontra-se na Galeria de Arte Nacional, em Londres. Cézanne usou nessa tela as cores frias do azul acinzentado que se mesclam aos tons quentes e terrosos do laranja, transformando-as em micro-planos espaciais para indicar a extensão da forma, da superfície da tela às profundezas do quadro. Explica-nos Charles *et al* que “Seu objetivo era alcançar o monumental numa linguagem moderna de tons vibrantes.” (2007, p.380). Observam-se, ainda, os planos de leitura bem delineados pelo artista: as casas acinzentadas, os muros terrosos e as árvores verdes e vivas em primeiro plano. As montanhas e a sugestão de terrenos cultivados

fazem parte do segundo plano. O preceito de pintar ao ar livre foi constante na vida dos pintores impressionistas como Monet, Pissarro, Cézanne, entre outros.

Os impressionistas são considerados por muitos como os primeiros modernistas, pois se rebelaram contra as regras ensinadas pelas Academias e com essa atitude inovaram o cenário das artes. Este fato teve repercussão em outras áreas artísticas como aponta Francastel,

Dada a amplidão da mutação estimulada pelo Impressionismo e que encontrara paralelamente seu modo de expressão específico nos outros domínios do espírito - Poesia, Música, Ciências, Filosofia, - era impossível que os artistas descobrissem rapidamente uma adequação completa da Pintura com as novas estruturas do espírito (1993, p. 209).

Depreende-se que o Impressionismo não se resumiu à arte pictórica, mas contribuiu “levando, sobretudo, novos artistas a desenvolver não as formas sugeridas por seus iniciadores, mas princípios que decorriam de sua experiência.” (FRANCASTEL, 1993, p. 209). As outras artes ao que o Impressionismo se estendeu, no caso desse trabalho, é a poesia de Cesário Verde. Sendo ele um poeta português, contextualizar a pintura e a literatura portuguesa do século XIX, mesmo que brevemente, destacando os aspectos principais da vida e da obra de Cesário Verde, bem como o desdobramento histórico artístico-literário do século XIX em Portugal, faz-se necessário.

2.4 PINTURA OITOCENTISTA EM PORTUGAL E CESÁRIO VERDE

Danilo Lôbo, em seu livro *O Pincel e a pena - outra leitura de Cesário Verde* (1999) traça um panorama da pintura portuguesa oitocentista e do poeta Cesário Verde. A mudança no cenário das artes plásticas em Portugal ocorre a partir de 1880 com os naturalistas vindos de Paris, dentre eles o pintor Silva Porto (1850-1893), que estudou cinco anos em Paris e viajou para vários países da Europa. Em abril de 1879, retorna a Portugal, instalando-se em Lisboa, e passa a reunir-se com os demais artistas em uma cervejaria da Baixa denominada Leão de Ouro, originando o “Grupo do Leão”. Esse grupo era formado pelos pintores Malhoa, Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro apontados como o cenáculo da pintura naturalista em Portugal, contando também com a participação de Cesário Verde, até 1889, quando se dissolveu.

A tela *A Seara*, de Silva Porto (Figura 7), exemplifica a pintura naturalista portuguesa do século XIX. É apresentada uma cena rural dividida em quatro planos. O primeiro plano próximo ao espectador é verde com uma vegetação baixa, no segundo a vegetação é rasteira com dois trabalhadores em movimento de lida no campo e próxima a eles o terceiro plano o campo de trigo amarelo com dois montes elevados representando a colheita com um pequeno grupo de árvores e o quarto plano tem o céu claro com nuvens claras. O quarto plano é um pouco maior que os demais. Essa ordem de representação dos elementos que compõe a imagem, as pinceladas, as cores utilizadas na composição da cena contribuem para aproximação ao natural.

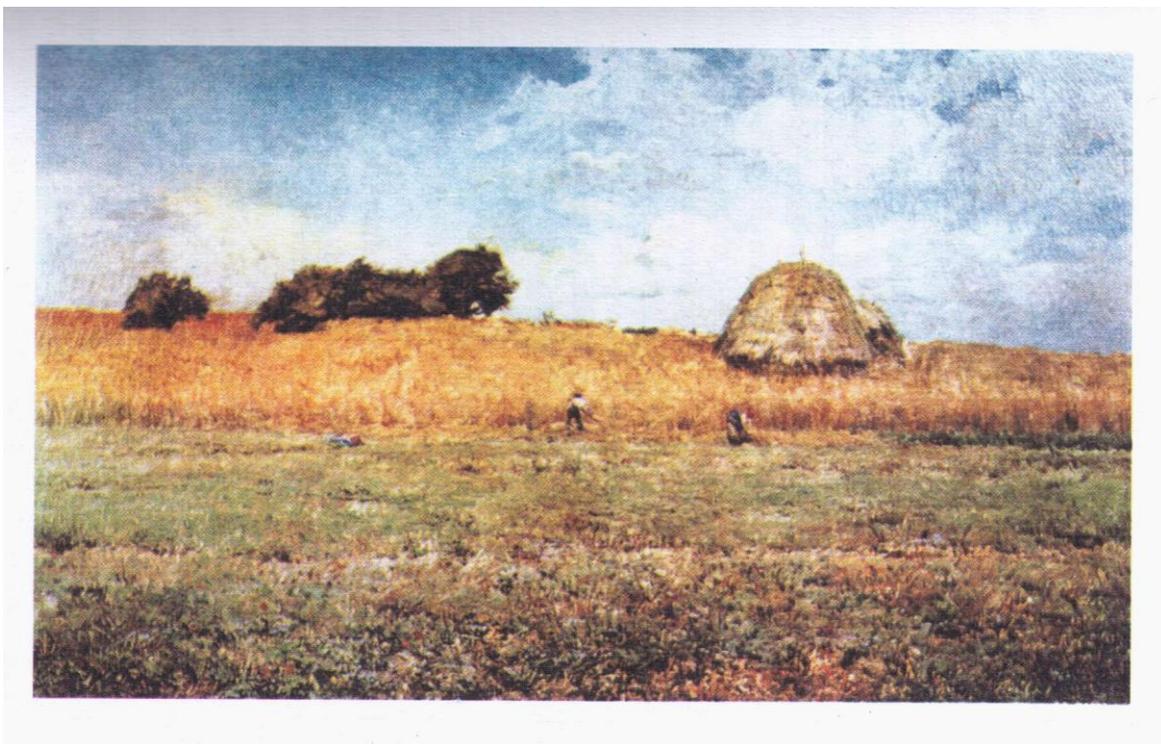


Figura 7. PORTO, Silva. *A Seara*, apud LÔBO, 1999, p. 29.

Lôbo (1999) aponta os escritores Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida e Abel Botelho como os defensores na imprensa das propostas do Grupo do Leão. Alguns biógrafos de Cesário Verde, entre eles João Pinto de Figueiredo, acreditam que o poeta tenha sido na qualidade de observador, um assíduo frequentador das reuniões do Grupo do Leão. Provavelmente Cesário Verde foi introduzido no meio artístico por seu amigo

Silva Pinto, que se tornara colecionador de arte após receber herança pela morte de seu pai. Embora morasse no Porto, ele visitava os companheiros intelectuais de Lisboa.

Outra probabilidade do contato de Cesário Verde com o Grupo do Leão foi através de seu antigo vizinho da Rua do Salitre, Alberto de Oliveira, que projetou o grupo como uma espécie de relações públicas, organizando exposições, editando catálogos, entre outros trabalhos de divulgação. Lôbo (1999) explica que Cesário Verde obteve alguma experiência em contato com o grupo, o que cristalizou suas tendências naturais em sua produção poética e firmou-se em seu próprio caminho sem ligar-se a escola ou modismos da época. A primeira mostra do grupo na Sociedade de Geografia ocorreu em dezembro de 1881. Cesário Verde havia escrito e já publicado a maior parte de sua obra e segundo Lôbo, quatro poemas foram posteriores àquela mostra: *De Tarde*, *De Verão*, *Nós* e as inacabadas *Provincianas*.

O fato de os pintores portugueses produzirem uma pintura nacional voltada para o campo não causa estranhamento para o autor, pois, com exceção de Lisboa e Porto, não havia verdadeiras cidades, maioria aldeias. Joel Serrão (1961, p. 34 e 35) descreve Portugal na metade do século XIX com apenas trinta e uma cidades que cresciam em diferentes ritmos. A partir da *Geografia de Portugal*, de Amorim Girão, Serrão afirma que em 1878, Lisboa e Porto contavam com 187.404 e 105.838 habitantes respectivamente. Daí o fato de serem consideradas as únicas grandes cidades. Em Braga havia 23.000, Setúbal 17.581, Covilhã 17.562, Coimbra 16.985 e Évora 15.134 habitantes no ano de 1890.

A população vivia em grande parte na zona rural, conforme registra Serrão (1961, p. 36), justificando a maior familiaridade das pessoas com o campo; mesmo as que moravam em cidades menores (exceto Porto e Lisboa) apresentavam um ritmo de vida mais tranquilo. Ao referir-se aos dois principais temas de Cesário Verde, campo e cidade, Lôbo relaciona a poesia campestre à pintura romântica, realista e naturalista portuguesa. No entanto, o autor distingue o poeta dos pintores e até mesmo dos escritores portugueses, seus contemporâneos, afirmando que Cesário Verde tem uma maneira própria de ver e recriar a natureza.

Naquele período, o verdadeiro pintor da cidade foi Cesário Verde na poesia e Eça de Queirós no romance. Os pintores do Grupo do Leão, segundo os historiadores,

não apresentaram influências do movimento impressionista em suas obras. Por ter sido ignorado e criticado em seu país de origem, a França, o Impressionismo não foi aceito facilmente em Portugal, cujo contexto artístico era realista e deveria passar pelo Naturalismo antes de assimilar o Impressionismo. Quanto ao tema da cidade, não há pintores daquele período em Portugal para se comparar com a poesia urbana de Cesário, uma vez que não trataram do tema urbano na pintura, ficando a cidade presente apenas na poesia cesária. A cidade descrita em seus versos pode ser lida e explicada pelo Impressionismo, embora o movimento não tenha ocorrido no período de vida e produção do poeta, mesmo tendo conhecido Paris em 1883, fato não demonstrado em sua poesia.

Cesário Verde nasceu em 1855 e sua produção poética ocorreu entre 1873 e 1886. Em 1873, nos meses de novembro e dezembro, o poeta publicou em Lisboa e no Porto as suas primeiras composições e os impressionistas organizam sua primeira exposição de 15 de abril a 15 de maio, no estúdio do fotógrafo Nadar, em Paris. De acordo com Lôbo (1999), o único contato que Cesário Verde teve com os impressionistas foi através de periódicos franceses que chegavam a Lisboa e de conversas com amigos vindos da França.

Conclui-se que Cesário Verde era um homem de seu tempo. Desde muito jovem foi ativo no mundo dos negócios e das letras, com uma sensibilidade humana e artística relacionada ao seu ambiente e ao mundo. Portanto, o ambiente externo colabora para sua arte inovadora. Os fatos estão acontecendo no mundo e à sua volta e pela sua sensibilidade artística ele as retém em sua arte. De acordo com José Régio,

[...] os dons e as tendências mais dispersos coexistem no excepcional temperamento artístico de Cesário: o gosto do pormenor concreto e o poder visual de pintor realista, com uma fantasia deformadora e, por vezes alucinatória; uma sensibilidade não menos intensa por quase sempre retensa, com um pendor para o frio cálculo do esteta requintado; o amor do natural e do saudável, com uma íntima inclinação para o extravagante, o raro, o *grotesco* artístico. Estas e outras características fizeram de Cesário um mestre de nossa poesia moderna, e um dos mais originais poetas da língua portuguesa” (1986, p.86).

Considerando Cesário Verde um homem de seu tempo é preciso se ater o que estava acontecendo em Portugal no século XIX, a vida e a obra do poeta e o

desdobramento da lírica. Do contrário, a obra do poeta e o poeta ficam descontextualizados.

No próximo capítulo, será apresentado um breve histórico da Literatura Portuguesa no século XIX.

3. BREVE PERCURSO HISTÓRICO DA LITERATURA PORTUGUESA NO SÉCULO XIX

HOMENAGEM A CESÁRIO VERDE

(...)

Pouco depois, cada qual procurou
com cada um o poente que convinha.
Chegou a noite e foram todos para casa ler Cesário Verde,
que ainda há passeios ainda há poetas cá no país!

Mário Cesariny⁵

3.1 A EUROPA, PORTUGAL E A LITERATURA PORTUGUESA NO SÉCULO XIX

O século XIX é um período de transformação em todas as áreas de conhecimento. Nesta perspectiva, não é diferente em Portugal, principalmente, na literatura portuguesa. De acordo com Saraiva e Lopes (1982), em *História da Literatura Portuguesa*, a situação de Portugal no século XIX pode ser estudada sob dois prismas: as cidades crescem, o número de instituições bancário aumenta e, em contrapartida, os obstáculos ocorrem no campo. Segundo os autores (1982, p. 813), “Mantém-se o mesmo desequilíbrio, portanto a tendência para a especulação desenfreada que, precisamente, conduz à crise de 1876 e ao descrédito do regime.”. Este descrédito leva o país a uma crise política ocorrida em 1846, que se encaminha para a ditadura cabralista. Por um lado, ocorrem o atraso da industrialização e os conflitos de 1834 a 1851 entre a grande e pequena burguesia, instaurando-se uma apatia política em certas camadas da pequena burguesia, jovens universitários e profissionais, como engenheiros e tipógrafos, que não deixavam de manifestar seus descontentamentos.

A partir de 1850 surge a imprensa periódica voltada para o operariado como o *Eco dos Operários*, 1850-51, de Lisboa, sob a orientação de Sousa Brandão e A. Pedro Lopes de Mendonça; *Esmeralda*, 1850-51, do Porto, fundado por Marcelino de Matos, com colaborações de Arnaldo Gama, Coelho Lousada e Custódio José Vieira; *A Península*, 1852-53, também do Porto, iniciou-se com os principais colaboradores de *Esmeralda* e publicou artigos de Amorim Viana, entre outros. Com esse cenário fortalecendo os operários é fundada a Sociedade Promotora do Melhoramento das

⁵ Apud Bom. L; Areias, L. *Cesário Verde Uma Proposta de Trabalho*. Lisboa, Livros Horizontes, 1983, p. 167.

Classes Laboriosas, em 1852, que “doravante lhe servirá de eixo principal, até a Geração de 70 lhe dar novo âmbito.” (SARAIVA e LOPES, 1982, p. 814).

Naquele período surge o primeiro grupo socialista formado em sua maioria por engenheiros, destacando-se Henrique Nogueira e sua obra *Estudos sobre a Reforma em Portugal* (1851), precursor dos doutrinários de 1870, Antero de Quental e Teófilo Braga. Alguns diferenciais também ocorrem na literatura como poemas com temas libertário e humanitário, os dramaturgos de tese *social*, os romancistas da *actualidade*, os críticos que advogam o *realismo* na literatura. Todo esse panorama vai culminar na literatura inovadora da Geração de 70.

A Geração de 70 encontra uma situação organizada e o liberalismo está consolidado, bem como as instituições parlamentares funcionam regularmente. Ocorre a comunicação com o exterior no nível econômico, técnico e cultural. Enquanto os primeiros românticos gastavam energia contra uma cultura clérigo-aristocrática a favor de uma cultura laica, burguesa, naquele momento já se encontra um grande público alfabetizado. Mas, em contrapartida, a vida no campo, as novas instituições tecnológicas, econômicas e sociais estavam estagnadas. A Geração de 70 tem a consciência do atraso de Portugal em relação aos demais países europeus. Antero de Quental, Eça de Queirós e Teófilo Braga acompanham o desenvolvimento da Europa e a sociedade onde estavam inseridos.

Na Europa são vistas as manifestações que provocam mudanças em seus países. Na França, em 1871, a Comuna de Paris apresenta alguns episódios que afetam o destino de outros países da Europa. Nos últimos dois anos da década de 1860, ocorrem as crises como a do segundo Império na França e a obra *Châtiments*, de Victor Hugo, tem, no período, uma forte ressonância literária. Na Itália houve campanha pela sua unificação e um ataque ao Papado. Algumas manifestações sangrentas na Irlanda contra os ocupantes ingleses e na Polônia contra o czarismo. Há o levantamento de heróis literários como o *Michelet* de Victor Hugo; Gambetta, chefe do radicalismo francês, e Garibaldi, herói romântico por excelência. Nesse contexto, a sorte de Portugal dependia da Europa.

São apontados por Saraiva e Lopes (1982) dois fatores que diferenciam a segunda geração romântica da primeira, sendo o primeiro um posicionamento cético e

negativo ao Cristianismo, fundamentado na leitura de *A vida de Jesus*, de David Strauss, e a *Essência do Cristianismo*, de Feuerbach, discípulo de Hegel. O segundo ponto refere-se à leitura estrangeira (francesa, inglesa e alemã) feita e elogiada pela nova geração romântica, proporcionando, nas palavras de Saraiva e Lopes (1982), uma mundividência que não havia na primeira geração romântica.

O ponto essencial desta mundividência era a ideia de evolução, não apenas já espiritualmente histórica, como a que inspirara a historiografia de Herculano, mas antropológica, biológica e até geológica: uma evolução do inferior para o superior, do inerte para o activo e da matéria para o espírito. Darwin publicara, em 1859, a *Origem das Espécies*. Michelet, nas suas obras históricas e em outras especialmente em *La Bible de l'Humanité*, fazia-se arauto de uma visão optimista da marcha da humanidade, concebida como “a luta da liberdade contra a fatalidade”. Através dele penetrava a influência do filósofo Herder. Vitor Hugo dava larga difusão em verso esta visão da História, na *Legende des Siècles* (1859). A síntese filosófica do novo conhecimento fora tentada por Hegel (1770-1831) que, apesar de pertencer à época romântica, só ganhou o seu pleno significado em âmbito europeu durante a segunda metade do séc. XIX. (SARAIVA e LOPES, 1982, p. 865-866).

A influência filosófica permaneceu por muitos anos, como a de Augusto Comte na obra de Teófilo Braga após 1872. A questão social segundo Proudhon atinge Antero, Eça e Oliveira Martins. A combinação Proudhon e Hegel tem forte influência em Portugal e com base nesses pensadores, principalmente em Hegel. Há uma efervescência da ciência genética que desponta nesse período e, segundo Saraiva e Lopes, “estas concepções do progresso e a outras mais ou menos conexas deu-se então entre nós, o nome de *germanismo*, devido ao facto de terem sido em grande parte elaboradas, no plano filosófico, por pensadores alemães, como Herder, Shelling e o próprio Hegel” (1982, p. 867). A segunda geração romântica também não fica somente com os pensadores e filósofos. Mantém a influência dos autores da primeira geração romântica como Herculano e Garrett, e das obras de Oliveira Marreca e José Felix Henriques Nogueira e dos trabalhos dos primeiros socialistas apontados por Saraiva Lopes (1982, p.722), António Pedro Lopes de Mendonça, José Félix Henriques Nogueira, Francisco de Sousa Brandão e Custódio José Vieira.

Essas leituras e o momento de descobertas influenciam um grupo de estudantes de Coimbra composto por Antero de Quental, Teófilo Braga, João Augusto Machado de

Faria e Maia, Manuel de Arriaga, Eça de Queirós, entre outros. Buscavam uma renovação literária e ideológica e encontraram oposição em Castilho, que os acusa de exibicionismo, por tratarem de temas que não se relacionavam à poesia. Isto ocorre em um momento paralelo a questões importantes como a unificação da Itália, a queda do II Império francês, a guerra franco-prussiana, a Comuna de Paris que, de acordo com Saraiva e Lopes, (1982, p. 871), Antero e Guilherme de Azevedo aplaudiram publicamente.

O grupo de Coimbra se encontra mais tarde em Lisboa. Além de encontros boêmios, resulta em produção literária e a organização de conferências intituladas *Conferências Democráticas* realizadas no Casino Lisbonense, que tinham por objetivo discutir os aspectos da literatura e da política social e religiosa do país. Segundo Saraiva e Lopes (1982, p. 871), após ataques de jornais conservadores, houve a intervenção do ministro do Reino, António José de Ávila, que encerrou as conferências. Os jornais conservadores acusavam os participantes de subversivos e adeptos da Comuna.

Nesse cenário apresenta-se um jovem poeta, Cesário Verde, nascido em Lisboa em 1855. Seus estudiosos apontam que ele não participou do grupo de Coimbra, mas que tomou conhecimento das Conferências. Na vida e na obra de Cesário Verde tais ocorrências se manifestam de maneira particular no poeta. Assim, para melhor compreensão, não se pode desvincular o contexto histórico da vida particular e da obra de Cesário Verde.

3.2 CESÁRIO VERDE: vida e obra

Em 25 de fevereiro de 1855, em Lisboa, nasce Joaquim Cesário Verde, segundo filho de um próspero comerciante de ferragens e tecidos e sua esposa Maria da Piedade dos Santos. Entre 1855 e 1857, Lisboa é vítima de duas epidemias graves, primeiro a de cólera morbo e depois a de febre amarela, que juntas mataram cerca de 10.000 pessoas. Devido a essa situação, a família do poeta durante o verão fixa-se no campo, na quinta Linda-a-Pastora, nos arredores da capital. Com o término das epidemias, a família continua a passar temporadas em Linda-a-Pastora; divide-se a infância de Cesário e seus irmãos entre a cidade e o campo.

O primeiro livro de Cesário Verde foi anunciado em 1873. Ele publicou três composições de sua autoria no *Diário de Notícias*. O *Diário Ilustrado*, no dia seguinte, anuncia para breve o livro do autor de “Cânticos do Realismo”, o que não ocorreu. Somente após sua morte, o amigo Silva Pinto reúne os seus poemas e publica duzentos exemplares. Higa (2010) esclarece que o adiamento do lançamento de seu livro foi devido à má recepção de seus poemas de estréia no *Diário de Notícias*. Em “Fantasias do Impossível” (1874), o poema “Esplêndida” foi censurado. Ao comentar o poema, Higa (2010, p.30) explica que ele não recebeu uma leitura adequada, considerando que Cesário era muito jovem, buscando ainda sua afirmação. Embora já apresentasse dicção e estilo próprios, tentava, como muitos na época, equacionar no verso o velho Romantismo e o novo Realismo.

ESPLÊNDIDA

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

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

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

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

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

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

De forma aprimorada.

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

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

E aos almoços magníficos do Mata
Preferiria ir, fardado, aí,
Ostentando galões de velha prata,
E de costas voltada para ti,
Formosa aristocrata! (DAUNT, 2006, p. 77)

De forma sumária Higa transcreve as críticas produzidas por Ramalho Ortigão em *As Farpas*, 1874, p. 78-79, apresentado aqui somente a primeira parte de cinco etapas da crítica proferida por Ramalho Ortigão,

1. Nas duas primeiras estrofes, (a) “o poeta abusa um pouco dos adornos com que veste sua dama, já envolvendo-a em sedas multicores, o que é de um mal gosto inadmissível, já fazendo-a portadora dos esplendores de Versailles, donde é lícito deduzirmos que traria à cabeça o Trianon ou que viria dentro da carruagem fazendo jogar as suas grandes águas”; (b) o *Landau* que leva a “esplendida” é “fornado de cetim ‘azul celeste’, coisa que nunca ninguém teve e que a ninguém se permite”; (c) os cavalos que puxam o *Landau* da formosa “são pretos, o que é de saber que nenhuma mulher elegante usa senão uma vez única – para se ir enterrar”; (d) “destes versos salva-se unicamente uma coisa verdadeira e sensata, que é a rua do Alecrim (p. 80), completa o cronista num elogio desdenhoso (*apud* HIGA, 2010, p. 34).

Nesse contexto, Cesário Verde adotou o estilo de João Penha, poeta parnasiano que combinava uma série de estilemas românticos e a ironia prosaica decorrente do Romantismo, um realista no sentido satírico do termo. Higa (2010) discorre sobre a noção de satanismo aplicada à poesia no século XIX, implicando ideias como prosaísmo e, sobretudo, o uso da ironia corrosiva, dandismo, *flânerie*, representação do espaço urbano, apego ao contingente cotidiano e material, abatimento e tensão psicológica, frieza de sensibilidade e perversão moral. Apresenta, ainda, a crítica negativa produzida por Ramalho Ortigão, acusando Cesário de usar o estilo de Baudelaire e a difusão do satanismo ou “realismo baudelairiano” entre os novos poetas portugueses.

Os revolucionários perceberam que o lirismo satânico é tão convencional e, portanto, artificial quanto os praticados pelos ultrarromânticos faltando em ambos a sinceridade revolucionária que em tese combate o artifício, educa a sensibilidade e, por conseguinte, auxilia na edificação de uma sociedade menos hipócrita e mais justa. Cesário Verde não pretendia ser hipócrita e sim revolucionário, ou ao menos afinar-se com os revolucionários que admirava. Por influência de Baudelaire, o poeta incorporou no poema “Esplêndida” os recursos próprios da prosa de ficção realista. O principal deles é a “disparidade de compreensão” entre personagens, narrador, leitor e autor que provoca o efeito irônico. Nesse sentido, pode-se afirmar que Ramalho Ortigão leu com agudeza os excessos de mau gosto que o poema descreve, mas não entendeu, ou recusou-se a entender o viés irônico pelo qual o autor (ou a consciência manipuladora dos recursos textuais) critica esses mesmos excessos. Higa (2010) confirma em seus apontamentos, com estrofes do poema, explicando aspectos em que a composição é mais baudelairiana que byroniana. Baudelaire cultivou um tipo de enunciado poético em que certas tendências reclamavam dois destinatários ou leitores ideais, um conservador e outro liberal. Conclui-se que Cesário leu Baudelaire com mais amplitude de compreensão que os revolucionários que buscavam aproximar-se ao poeta francês. Mas foi lido de modo equivocado por eles, como Higa esclarece,

Dizer, pois, que “Esplêndida” foi lida de modo equivocado não equivale a afirmar que Ramalho e Teófilo não compreenderam o poema; simplesmente, eles leram com parâmetros hugoanos, um poema que foi escrito para ser lido com critérios baudelairianos, os mesmos, aliás, utilizados pela crítica no século XX (2010, p. 44).

Depreende-se que o crítico faz a distinção entre prosaísmo lírico e poema narrativo. Afirma que a poesia de Cesário assimila e manipula recursos típicos da prosa de ficção, sobretudo a realista: sujeito lírico ficcional, personagens, espaço e tempo demarcados, ação narrativa, estilização da linguagem coloquial, enunciado que reclama leitura irônica, motivos cotidianos e imanentismo imagético. Esses aspectos estão associados ao conceito de prosaísmo, termo crítico reduzido à dimensão sintático-lexical (coloquialismo). O lirismo prosaico é um gênero híbrido que busca produzir efeito de subjetivação sentimental, por meio de recursos prosaicos, em particular a ação narrativa. Seus precursores imediatos no século XIX são, sobretudo, o Byron irônico de

poemas narrativos como “Don Juan” e os poemas de *flânerie* de Baudelaire. Mario Higa apresenta-nos um percurso da obra de Cesário Verde:

O primeiro Modernista português que desempenhou papel decisivo no processo de redimensionamento crítico da poesia *cesária*. Em 1912, Mário de Sá Carneiro publica *Princípio*, livro de contos. Uma das estórias intitulada ‘Loucura...’ baseia-se no poema ‘Ironias do desgosto’, de Cesário. Dois anos depois, à questão proposta pelo jornal *República* sobre ‘o mais belo livro das últimas três décadas’, Mário de Sá Carneiro responde citando a obra de Camilo Pessanha – ainda não reunida em volume, o *Só*, de Antônio Nobre, e o “livro futurista Cesário Verde” (2010, p. 23-24).

O fazer poético de Cesário Verde constitui uma novidade para o momento histórico, o que provoca um estranhamento em seus pares contemporâneos. Assim, explica-nos Higa,

O formalismo exigente, preciso, rigoroso, dotado de consciência linguística, senso de simetria, música de surdina, mas voltado para a natureza dinâmica da existência, e não frio, estéril, ensimesmado, ligou Cesário a certas tendências da poesia recente que valorizam o cerebral, o matemático, o engenhoso da forma, em que se acomoda conteúdo sensível, mas não sentimental. A ficcionalização da voz enunciante na poesia cesária ajudou a dismantlar o mito da sinceridade lírica e com isso contribuiu para a formação de uma era da ficção, ou era da precariedade, em que todas as verdades vivem sob custódia da dúvida. Dessa forma, Cesário antecipou o Simbolismo, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Alberto Caieiro, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto... E desse modo, a obra cesária foi ampliando seu lugar canônico na literatura portuguesa. Cada herdeiro reconhecido vale um bônus; quanto mais valorizado o herdeiro, mais valioso o bônus (2010, p. 27).

Homem ativo em seu tempo, o poeta se divide entre o trabalho no campo, o comércio e a literatura e em sua produção literária demonstra ser consciente das transformações ocorridas no mundo. Não é só na linguagem poética que o poeta apresenta novidade, Cesário Verde observa o que se passa ao seu redor e o revela de maneira única, em sua obra denota-se o homem do século XIX como é explicitado por Berman,

Ao mesmo tempo o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa

sensação de viver em dois mundos simultaneamente que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização (1986, p. 16).

Essa dicotomia soa mais forte na alma do artista, poeta que vê a cidade crescer e em decorrência do progresso observa os problemas que interferem de vários modos na vida do cidadão. Desde criança Cesário e sua família buscam refúgio e saúde no campo, fato marcante em sua obra literária, que apresenta o campo e a cidade de maneiras distintas e muitas vezes, marcadas por situações pertinentes à vida do poeta. O campo representado na poesia cesária não é atacado de maneira negativa, não se apresentando nocivo ao homem. No entanto, o eu-lírico sente os problemas do campo. De acordo com Berman (1986, p. 18), “Todos grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior [...]”.

Esse ataque ao mundo campesino chega à poesia de Cesário Verde através da jocosidade e da ironia, conforme registra Higa (2010). A má recepção da obra do poeta se deve aos seus modos de leitura, que deveriam ter sido pela linha da ironia, para se compreender a grandiosidade e a antecipação artística de sua poética. Seus críticos contemporâneos como Ramalho Ortigão (1836/1915), Teófilo Braga (1843/1924) e Fialho de Almeida (1857/1911) não compreenderam o sentido mais amplo da poesia de Cesário. Não se pode alegar, porém, que foi por desencontro de gerações, porque Cesário era muito jovem quando ingressou no mundo literário e não havia muita diferença de idade entre eles. Mesmo assim, de acordo com Higa (2010, p. 201), os críticos estavam voltados para uma outra linha da poesia, na qual a ironia e o prosaísmo não eram contemplados, além dos demais elementos que o tornaram precursor do ritmo simbolista. Deste modo, Cesário Verde pertence a um período de transformações que interferem na vida das pessoas, onde há contradições e dúvidas, como é ressaltado por Berman,

Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições, sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituem as fontes primárias de seu poder criativo (1986, p. 23 - 24).

O que se configura na poesia de Cesário Verde e em seu caminho (daí a confirmação de uma poesia deambulatória) é o que ele vê e sente, sua sensibilidade poética registra a realidade do momento – o século XIX por meio de sua lírica. Assim, resulta em uma poesia que causa no mínimo estranhamento aos portugueses daquele momento e ao estudar o gênero lírico compreende-se a grandiosidade desse tempo, em que Cesário Verde consiste em um grande diferencial da poesia portuguesa para além de seu momento.

3.3 O GÊNERO LÍRICO E SEU DESDOBRAMENTO HISTÓRICO

Estudar a poesia de Cesário Verde significa estudar um texto especial. Para que a leitura se concretize, é preciso revisar textos teóricos que refletem sobre as questões de gênero literário, a lírica e suas implicações, permitindo-nos conhecer, mesmo que brevemente, o panorama histórico que trata do assunto.

A palavra lirismo origina-se de lira, instrumento musical, considerando que a poesia em seu início destinava-se a ser cantado com o acompanhamento instrumental de cordas da lira, inspirado em Orfeu, “A figura mitológica de Orfeu, legendário inventor da cítara, que serviu de modelo à voz encarnada que encanta a natureza e seduz os animais.” (STALLONI, 1997, p. 150/151). No sentido moderno *lirismo* é a expressão pessoal da emoção por vias ritmadas e musicadas (STALLONI, 1997, p. 151). Assim, desde os primeiros apontamentos sobre a lírica, observa-se sua associação à música, o que permite a transcendência espiritual do leitor. Com o afastamento do acompanhamento dos instrumentos musicais, fica a sonoridade representada pelas rimas e pelo ritmo. A musicalidade permite ao leitor a elevação do espírito e a imaginação constrói as imagens suscitadas pelo poema, de tal modo que seu percurso histórico é longo.

A questão entre poesia e teoria é dividida em quatro momentos por Almeida Cara (1986, p.5): a Antiguidade Clássica e sua releitura pelo Renascimento (séculos XV e XVI), o período do Romantismo (contando seus momentos preparatórios na primeira metade do século XIX); o período moderno; e a consciência moderna (delineada em fins do século XIX). Desde a Antiguidade a poesia está ligada à música. Com o Renascimento, os neoclássicos apresentam uma releitura da *Poética* de Aristóteles

dando importância aos esquemas classificatórios: “a teoria da poética neoclássica não é suficiente para dar conta da *qualidade poética* dos melhores poetas líricos renascentistas.” (CARA, 1989, p.6). Assim, entendemos que cada período, seja no campo artístico, na ciência ou na tecnologia, possui características próprias, em alguns momentos mais fortes, distanciando-se mais ou menos daquilo que está vigente em seu tempo, sempre se relacionando ao gênero.

No período romântico culminam muitos acontecimentos, o que o torna um dos mais emblemáticos da história do homem, pois está ligado a acontecimentos históricos como a Revolução Francesa, provocando mudanças de ordem social e fortalecendo a sociedade burguesa. O mundo estava passando por avanços industriais, tecnológicos e científicos. Segundo Cara, “A poesia lírica adquire durante o período romântico um prestígio inusitado” (1989, p.6). Este é um momento em que o poeta está em crise em relação à função da poesia em um mundo em ebulição.

Não é possível classificar rigidamente hoje os gêneros em lírico, épico e dramático, pois a disposição genérica não mais atende às propostas de cada texto. Alguns teóricos se posicionam em relação aos gêneros de maneira distinta. De acordo com Cara (1989, p. 31-32), Johann Gottfried Herder (1741-1803), filósofo alemão, foi o primeiro que rompeu com o pensamento neoclássico. Herder rejeita a classificação por gênero, fundindo o que em Aristóteles era separado, os gêneros lírico, dramático e a epopéia. Benedetto Croce (1886-1952), por sua vez, desprezava a abordagem científica: ao invés do gênero como modelo, posicionava em primeiro lugar a concepção de cada obra de arte como expressão única e insubstituível. Interessava-lhe os objetos reais, os textos, o gosto do leitor e não o conceito de gênero, suportável apenas enquanto instrumento empírico de classificação.

Ambos, Cara (1989) e Stalloni (2001), apontam o fato de Benedetto Croce ser contra a classificação do gênero. Stalloni (2001, p. 26) argumenta que “combina uma desaprovação ideológica (o aspecto normativo e prescritivo da tríade) e uma desaprovação estética (a limitação retórica do modelo)”. No entanto, para entrar em detalhe desse posicionamento haveria necessidade, segundo Stalloni, de “inventariar e descrever o modo de classificação utilizado e as construções teóricas que eles decorrem

do modelo Aristotélico” (2001, p. 26). Assim, ao assumir o modelo aristotélico, ficou ao mesmo tempo preso a ele e com a necessidade de justificar-se para legitimar.

Para Cara, é comum abordar a *poesia lírica* e pensar em outros dois gêneros da poesia, a épica e a dramática, com suas peculiaridades. Cara (1989, p. 11) explica, na teoria tradicional dos gêneros, que poesia lírica, dramática e épica manifestam-se pela voz. No gênero lírico, o poema é em primeira pessoa ou primeira voz; o gênero épico possui a voz do narrador que conta alguma coisa para alguém; o gênero dramático é o teatro em versos e a voz pertence ao eu ou aos personagens. Para Emil Staiger (1997, p. 161), o poema não é necessariamente lírico. Ele pode apresentar outros traços que não são da lírica, porém, a mistura ou a participação em menor ou em maior escala de características de um gênero no outro não prejudica a obra.

Sendo o verso um dos traços marcantes da poesia, Wolfgang Kayser ensina que “O verso é uma qualidade de forma, própria exclusivamente de uma parte das obras literárias, ou seja, da chamada poesia (1976, p. 105). E apresenta também uma definição geral do verso: “O verso faz de um grupo de unidades menores articulatórias (as sílabas) uma unidade ordenada. Esta unidade transcende-se a si mesma, isto é, exige uma continuação correspondente.” (Kayser, 1976, p. 82). Sendo pertencente à poesia, sozinho pode emocionar, levar à reflexão, mas, por sua definição constitui-se o principal elemento na leitura da poesia.

Stalloni salienta que a poesia não se constitui em um gênero. Na *Poética* de Aristóteles é “uma forma original que seria, em simetria com a narração ou com teatro, algo de equivalente à ‘poesia’, no sentido moderno da palavra.” (STALLONI, 2001, p. 129). Essa dificuldade é confirmada a propósito de três critérios que, segundo o autor, poderiam definir a estética da poesia e do lírico: a utilização do verso, o papel da subjetividade e a relação à ficção. Em suma, o primeiro critério é o do verso não garantindo que um texto pertence a um gênero; o segundo critério é o de subjetividade, enquadrando-se o poema não mimético pautado pela impressão retirada do mundo e filtrada pelo poeta, que fica caracterizado como *lirismo*. Esta subjetividade, para Stalloni, apresenta três vertentes: forma lírica é a formada consigo mesmo, forma épica é a imagem intermediária do poeta com os outros e a forma dramática é marcada pela sua relação imediata com os outros. O terceiro critério de não-ficção, mesmo quando o

poeta tira inspiração de sua subjetividade deixa a linha da imaginação, pois ela está permeada por suas experiências e impressões da realidade.

De acordo com Cara (1989, p. 8), a lírica para o poeta moderno e crítico reencontra sua antiga tradição musical e aponta para o estudo de Ezra Pound: o som e o ritmo das palavras, a *melopéia*, podem vir acompanhados da *fanopéia*, as imagens, e a *logopéia*, que são as ideias do poema. Elas se apresentam em maior ou menor grau: “Esses elementos selecionados é que irão combinar-se para organização do texto poético”. O resultado da superposição de seleção e de *combinação* é a poeticidade da linguagem que o linguista Roman Jakobson chamou de *função poética da linguagem*. (CARA, 1989, p. 8).

É relevante ressaltar outro ponto convergente da poesia, desta vez com o texto religioso, por meio da afirmação de Júdice (1998), de que o ritmo e suas manifestações formais são os traços do poema que remetem a sua memória e história, principalmente considerando sua origem na oralidade. Porém, por essas características ele se confunde com o texto religioso, mítico ou ritual, pois essas são as formas do pensamento primitivo antes de ganhar autonomia. O vínculo entre o texto poético e o sagrado ou ao divino é permeado pela linguagem poética. Considerando que a linguagem poética é específica, Wolfgang Kayser afirma,

Em contraste com a linguagem teórica, caracteriza-se a poética pela plasticidade ou seja a especial capacidade evocadora. Não apresenta opiniões e discussões de problemas, mas sugere um mundo na plenitude das suas coisas. Não se referindo, como toda a outra linguagem, a uma objectividade existente fora da língua, mas antes criando-a ela própria primeiramente, aproveitará todos os meios linguísticos que lhe possam servir de ajuda (1976, p. 127).

Assim, a obra poética resulta da linguagem elaborada de forma distinta e requer uma leitura interpretativa apropriada. Para Hamburger (1986), a teoria e a interpretação lírica são dirigidas hoje, mais do que nunca, para o fenômeno puramente linguístico-artístico, o poema lírico. É de sua opinião que a composição lírica só pode ser aproximada desse ângulo, porque o lírico se situa no sistema de enunciação da linguagem. A arte lírica é o resultado do enunciado comandado pelo sentido que o eu lírico a ele quer exprimir, utilizando-se dos “recursos lingüísticos, rítmico, métricos, sonoros, empregados e até que ponto se torna perceptível a relação interior – isso tudo é o lado estético da criação literária”. (HAMBURGER, 1986, p. 179).

Ocorrem mudanças na sociedade burguesa pós Revolução Francesa, quando ocorrem transformações sociais provocadas pela ciência e a indústria. O poeta se volta para o subjetivismo em autodefesa e para o seu mundo interior. Pela linguagem ele evidencia sua subjetividade. Nova ideia do lirismo é a modernidade de sua concepção da poesia como linguagens de sons, tons e metros. No entanto, é um resgate da unidade original, poesia e música. Além do aspecto da eufonia da linguagem, Cara (1989, p. 32) salienta que Herder aponta a importância da imagem, da analogia e sua consciência, na poesia, com a fábula e o mito. Com esses recursos se dá a subjetividade dentro da poesia. Assim, Cara ressalta,

Do ponto de vista das conquistas técnicas da linguagem poética, o Romantismo dará lugar de destaque ao *ritmo*, no projeto de organizar analogicamente – por traços de semelhança ou diferenças – a imagem do mundo no poema. A rebelião romântica contra a versificação silábica irá casar-se com sua própria aventura de pensamento, já liberto do racionalismo anterior. Ritmo e analogia: eis os princípios românticos (1982, p. 33).

Friedrich foi outro teórico que apontou desdobramentos no século XIX com mudanças significantes, afirmando que a palavra na poesia sempre teve uma significação distinta de sua significação original. Ressalta que foi na metade do século XIX que aconteceu uma “[...] diversidade entre a língua comum e a poética, uma tensão desmedida que, associada aos conteúdos obscuros, gera perturbação.” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Com a combinação criam-se novos significados. Judice faz um paralelo entre a linguagem objetiva e explícita por meio de Saussure que

[...] através da ligação de um conjunto de fonemas (o significante) a uma imagem mental (o significado): associação essa que é feita automaticamente, de acordo com um código – o lingüístico – apreendido por uma comunidade de falantes. (1998, p. 26-27).

Desta maneira, não há problema de comunicação entre as pessoas que dominam o mesmo código. Contudo, perante a poesia o leitor, para atingir o literário do texto, precisa ater-se ao que Hamburger (1986, p. 167) apontou como a linguística-poética em que o texto poético é produzido pelo autor. Como afirma Friedrich: “Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como a língua.” (1978, p. 17). No “transformar” o mundo e a língua está a tônica da poesia moderna; o leitor durante a leitura do texto vai chegar a

ele pela interpretação das imagens fornecidas, pois na construção da poesia para atingir a substância utiliza-se “a metáfora, com a beleza; a hipérbole, com a grandeza; a metonímia, com a novidade.” (LYRA, 1986, p. 55). Essas imagens suscitada da poesia vai além da visualização proporcionada por elas, de acordo com W. Kayser: “O verdadeiro significado das imagens poéticas – e é este o resultado que mais longe nos leva – não reside na sua visualidade, mas sim no conteúdo emocional e sugestivo” (1976, p. 129).

Bosi esclarece que “A experiência da imagem é anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual.” (1983, p. 13). Através do olho, o ser vivo capta a imagem e junta a ela a realidade do objeto. As metáforas e as demais figuras do enunciado constituem a imagem e Bosi faz a distinção entre efeito imagético e procedimento semântico: “Enquanto provém da intuição de semelhanças, a metáfora aparece como *imagem*; mas enquanto enlace lingüístico de signos distantes, ela é atribuição, modo do discurso.” (1983, p.30). É o contexto e o trabalho com a linguagem que vai determiná-la, sendo no enunciado que se obtém o efeito analógico. “Pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso de matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras”. (BOSI, 1983, p. 29)

Pela recorrência ocorrem, de acordo com Bosi, os movimentos progressivo-regressivo e regressivo-progresivo, por meio de recursos da linguagem ao repetir um prefixo, som, uma função sintática. No entanto, Bosi afirma que o movimento que permite o retorno “pode aceder à diferenciação-para-frente do discurso” (1983, p.32), indicando o que está a caminho. Assim, a volta é um recurso que permite reconhecer o aspecto das coisas que voltam e também abre caminho para sentir o seu ser. A analogia e a recorrência são procedimentos que permitem o alcance da mensagem poética pelo leitor.

Para chegar ao texto, a estrutura da obra, o conteúdo e como ele foi elaborado são elementos importantes para que ocorra a interpretação. Para Staiger a interpretação consiste no que veio à mente e alerta que se o julgamento do leitor for equivocado o próprio objeto analisado vai protestar. O autor busca na estrutura para verificar suas assertivas. “Vai se ver que minhas afirmações não se confirmam que minha

interpretação do verso contradiz, por exemplo, a constituição da frase, ou que o meu sentimento apoiava-se em pressuposto falsos” (STAIGER, 1997, p. 191).

Júdice (1998, p. 41) aponta o jogo de liberdade no interior do texto, uma liberdade suscitada pela plurissemia, o que permite os vários significados e as interpretações, e pelo contexto. Sendo uma obra estética, a poesia é o resultado de um contexto. Júdice distingue também a contradição, pois a poesia não fica presa ao contexto, significando a natureza da obra a de libertação da temporalidade. Contexto e contingência são instantes de criação do poema que se desligam quando ele está acabado, e o contexto passa a ser a linguagem que permite a sobrevivência do poema. O plano da linguagem é o que vai permitir, de acordo com Júdice, o “instrumento relacional e, por isso, social, dos homens.” (1998, p.41). Portanto, desconsidera-se a contradição apontada por Júdice se for considerado o momento, o contexto da interpretação da obra, levando em conta que a interpretação de determinada obra feita agora e depois, daqui a cem anos, já é outra leitura que a vida permite. Isso considerando sempre a forma, a estrutura, e as imagens fornecidas pelo texto, pois o texto permite a liberdade, mas essa liberdade está limitada pelo texto e seu contexto.

Júdice assinala o lirismo como uma fase diversa do épico, fase ligada à espiritualidade, onde o indivíduo encontra o meio de subsistir espiritualmente desligado ou em oposição à comunidade. Esta aproximação da atitude lírica à marginalidade resulta de sua proscricção na utopia platônica. No final do século XIX, o poeta para impor seu estatuto, e não ficar relegado ao proscrito, assume a situação de poeta maldito, o que o afasta da condição de proscricção do fator religioso que de acordo com o autor “perde a sua utilidade simbólica em proveito político ou do econômico.” (Júdice, 1998, p.23). Para o autor, isso colabora equivocadamente para identificar poesia e lirismo, sendo que a lírica é um dos traços principais do poético, mas não o único, o que no fim do século XIX justifica o exclusivismo do emprego da expressão lírica com o aparecimento do *poema em prosa*. O prosaísmo que é um dos diferenciais da obra de Cesário Verde que perpassa pela *flânerie*.

Para estudar a poesia de Cesário Verde, é imprescindível abordar Baudelaire. Ele é citado na obra *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich, mais precisamente no capítulo II, *Baudelaire*. Segundo o autor, o estilo lírico “nasceu na França, na segunda

metade do século XIX. Este modelo foi traçado a partir de Baudelaire, depois de ter sido pressentido pelo alemão Novalis e pelo americano Poe, Rimbaud e Mallarmé haviam indicado os limites extremos aos qual a poesia pode ousar lançar-se”. (FRIEDRICH, 1978, p. 141).

Friedrich marca que, por declarações análogas, Baudelaire é designado o poeta da “modernidade”, título que se justifica, pois ele seria um dos criadores da expressão “modernidade”. Em 1859, Baudelaire a emprega para expressar o particular do artista moderno, que engloba “a capacidade de ver o paradoxo no deserto da metrópole a decadência do homem e pressentir uma beleza misteriosa”. (FRIEDRICH, 1978, p. 35). Sendo a civilização comercializada e dominada pela técnica é a problemática de Baudelaire, apresentada em sua poesia e examinada, teoricamente, em sua prosa. Para Friedrich características fundamentais como a disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística reúnem o gênio poético e a inteligência crítica de Baudelaire. Sendo a obra de Baudelaire *Flores do Mal* que gerou a lírica dos posteriores. Friedrich justifica,

Les Fleurs Du Mal (1857) não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente. Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias, como o fazia Victor Hugo. Não há nenhuma só que possa explicar-se em sua própria temática a base de dados biográficos do poeta. Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido o românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores (1978, p. 36-37).

Baudelaire comunga com Poe a ideia de separar a lírica e o coração, considerando a atividade poética uma atividade intelectual, que proporciona a “capacidade de sentir da fantasia”, imagem do intelectual curvado sobre si mesmo, um homem que sofre e é vítima da modernidade ao compor os poemas, mal olhando para seu eu empírico. Ao trabalhar no aperfeiçoamento de sua poesia, alguns nomearam este fato como falta de fecundidade do poeta. Os temas de Baudelaire trazem variantes para Friedrich, metamorfoses sintetizadas entre o satanismo e a idealidade ainda não resolvida, mas que apresentam ordem e coerência em cada poema.

Segundo Friedrich, a obra *Flores do Mal*, após um poema introdutório, antecipando o todo, apresenta seis grupos distintos: primeiro “*spleen e ideal*”, que oferece o contraste entre o voo e a queda; segundo grupo, “*Quadros parisienses*”, mostrando a tentativa de evasão no mundo externo de uma metrópole; terceiro, “*O vinho*”, a evasão tentada no paraíso da arte, o que também não traz tranquilidade; no quarto grupo que tem o nome da obra, *Flores do Mal*, ocorre a fascinação do destrutivo; o quinto, a revolta contra Deus, “*Revolta*”. O último grupo, “*A morte*”, é a tentativa de encontrar a tranquilidade na morte. Para Baudelaire ter construído a obra *Flores do Mal*, de maneira organizada e consciente, afastou-se do Romantismo. Os livros líricos se repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, na casualidade da inspiração. O modernismo de Baudelaire, segundo Friedrich, é dissonante do negativo e faz algo fascinador, torna poético o mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial. A frieza e o que há de mau na cidade pertencem à liberdade do espírito. A beleza na lírica de Baudelaire reside nas formas métricas e na vibração da linguagem. O conceito de beleza antigo já não cabe aos objetos de Baudelaire e justifica-se no dissonante e inquietante gosto de desagradar; Baudelaire parece sentir prazer em provocar algo no leitor.

XIII Spleen

Pluviôse, contra toda a cidade irritado,
De sua urna despeja um frio tenebroso
Aos pálidos e sós do cemitério ao lado
E a mortandade a cada arrabalde brumoso.

Meu gato procurando cama no acolchoado
Agita sem cessar seu corpo de leproso;
A alma de um velho poeta erra pelo telhado
Com sua triste voz de fantasma chuvoso.

O bordão se lamenta, e, chiando, a acha de lenha
Acompanha em falsete a pêndula roufenha,
Enquanto num baralho, entre maus cheiros juntos,

Herança de uma velha hidrópica, parente,
Uma dama e um valete vão, sinistramente,
Recordando entre si seus amores defuntos.
(BAUDELAIRE, p. 88-90-91)

O poema *XIII Spleen* de Baudelaire e o poema *O Sentimento dum Ocidental*⁶ de Cesário Verde são exemplos da ocorrência do tédio nas obras desses poetas. Em *XIII Spleen* há o distanciamento do eu-lírico, apresentado ao leitor como poeta com alma de velho e com voz triste de fantasma, tal como um gato no telhado (“A alma de um velho poeta erra pelo telhado / Com sua triste voz de fantasma chuvoso. No poema *O Sentimento dum Ocidental*, de Cesário Verde, ocorre o posicionamento do sujeito lírico na primeira estrofe: “Nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.” A visão das sombras que se acentuam, o escutar dos sons incessantes gradualmente abafados e o cheiro de maresia exalado pelo rio, despertam o *desejo absurdo de sofrer*, expressão subjetiva da melancolia da própria cidade. Há um clima de tristeza e tédio em ambos os poemas. Porém, no primeiro texto, o sujeito lírico aponta a “Pluviôse”, o estado chuvoso como um fator negativo, que aprisiona e entristece: De sua urna despeja um frio tenebroso / Aos pálidos e sós do cemitério ao lado / E a mortandade a cada arrabalde brumoso”, elementos que cooperam com um ambiente de morte reforçado pela sinestesia do som e do olfato: “Acompanha em falsete a pêndula roufenha, / Enquanto num baralho, entre maus cheiros juntos.”.

Em *O Sentimento dum Ocidental* o eu-lírico deambula pela cidade. Junto aos edifícios e o céu baixo sente também um ambiente de prisão. Percorre a temática do desespero e protesto que atormenta um “ocidental”, face a face à cidade de Lisboa, percorrida desde o anoitecer até a completa escuridão das “horas mortas”. A cidade representa também o todo da civilização ocidental a que Portugal pertence, e o sentimento que ela provoca, “melancolia”, “enjôo”, “desejo absurdo de sofrer” é, ao mesmo tempo, um produto dessa civilização e um protesto contra ela

Em *O Sentimento dum Ocidental* o sujeito lírico se solidariza com a situação. Em ambos os poemas há um ambiente de tédio e de melancolia. Porém, no texto de Baudelaire não existe solidariedade da parte do sujeito lírico, a situação é apresentada como fruto de algumas circunstâncias: “Herança de uma velha hidrópica, parente, / Uma dama e um valete vão, sinistramente, / Recordando entre si seus amores defuntos.”. Charles Baudelaire distingue o dândi do *flâneur* “[...] pois a palavra dândi implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste

⁶ O texto completo está disponível na seção Anexos desta dissertação.

mundo; mas, por outro lado, o dândi aspira à insensibilidade, [...]” (1988, p. 169-170). Já o *flâneur* em Cesário Verde se sensibiliza com a multidão, sente seus anseios sem que ela mesma perceba suas próprias aflições e necessidades, sendo o elemento que aproxima Cesário Verde do *flâneur* junto a multidão definido por Baudelaire:

A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidivo e no infinito (1988, p. 170).

Em relação ao “cristianismo” em Baudelaire, Friedrich alega a dissonância entre satanismo e idealidade que resulta na característica de conteúdo da lírica posterior, a da idealidade vazia. O crítico vai para o campo das palavras mais utilizadas por Baudelaire e afirma que, pelas palavras, há dois grupos opostos como: obscuridade, abismo, angústia, desolação, deserto, prisão, frio, negro, pútrido, em oposição a: ímpeto, azul, céu, ideal, luz, pureza. Ocorre também dissonância lexical, como “grandeza suja”, “caído e encantador”, “horror sedutor”, “negro luminoso”, e Friedrich explica que esses oxímoros são próprios para exprimir estados complexos da alma. Por meio de expressões, de palavras e da estrutura do poema, relacionando o termo e a doutrina cristã, Friedrich traça a idealidade vazia. Salienta que em Baudelaire o mal satânico e a idealidade vazia têm o sentido de desvelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal, mas a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante. Na análise de Friedrich do último poema *Flores do Mal*, nas tentativas de evasão pela morte, atraído pelo novo e que este novo é indefinível. Assim a idealidade baudelaireana apresenta o conceito de morte como negativo e destituído de conteúdo.

Friedrich salienta na lírica e na arte moderna de Baudelaire o mais importante é a discussão sobre a fantasia, e que para Baudelaire o sonho é a capacidade criativa por excelência; através da fantasia cria-se um mundo novo. Este princípio que permeia as teorias desde o século XVI é fundamental para a estética moderna. Em oposição à fantasia vem a fotografia que copia o real. Baudelaire se posiciona contra ela, sendo que a idealização daquele momento difere, segundo Friedrich, da antiga estética, embelezamento, mas, sim, desrealização e pressupõe um ato ditatorial. Friedrich aponta que Baudelaire condena também as ciências naturais, pois sua interpretação científica

do universo é tida, em sentido artístico, como a restrição do universo como perda do mistério.

A inteligência é inerente à fantasia concebida como a faculdade de criar o irreal. Friedrich (1978, p. 57) afirma que para Baudelaire “abstrato” significa o “intelectual”, no sentido de “não natural” e objeto “arabesco”. Em suma, beleza dissonante, afastando o coração como objeto da poesia e aproximando estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, todos proporcionados pela linguagem e pela fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música. Com base em Friedrich, sumarizam-se os elementos que o projeto poético de Baudelaire preparou para as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros. Neste cenário, encontra-se o poeta português Cesário Verde, com experiências múltiplas e com seu olhar subjetivo-objetivo revelando sua realidade por meio de sua arte.

No próximo capítulo, são apresentados alguns estudos sobre a temática do campo e cidade nos textos selecionados de Cesário Verde. Contribuindo, dessa forma, para as leituras analíticas dos textos e das telas selecionadas para o *corpus*: as telas de Camille Pissarro *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde* (1897) e *Boulevard Montmartre, à Noite* (1897) que serão cotejadas com o poema *O Sentimento dum Ocidental* de Cesário Verde. As telas *As Encostas de Vesinet, Yvelines* (1871) e *Horta em Hermitage, Pantoise* (1879) serão comparadas com o texto poético *Nós*, de Cesário Verde.

4. CESÁRIO VERDE E CAMILLE PISSARRO: CIDADE E CAMPO

*Cesário Verde usava a tinta
De forma singular:
Não para colorir,
Apesar da cor que nele há.*

*João de Cabral de Melo Neto*⁷

4.1 CESÁRIO VERDE e o seu olhar poético sobre a cidade e o campo

A louvável atitude de Silva Pinto de publicar a obra do amigo Cesário Verde é questionada por alguns de seus estudiosos como Joel Serrão, pois se levantam algumas questões apresentadas anteriormente de maneira sucinta, o que foi profundamente investigado pelo autor. Silva Pinto, ao publicar a obra, intitulado-a *O Livro de Cesário Verde*, não incluiu e alterou alguns poemas da obra original. O livro foi dividido em duas partes, “Crise Romanesca” e “Naturais”, divisão que levou o questionamento da unidade da obra e de que maneira ela teria sido dividida pelo autor. Estudos e interpretações da obra poética de Cesário, a partir dos critérios adotados por Silva Pinto, delimitam as conclusões de seus pesquisadores e editores.

No século XX, Joel Serrão (1961, p. 137) apresenta sua organização da obra do poeta, obedecendo à ordem cronológica dos textos, explicando que: “(...) só uma edição crítica de suas poesias, divididas em ciclos cronológicos rigorosos poderá desfazer para nos levar, homens do século XX, e, logo com diversa perspectiva, a uma outra visão... o Cesário de Silva Pinto não corresponde a uma edição crítica.” Sendo assim, a nossa opção recai sobre a ordem cronológica estabelecida por Joel Serrão, pois é fundamental a contextualização da poesia e da vida de Cesário Verde.

Carlos Felipe Moisés, em *Cesário Verde Poesia Completa & Cartas Escolhidas* (1982), divide a produção poética de Cesário Verde em quatro ciclos. O primeiro ciclo, segundo Moisés, “[...] apesar do ímpeto e da inexperiência dos 18 anos, contesta com certa ironia o próprio espírito romântico, cujo sentimentalista idealista ele se recusa a assumir.” (1982, p.3). A atitude do poeta de irreverência, crítico e avesso às convenções só se generalizam com as vanguardas. No segundo ciclo a ironia e a

⁷ MELO NETO, J. C. *O Sim Contra o Sim. 3ª Edição*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1979.

irreverência do primeiro ciclo se tornam mais fortes, “[...] a linguagem, que aos poucos se vai libertando do artificialismo retórico e da ênfase da oratória, para ganhar sedutora espontaneidade e comunicabilidade, pela apropriação do coloquialismo.” (MOISÉS, 1982, p. 4). Esse coloquialismo é incorporado ao cotidiano e à cidade de Lisboa: ruas, bairros, pessoas são apresentados na poesia de Cesário Verde. Assim, segundo Moisés, essa produção reveladora do banal, do feio e do vulgar ocorre de maneira inusitada:

Com isso, começa a ruir o antigo edifício das *Verdades e Belezas eternas*; com Cesário, o espaço poético passa a ser dominado pelo transitório e o efêmero, de onde se origina uma imagem da existência como fragmentação e dispersão, em que a consciência individual se vê permeada da presença objetiva da realidade circundante, que ao mesmo tempo repele e fascina (MOISÉS, 1982, p. 4).

Essa poesia modifica o cenário poético e causa a péssima recepção que sua produção obteve da crítica de sua época. Sua poesia não objetiva agradar e nem despertar prazer. O leitor tem outra perspectiva para ver e sentir a realidade. Moisés iguala o segundo ciclo ao quarto ciclo dos poemas de Cesário Verde. O campo é apresentado com a linguagem coloquial e de maneira realista. Para o autor o contraste campo/cidade assim ocorre:

Não se dá em termos da oposição entre ideal e real, entre natureza ‘pura’ e civilização ‘corrompida’, Cesário encara o campo sem deformações sentimentalistas ou idealistas, para ver aí situações e motivos semelhantes àqueles entrevistados no cenário urbano. Campo e cidade participam da mesma atmosfera realista, repartem a mesma preocupação social, interessada em registrar o dia-a-dia prosaico e concreto (MOISÉS, 1982, p. 5).

A novidade em Cesário Verde é apontada pelo fato de que “[...] mais moderno e atual na determinação do ‘eu’ (...) é na fenomenologia da subjetividade que permeia e sustenta todos os seus poemas, em especial do 3º ciclo.” (MOISÉS, 1982, p. 6). A subjetividade em sua poesia é outro diferencial, desvincula-se do sentimentalismo e apresentando-se direcionada pela inteligência e pelo real. Este fato, segundo o autor, resulta em uma poesia descritiva e não fotográfica. O olhar de Cesário Verde aproxima-o dos artistas plásticos, pois se além a formas e cores e o objeto é captado pela sensação, ponto de partida para a fantasia poética. Moisés aproxima Cesário Verde de Baudelaire

ao relacioná-lo com a abdicação do sentimentalismo pessoal, mas ressalta que o poeta não é tão extremado, pois em sua poesia há traços biográficos e de circunstâncias pessoais. O pedestre na poesia de Cesário Verde não fica distante da população, distância que não ocorre devido ao recurso do coloquialismo e do cotidiano apresentado pelo poeta. Moisés (1982) o conceitua como possuidor de uma voz móvel, outro elemento que o liga à estética impressionista.

Danilo Lôbo (1999) divide a obra poética de Cesário Verde em duas vertentes temáticas, a dos poemas urbanos e a dos poemas campestres, subdivididas em duas subvertentes: poemas pré-impressionistas e poemas impressionistas. Aponta, porém, um terceiro grupo de poesia, denominado “neuro”, e justifica a classificação tripartida ao citar a coerência com sua exposição e a leitura cronológica que permite observar a evolução do poeta em relação ao estilo e à estética.

Partimos da ideia de que, ao longo do percurso da humanidade, houve muitas mudanças que se fizeram profundamente perturbadoras a partir do século XVIII. Essas mudanças atingem o homem em todos os sentidos. Marshall Berman em sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), define o conjunto de experiências como “modernidade” e que ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor, ao mesmo tempo em que ameaça destruir tudo o que sabemos, ou o que somos, quebrando fronteiras ambientais, geográficas, raciais e unindo a espécie humana. Esta unidade é paradoxal e de desunidade, pois permanentemente nos apresenta desintegração e mudança, luta e contradição de ambiguidade e angústia.

Berman (1986) explica que na esperança de ter controle sobre algo tão vasto quanto a história da modernidade, para sua melhor compreensão, ela foi dividida em três fases. Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas começam a experimentar a vida moderna, sem noção do que as atinge, permanecendo em estado de semi-cegueira, tendo pouco ou nenhum senso de um público ou de uma comunidade moderna, sem que seus julgamentos e suas esperanças pudessem ser compartilhados. A segunda fase inicia-se com a grande onda revolucionária em 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida um grande público que partilha o sentimento de viver uma era revolucionária em que se desencadeiam explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal e política. O

público moderno do século XIX registra o que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. Dessa dicotomia e da sensação de viver em dois mundos simultaneamente é que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e de modernização.

A terceira fase refere-se ao século XX, quando o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, de acordo com Berman, à medida que se expande, essa ideia, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que fala linguagens confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e isso arrasta sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.

Cesário Verde se encontra no período em que o homem está dividido, pois ele tem a experiência de viver nos dois mundos, como apontado por Berman (1986), um mundo que não é moderno por inteiro. Expressando-se por outras palavras, Joel Serrão se aproxima do pensamento de Berman em relação ao sentimento do eu lírico quando ele afirma: “*O sentimento dum Ocidental* é, pois, expressão dessa vivência caracteristicamente citadina; é um momento de um conflito que vem de trás, e que se traduz agora pelo predomínio da experiência urbana e dos seus problemas.” (SERRÃO, 1961, p. 99).

4.2 O SENTIMENTO DUM OCIDENTAL - o olhar de Cesário sobre a cidade de Lisboa

O poema *O Sentimento dum Ocidental*⁸ foi publicado pela primeira vez em 10 de junho de 1880, quando o poeta tinha 25 anos e pleno domínio do exercício poético. De acordo com Higa (2010, p.205-206), a publicação ocorreu em um número extraordinário do periódico português *Jornal de Viagens*, em homenagem ao tricentenário da morte de

⁸ O texto completo está disponível na seção Anexos dessa dissertação.

Camões. Há variantes entre a edição avulsa e sua publicação no livro póstumo. A dedicatória a Guerra Junqueiro aparece nas publicações durante a vida do poeta e os subtítulos das quatro seções numeradas aparecem na edição de 1887 de *O Livro de Cesário Verde*. Para Higa e demais estudiosos, estas variantes não afetam o texto do poema.

O poema é composto de quarenta e quatro quadras e estão subdivididas em quatro partes, todas nomeadas: primeira parte com o subtítulo *Ave Marias*; segunda parte *Noite Fechada*; terceira parte *Ao Gás* e a quarta parte *Horas Mortas*. As quadras são constituídas por um decassílabo e três alexandrinos, preferência que deriva do teor descritivo, do modo analítico de observar a realidade circunstante e do gosto pelo exato. Ao longo do texto, o poeta vai evocando suas experiências de repetidas deambulações pela cidade, que o deprimem e nauseiam. A estrutura estrófica escolhida é a que melhor se ajusta ao fragmentarismo da percepção do real, valorizado pelas pausas métricas. Observa-se que o poeta fez uso constante de frases exclamativas, para traduzir as reações subjetivas à realidade exterior, sejam elas de inveja, de amor, de piedade, de indignação, de revolta ou de desejo.

A emoção, na poesia de Cesário, fica, às vezes, reduzida à sensação de surpresa, de prazer e de espanto que o real, apenas pelo fato de existir, provoca no sujeito lírico. Observa-se também que em todas as quadras, a rima é interpolada e emparelhada, segundo o esquema rimático ABBA. Podemos assinalar as rimas em eco, como *turba/perturba*; *andas/varandas*; *larga/alarga*, entre outras, ou rimas por associação dos mesmos sufixos: *viveiros/carpinteiros*; *dentistas/logistas*; *catolicismo/histerismo*, etc. Há também rimas por vocábulos de categorias gramaticais diferentes (rima rica): *navais/jamais*; *rubramente/quente*; *exacerbe/imberbe*, entre outras; rimas apenas para o ouvido ou somente para os olhos: *roubos/lobos*; *cousas/esposas*; *nos/nus*, etc. Há também rima interna, como nos versos: *E as frotas dos avós⁹ e os nómadas ardentes / Flocos de pós de arroz pairam sufocadores / Da solidão regouga um cauteleiro rouco.*” Também o uso da aliteração se faz notar, aproveitando a entidade fônica natural das palavras e demonstrando que o poeta imprime à sua poesia o ritmo do natural, sem convencionalismos. Eis exemplos de aliteração em *r*, *b* e em *k*:

⁹ Grifos nossos.

Ah! como a raça ruiva do porvir
 Enlevo-me, a cismar, por boqueirões, por becos,
 Ou erro pelos cais a que se atacam botes.

Na primeira estrofe do Poema I, *Ave-Marias*, designação das seis da tarde, ironicamente sugestiva da organização da vida, de acordo com o ritmo das grandes cidades e de uma comunidade unida pela devoção religiosa, o poeta abre com a descrição de uma angustiada reação psicológica ao impacto do anoitecer nas ruas que lhe são familiarizadas - *nas nossas ruas* – de Lisboa: “Nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.”.

A visão das sombras que se acentuam, os sons abafados (*o bulício*) e o cheiro da maresia exalado pelo rio (*o Tejo, a maresia*) despertam no eu lírico *um desejo absurdo de sofrer* (verso 4), ou seja, a melancolia provocada pela cidade. Na segunda estrofe, a noite desce opressivamente: *O céu parece baixo e de neblina*, e nessa crescente escuridão, os prédios e os seres fundem-se numa massa informe, num todo orgânico: *E os edifícios, com as chaminés, e a turba/ Toldam-se duma cor monótona e londrina*. Expandem-se, nesse sentido, as associações evocadas pela descrição da cidade, lembrando que Londres era a grande capital mercantil da Europa no século XIX, assim como Paris é a cidade presente nas telas de Camille Pissarro.

Em continuação, na terceira estrofe, há o efeito aprisionador da cidade, que se fecha em si próprio, à medida que descreve as sombras e o ar que contamina e provoca um desconforto fisiológico (*O gás extravasado enjoa-me, perturba*,). Descrevem-se os que vão de carro de aluguel ou por via férrea para *Madrid, Paris, Berlim, São Petersburgo e o mundo*, demonstrando que a felicidade está muito além das mazelas da cidade de Lisboa:

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. Petesburgo, o mundo!

No primeiro verso há uma projeção ligada à vida movimentada da cidade; ao fundo, os carros de aluguel que levam às vias férreas. Essa descrição da cidade revela ao leitor o seu desejo de fugir, não necessariamente às cidades nomeadas, mas para o

mundo, ironicamente representado pelos carros que conduzem as pessoas às estações de trem. O poeta vê a cidade aprisionante também em pequenas prisões inacabadas, como na estrofe 4, numa definição expressionista/surrealista: “Semelham-se a gaiolas, com viveiros, / as edificações somente em madeira: / Como morcegos, ao cair das badaladas, / Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.”. Tal como numa tela surrealista os carpinteiros “saltam de viga em viga” como morcegos. A edificação das *gaiolas* da cidade surge como uma atividade desse anoitecer associada à imagem sinistra do morcego.

A cidade vai adquirindo no contexto do poema gradações simbólicas que se intensificam. O caminhante solitário ganha as ruas que vão se abrindo: *Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos/ Ou erro pelos cais a que se atracam botes*. Surgem as personagens citadinas, como os calafates sujos de carvão e aos grupos, cuja função é a de vedar com estopas embebidas em alcatrão as juntas, os buracos ou fendas das embarcações. Os pequenos barcos atracados no cais renovam o seu desejo de fugir da opressão da cidade, desejo expresso pelo mundo do passado heróico, numa viagem nostálgica pelo tempo, ao lembrar Camões e a grande fase criadora do passado português. Em enumeração, o poeta evoca: *Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado! Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!*

A cidade continua a ser descrita nas estrofes seguintes entre a realidade objetiva do presente e a subjetividade do sujeito lírico, com a justaposição dos *hotéis da moda ao couraçado inglês*, simbolizando a alta burguesia citadina nos hotéis da moda, nas louças e talheres do jantar, e o poder naval representado pelos couraçados ingleses. E é nesse contexto social que outras personagens que representam a vida burguesa vão surgindo nas estrofes seguintes, que encerram a primeira parte do poema: os dentistas, o patético arlequim, os querubins do lar, os lojistas tediosos que esperam os fregueses, as varinas vistas como animais como um sopro de liberdade vindo do mar o (...) *cardume negro, hercúleas, galhofeiras/ Correndo com firmeza, assomam as varinas/ Vêm sacudindo as ancas opulentas! (...) Descalças*. Essas personagens assim apresentadas revelam as condições sociais das varinas, da sujeira e do mau cheiro do peixe podre. Cesário pinta cruamente a realidade da cidade de Lisboa e das pessoas, numa descrição naturalista.

Em *Noite Fechada*, o eu-lírico encontra-se deprimido e a quadra inicial reintroduz o tema da prisão (estrofe 1) “Tocam-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”!”. O *desejo absurdo de sofrer* despertado pela soturnidade e pela melancolia do anoitecer nas ruas de Lisboa tem um paralelo nas *loucuras mansas* dos sons que anunciam a noite nas celas da prisão, o Aljube de Lisboa que funcionou anteriormente como prisão eclesiástica, passando a espaço de mulheres e crianças que vêm das classes populares. A descrição da escuridão das celas contrasta com a luz dos hotéis da moda, configurando a linguagem visualista e plástica de Cesário e o objetivo de apresentar uma crítica social implícita. Com o acender das luzes nas ruas, o desejo de sofrer acentua-se numa melancolia tão profunda que o sujeito lírico chega a suspeitar de que padece de uma doença mortal, o aneurisma, na estrofe 13: “E eu desconfio, até, de um aneurisma/ Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes; (...) Chora-me o coração que se enche e que se abisma”. Essa depressão tão visível e descrita fisiologicamente está ligada às prisões, à Sé, às cruzes.

Na continuação de sua descrição da cidade, Cesário refere-se às tascas, aos cafés, às tendas, mas a cidade do presente ainda está dominada pelo negro e pelo fúnebre do passado. Na segunda parte do poema, quinta estrofe “Na parte que abateu no terremoto, / Muram-me as construções retas, iguais, crescidas; / Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas, / E os sinos dum tanger monástico e devoto.”. Os prédios que *muram* e oprimem o sujeito lírico são os que se ergueram sobre os corpos soterrados do grande terremoto ocorrido em 1755, e o *tanger monástico e devoto* dos sinos marca, psicologicamente, a distância dos séculos. Volta Camões na sexta estrofe, “Mas, num recinto público e vulgar, / Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras, / Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras/ Um épico doutro ascende, num pilar!”. Essa estátua assim revelada é para lembrar que houve um outro passado, associado ao povo e ao mar, diferente daquele referido sinistramente ao terremoto e à Inquisição, associado à cidade, ao clero e às prisões (quarta estrofe) “Duas igrejas, num saudoso largo, / Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero: / Nelas esfumo em ermo inquisidor severo, Assim que pela História eu me aventuro e alargo.”. Depreende-se que o passado épico cantado por Camões não é o mesmo do presente e, sim, o seu oposto.

A realidade melancólica da cidade – *Triste cidade!* – apresenta um contraste acentuado pela diferença entre as nobres *proporções guerreiras* da estátua monumental e a massa acumulada de *corpos enfezados* na cidade (segunda parte do poema, sétima estrofe). A ronda da cidade é inabalável – a recolha dos soldados (os defensores

sombrios da ordem social) é seguida pela partida das patrulhas de cavalaria. Esta seção do poema termina com o autorretrato irônico de Cesário e do seu método poético:

E eu, de luneta de uma lente só,
 Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:
 Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,
 Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.

Na terceira seção do poema, *Ao Gás*, há uma opressão que cresce desde o primeiro verso: “Eu saio. A noite pesa, esmaga.” O sujeito lírico cria uma atmosfera de alucinação e de atordoamento em que a realidade externa e a sua interpretação subjetiva se fundem.

O tema da doença das duas primeiras seções reaparece como um significante social: a melancolia e a náusea, o desejo absurdo de sofrer, a morbidez de sentir um aneurisma, o peixe podre em focos de infecção (terceira parte do poema, primeira estrofe) “E saio. A noite pesa, esmaga. Nos / Passeios de lajedo arrastam-se as impuras. / Ó moles hospitais! Sai das embocaduras / Um sopro que arrepia os ombros quase nus.”. Na segunda estrofe cercado por lojas *tépidas*, o sujeito lírico, numa espécie de alucinação, pensa estar numa imensa catedral profana: “Eu penso/ Ver círios laterias, ver filas de capelas, / com santos e fiéis, andores, ramos, velas,/ Em uma catedral de um comprimento imenso.”. Ao afirmar que “pensa” e vê, lembra Fernando Pessoa e o interseccionismo. O último verso dessa estrofe, ao referir-se à catedral de um comprimento imenso ocorre pela subjetividade do sujeito lírico, apresenta a mistura simultânea de imagens em uma cena abordada pelo pensamento vindo para a realidade, assim adianta o surrealismo que ocorreu anos depois na Europa.

O sujeito lírico continua deambulando pela cidade: “Longas descidas!”. A cidade, aos poucos, vai se tornando sepulcral: *as longas descidas* das suas ruas íngremes opõem-se às íngremes subidas da seção anterior, afrontando e cansando; “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.”. A cidade é abandonada à sua escuridão.

Na décima primeira estrofe, nos dois últimos versos: “Pede-me sempre esmola um homenzinho idoso, / Meu velho professor nas aulas de latim!”, o eu-lírico apresenta com ironia o seu velho professor de latim, pedindo-lhe esmolas, o passado pedindo ajuda ao presente. No entanto, há uma inversão de papéis: é o presente que está decadente e precisando de ajuda.

Na seção final do poema, *Horas Mortas*, a viagem noturna do sujeito lírico levou-o até o momento da escuridão mais profunda. As luzes da cidade já se apagaram todas. A noite da cidade já não o esmaga embora ainda se sinta enclausurado:

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

O visualismo da linguagem poética intensifica-se e antropomorfiza-se: os astros têm *olheiras* e estão cansados de chorar *lágrimas de luz*. O desejo do eu-lírico de fugir no espaço geográfico desde a primeira seção: Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo - ou no tempo histórico - o passado heróico das crônicas navais, acentua-se numa ânsia metafísica de quebrar os limites do próprio ser e nas exclamações do poeta: “Por baixo, que portões! Que arruamentos!” É a cidade da sua identidade bloqueada (segunda estrofe) “Um parafuso cai nas lajes, às escuras: / Colocam-se taipais, rangem as fechaduras, / E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos.”. Os demais pormenores da realidade observada confirmam a prisão fantasmagórica da cidade, num clima de terror. Clima que se quebra ao ouvir o som de uma flauta distante, que lembra a libertação associada ao campo (quarta estrofe), “Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas! / Esqueço-me a prever castíssimas esposas, / Que aninhem em mansões de vidro transparente!”, levando-o à ânsia espiritual da eternidade - a libertação da prisão final da morte: *Se eu não morresse, nunca! E eternamente, / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!*.

Na última estrofe da seção: “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!”, o eu-lírico está perante o povo, a cidade *massa irregular*, os *prédios sepulcrais* e o mar. *A Dor humana* vem personificada, procurando saída para a situação. No horizonte o mar também é sinistro, uma saída nebulosa e incerta. Esse anseio da liberdade, tema recorrente do poema, é transformado num programa de ação cujo caráter coletivo é acentuado pelo uso enfático do pronome *nós*. Dentro da cidade (ou da estrutura social), a renovação da vitalidade criadora é uma esperança imaginária. Cesário Verde no século XIX vê o presente, o mundo que o cerca, e busca no passado inspiração, força para resgatar o momento presente em que está imerso o homem ocidental ao longo do poema. Assim, o posicionamento de Cesário

Verde no século XIX que sabe que vive em um mundo que não é moderno por inteiro difere do apontado por Berman quando finaliza sua introdução ele traz Octavio Paz que lamentou que a modernidade:

[...] tenha sido cortada do passado e tenha de ir continuamente saltando para a frente, num ritmo vertiginoso que não lhe permite deitar raízes, que a obriga meramente a sobreviver de um dia para o outro: a modernidade se tornou incapaz de retornar a suas origens para, então recuperar seus poderes de renovação (*apud* Berman, 1986, p. 34).

No conjunto das seções de *O Sentimento dum Ocidental* e no prosaísmo de Cesário Verde, é possível visualizar a Lisboa do século XIX. O jogo dos versos apresenta o percurso que o eu lírico fez durante uma noite, desde o anoitecer até as horas mortas em que se encontram menos pessoas às ruas. Em nenhum momento o eu lírico se volta para outro período que não seja o da noite. Parece que o dia, com a correria do trabalho, dos afazeres, não deixa transparecer a verdadeira situação em que se encontra a cidade. Com a noite, paradoxalmente, pode-se visualizar, sentir a cidade e sua gente. O crescimento da cidade de maneira desorganizada interfere no trabalho, na moradia e na saúde da população. É no silêncio da noite que se ouvem, enxergam e sentem as prisões, o clero corrupto, o catolicismo hipócrita, os ladrões, as prostitutas, as transformações na cidade provocadas pelo terremoto, as transformações produzidas pelo homem como edifícios, chaminés de fábricas, bem como os guardas, as doenças e outras mazelas e o homem preso a elas. A cidade é uma prisão labiríntica e infernal identificada com a escuridão, a miséria, a solidão e a morte.

Cesário Verde sentiu o seu tempo, escrevendo sua poesia utilizando-se de elementos da prosa de ficção, fato novo para a época. Alguns fatos contribuíram para esta inovação, sendo que ele foi um dos poucos que soube ler a poesia de Charles Baudelaire. Sendo Cesário Verde um homem de seu tempo, retrata o seu momento, sua realidade, o espaço urbano e o campo em um estilo jocoso e irônico. Charles Baudelaire define o homem do mundo e o artista “*Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; *artista*, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba (1988, p. 167).”, essa definição se estende a Cesário Verde o homem do mundo, artista que a partir de seu lugar visualiza e compreende uma situação percebida por poucos. Assim se expressando, não foi compreendido pelos críticos, porque eles

estavam ligados à “Sinceridade lírica que foi um dos aspectos que os revolucionários de Coimbra defenderam contra o convencionalismo estafado do ultra-romantismo” (HIGA, 2010, p. 40), lendo a poesia de Cesário Verde sob esse aspecto. Higa aponta um Cesário Verde influenciado por Baudelaire, que incorporou em *Esplêndida*, um de seus poemas de estréia literária, recursos próprios da ficção realista. Inova na poesia, mas tem em contrapartida a sua presença poética negada no cenário literário de então.

Consciente do passado e da efervescência do século XIX sente a angústia de seu século e as transformações que ocorrem. Os aspectos positivos e negativos das mudanças, muitas vezes, são enaltecidos e fuge dela outras vezes, o seu valor artístico não reconhecido foi também repellido. Por seu prosaísmo, ele deambula pelo campo e pela cidade, sentindo a paisagem em todas as suas nuances e criando a sua obra. Quando foi publicado *O Sentimento dum Ocidental*, em uma carta ao amigo Macedo Papança, Cesário Verde lastima: “Uma poesia minha, recente, publicada numa folha bem impressa, limpa, comemorativa de Camões, não obteve um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação!” (*apud* HIGA, 2010, p. 207). Embora haja controvérsias sobre a abordagem ou não dos críticos em relação ao poema, o fato é que ninguém ousou tratar em poesia do que Cesário Verde, através da noite, sentiu, ou seja, a realidade que seus coevos não trouxeram para a poesia.

Hoje, por meio da obra de Cesário Verde, visualizamos sua época de maneira menos obscura e compreendemos o artista que foi. Como já afirmado, se pudermos ver através dos primeiros modernistas, “fazer nossa a sua visão e usar suas perspectivas para nos ver e ao nosso ambiente com olhos mais desprevenidos, concluiremos que há mais profundidade em nossas vidas que supomos” (BERMAN, 1986, p. 35). Assim, toda problemática apontada na obra Cesário Verde, cujo cenário é o século XIX, a mudança da paisagem, a máquina a vapor, as fábricas, a cidade que cresce desordenadamente e com os problemas urbanos, as doenças e, em consequência, a necessidade de fugir das aglomerações, se encaixam à contextualização da modernidade definida por Marshal Berman.

Muitos dos problemas representados na poesia cesária nós vemos e sentimos hoje, no século XXI. Cesário Verde representou o século XIX de tal maneira que a sua arte irá refletir-se no século XX, na produção dos jovens modernistas daquele século.

4.3 LEITURA DA PAISAGEM URBANA DO SÉCULO XIX EM TELAS DE CAMILLE PISSARRO

Esta seção apresenta o estudo da imagem em dois segmentos distintos: o texto poético de Cesário Verde, mais especificamente, a linguagem verbal e os seus recursos linguísticos, e a linguagem não verbal da pintura, a imagem plástica das telas de Camille Pissarro. Joly (1996) expõe a importância desses segmentos:

O primeiro princípio básico essencial é provavelmente, a nosso ver, que o que se chama “imagem” é *heterogêneo*. Isto é, reúne e coordena dentro de um quadro (ou limite) diferentes categorias de signos: “imagens” no sentido teórico do termo (*signos icônicos*, analógicos), mas também *signos plásticos* (cores, formas, composição interna, textura) e a maior parte do tempo também signos linguísticos (linguagem verbal). É sua relação, sua interação, que produz o sentido que apreendemos a decifrar mais ou menos conscientemente e que uma observação mais sistemática vai ajudar a compreender melhor. (1996, p. 38)

Joly (1996), Rufach, Pena e Toà (1990) salientam a importância de contextualizar a obra para sua melhor compreensão, pois ela surge em um contexto social determinado, o que orienta sua interpretação. Rufach, Pena e Toà (1990, p. 23/28) estabelecem uma ordem lógica e flexível que obedece a dois segmentos para a análise da obra:

- 1º) Investigações técnicas e formais: a) Procedimento técnico - materiais; b) processo de utilização; resultado; c) representação formal: elementos essenciais; d) utilização e combinação dos elementos; tema representado.
- 2º) Conteúdo social: a) Significado – leitura dos símbolos; b) assunto; avaliação histórica – o artista; c) estrutura social e ideológica; d) projeção histórica.

As telas selecionadas de Camille Pissarro e que serão cotejadas com os poemas *O Sentimento dum Ocidental* e *Nós*, de Cesário Verde são *Boulevard Montmartre Sol da Tarde* (1897) e *Boulevard Montmartre à Noite* (1897), medindo 74 cm x 92,8 cm cada uma e referindo-se ao mesmo espaço geográfico – o *Boulevard Montmartre*, uma das quatro maiores avenidas da cidade de Paris. Construído em 1763, contrariamente ao nome *Montmartre* (montanha do mártir, refere-se à morte de São Dinis), não se situa nas colinas.

Quanto às investigações técnicas formais, ambas as telas são pinturas a óleo. Pissarro empregou a técnica impressionista, que consiste em exprimir a impressão tal

como foi experimentada materialmente. O pintor impressionista, segundo Ribeiro (1990), propõe representar os objetos de acordo com suas impressões pessoais, sem se preocupar com as regras geralmente admitidas. É a sua visão pessoal, particular, que ele vai tentar representar na tela e não mais o que ele sabe ser as coisas. Importava aos pintores as variações da cor nos diversos momentos do dia, a valorização total da cor, o abandono do contorno, da forma e da figura. Tudo será representado sob a ação deformadora da luz. Portanto, valorização total da cor e abandono total do contorno, da forma e do volume são as principais marcas da técnica impressionista. Camille Pissarro (1830-1903) declarou certa vez que “Minha vida confunde-se com o Impressionismo”. Segundo Ribeiro (1990, p.7), Pissarro “(...) pinta à vontade, usa cores mornas. Pesquisa contrastes de luz e sombra; constrói por planos simplificados”.

Na tela *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde* (1897), de acordo com Doeser (1997, p.69), “As figuras e os veículos são pintados de uma forma verdadeiramente impressionista que evoca uma forte sensação de movimento.” A autora afirma que a tela *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde* (1897), localizado no museu *Hermitage, Saint Petersburg*, Rússia, esse é o quadro mais impressionista de Pissarro. O resultado obtido, ao empregar o óleo sobre tela, de acordo com a técnica de pintura impressionista, não privilegia o contorno. O observador deve manter-se a certa distância para abarcar a cena da tela e abstrair seu efeito.



Figura 8. PISSARRO, Camille. *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde*, 1897 (apud DOESER, 2007, p. 60).

Na representação formal e seus elementos essenciais, Pissarro, ao utilizar a técnica impressionista, apresenta cenas difusas. O observador vê na tela *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde* (1887) carruagens que trafegam pela larga avenida em dois sentidos; muitas pessoas cujos semblantes não se identificam também caminham em várias direções, sempre em grupo de no mínimo duas pessoas, com exceção de cinco pessoas no centro da cena em primeiro plano, próximo ao poste. O poste é a figura central da tela; a cena é um recorte de um momento. As carruagens e as pessoas estão cercadas pelas laterais com altas construções nas quais se destacam chaminés e torres, um céu cinzento, mas não fechado. Pela coloração do céu, pelas roupas das pessoas, e as poucas folhas nas árvores, a cor revela a estação do outono.

Na tela *Boulevard Montmartre, à Noite* (1897), Galeria de Arte Nacional-Londres, existe o mesmo cenário da tela anterior, mas o momento noturno é o diferencial. Uma das peculiaridades dos pintores impressionistas era pintar a mesma cena em horas diferentes. No entanto, com Pissarro essa prática ocorre de maneira diferente, de acordo com Doeser:

Pissarro voltou várias vezes a pintar cenas familiares, mas não exatamente da mesma forma com que Monet o fazia nessa época, criando uma série de estudos mais ou menos formais da luz mutante.

Pissarro estava, realmente, fascinado pela forma com que as cenas mudavam em diferentes horas do dia e do ano, mas sua obra é permeada por uma humanidade e um calor que são unicamente seus (1997, p. 69).



Figura 9. PISSARRO, Camille. *Boulevard Montmartre, à Noite*, 1897 (apud DOESER, 2007, p. 70).

Por representar a noite, Doeser esclarece que “As luzes são soberbamente refletidas pela rua molhada, e as figuras que se movem com rapidez estão escassamente delineadas.” (1997, p. 70). A utilização e a combinação dos elementos em ambas as telas, portanto, ocorrem de maneira diferenciada pelo tempo. A cena que acontece à tarde diferencia-se pelo grande número de carruagens, de pessoas e pela luz do poste que está acesa. Já a cena noturna apresenta um momento adiantado da noite, com poucas carruagens, ruas molhadas pela chuva que caiu e a iluminação artificial vem dos postes, clareando carruagens e construções.

O tema representado nas duas telas refere-se ao mesmo local – o *boulevard*. O primeiro plano apresenta um poste entrecortado (toda cena é um recorte), uma imagem captada pelo observador que se encontra olhando para o *Boulevard Montmartre* do lado esquerdo e sua visão é ampliada no sentido diagonal para o lado direito. A tela *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde* (1897) proporciona ao olhar do observador uma larga rua com carruagens que trafegam em dois sentidos, um grande número de pessoas,

construções muito altas, árvores e uma faixa do céu. Na segunda tela, *Boulevard Montmartre à Noite* (1887), pelo adiantado da hora noturna, a rua é a mesma e o espectador observa a rua sob o mesmo prisma, embora a iluminação seja outra e as figuras humanas estejam em número reduzido.

O segundo segmento proposto por Rufach, Pena e Toà (1990) refere-se ao conteúdo social das telas. Na leitura dos símbolos, há dois marcadores importantes: os signos linguísticos, os títulos que deixam claro o tempo (1897), um referindo-se à tarde e outro, à noite, e o espaço onde ocorre a cena, o *Boulevard Montmartre*. As cenas retratadas nas duas telas, mesmo em momentos temporais diferentes, tarde e noite, mostram a força da cidade. Observa-se por meio dos esquemas 1 e 2, nas figuras 8 e 10, referentes às telas, a imagem da cidade toma conta da cena e comprime o observador. Mesmo na tela noturna, com um número menor de pessoas, é perceptível a grandiosidade da cidade. Ela abarca o observador que está dentro dela.

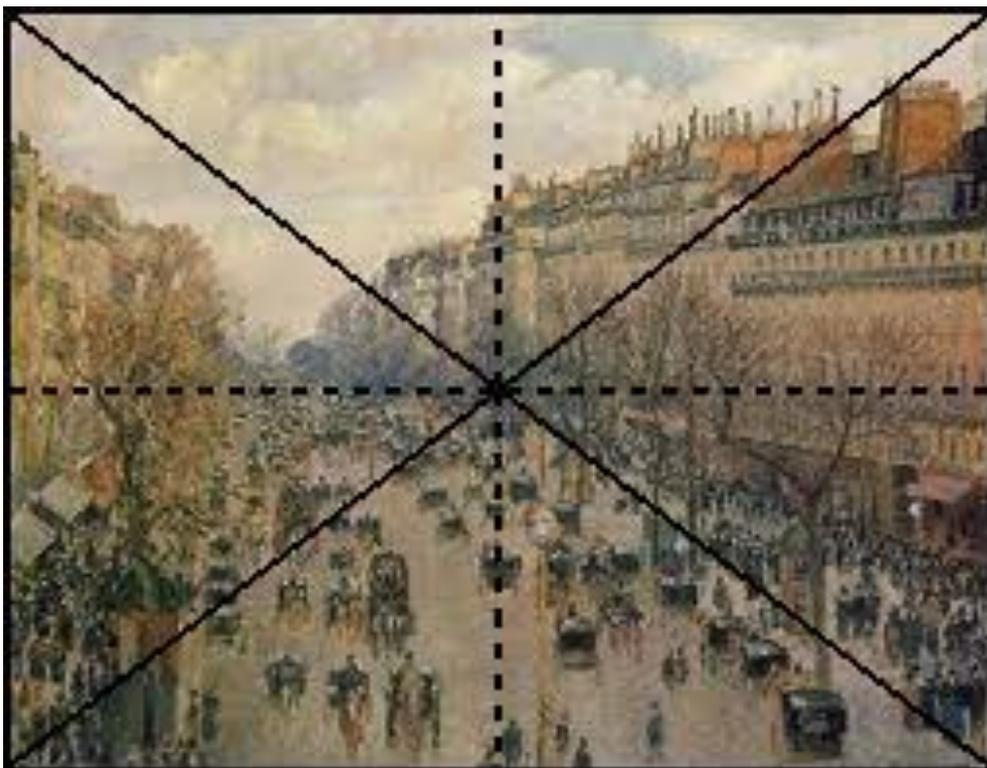


Figura 10. Esquema 1.
Boulevard Montmartre, Sol da Tarde, 1897.



Figura 11. Esquema 2.
Boulevard Montmartre, à Noite, 1897.

Quanto à interpretação dos símbolos, os elementos apresentados nas telas são referenciais da modernidade que modificou a vida dos cidadãos. Elementos como a iluminação, as grandes construções e suas chaminés que representam as fábricas e as carruagens. Mesmo quando a cena é noturna os elementos da modernidade continuam lá, fazendo parte da vida das pessoas. O assunto das telas corresponde à cena urbana em um período histórico de mudanças, quando o ritmo de vida das pessoas é modificado. Não importa qual é a hora, diurna ou noturna, a vida adquiriu um ritmo acelerado.

A avaliação histórica em relação ao artista Camille Pissarro, que viajou por outros países, é que ele não se limitou a pintar apenas as cenas rurais, mas também as cenas urbanas e, através de seu olhar, pode-se ver uma cidade em 1897 que não para que está em constante movimento. Segundo Gombrich, Pissarro, um dos mais antigos e metódicos líderes do movimento impressionista, causou estranhamento nas pessoas,

“[...] essas pessoas escandalizadas perguntavam: ‘Se eu caminho pelo boulevard... tenho esse aspecto? Perco as pernas, os olhos, o nariz, e me converto num glóbulo informe?’ Uma vez mais, era o seu conhecimento do que ‘faz parte’ de uma pessoa que interferia no julgamento daquilo que é visto” (GOMBRICH, 2009, p. 522).

Levou tempo para as pessoas se acostumarem com essa pintura e se afastarem da tela para que a cena se apresente ao observador. Gombrich ressalta que o pintor sai do ateliê e vai ao encontro da luz, da cor e da forma, instalando seu cavalete e transferindo sua impressão para a tela, sendo responsável pelo que pintava e como pintava ante a sua própria sensibilidade. A estrutura social e ideológica, naquele período, registra que em 1897 as pessoas que viviam em grandes cidades, como a Paris representada nas telas, já sentiam as mudanças no ritmo de suas vidas. Como é apontado por Charles, no manifesto escrito em 1848 por Karl Marx, devido à produção de bens de consumo, o trabalho alienante provoca problemas.

Ele postulou que o advento de uma nova classe média mais abastada, com todos os bens e serviços fornecidos pelo excesso de capital e tempo para o lazer facultados pela Revolução Industrial alienaria os trabalhadores de classe baixa dos produtos que fabricavam. (CHARLES *et al*, 2007, p. 285).

Esse contexto levaria os vários problemas sociais. O que é apreendido das duas telas de Pissarro, com seu contínuo movimento, é que a cidade não para e pela perspectiva da pintura o observador está imerso nessa cidade, preso a ela. Fato este que é delineado no século XIX e tem projeção histórica, pois os problemas da cidade com o decorrer dos séculos só aumentaram.

Cesário Verde, do mesmo modo que Pissarro, “pinta” com palavras a cidade de Lisboa, descrevendo-a e evocando experiências de repetidas deambulações pela “velha cidade” que o deprime e nauseia. Percorrida desde o anoitecer até a completa escuridão das “horas mortas”, a cidade, assim como o *boulevard*, representa o todo da civilização ocidental a que Portugal pertence, bem como o sentimento que ela provoca é fruto de uma visão da civilização do século XIX.

4.3.1 A paisagem urbana na poesia e na pintura

A distância temporal de produção do poema *O Sentimento dum Ocidental* (1885) e as telas *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde* (1897) e *Boulevard Montmartre à Noite* (1897) é curto, podendo ser considerados contemporâneos. O espaço geográfico também não é distante, uma vez que ambos pertencem ao mesmo continente, o europeu, o primeiro português, tendo como cenário a cidade de Lisboa, e o segundo apresentando

Paris como paisagem. Visando analisar as duas formas artísticas, poesia e a pintura, bem como os elementos da paisagem urbana, Gonçalves nos esclarece que:

Se, no poema, o problema da criação concentra-se no conflito entre signo e realidade, na sua relação arbitrária com o mundo, na pintura esse conflito se dá na relação entre o ícone e o mundo, numa espécie de “suspensão indicial” de elementos visuais. A luta de forças (tempo e espaço empíricos) conduz a uma compreensão das duas artes num ponto indefinível em que os limites se bifurcam na “hora extrema” da manifestação criadora. As formas de expressão nas duas interiorizam, por eliminação, as referencialidades empíricas imediatas e com elas a concepção empírica de tempo e de espaço. (1994, p. 210)

A primeira estrofe do poema *O Sentimento dum Ocidental*, na parte I, Ave-Maria, abre um cenário citadino ao anoitecer na cidade: (*Nas nossas ruas, ao anoitecer (...) O céu parece baixo e de neblina*) (...) *E os edifícios, com as chaminés, e a turba* (...) *E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!*. Essa paisagem de final de tarde presentifica-se na tela *Boulevard Montmartre Sol da Tarde* (1897), de Camille Pissarro, desde a marcação de tempo que traz o título da tela (*Sol da Tarde*), bem como a iluminação, as pessoas caminhando pelas ruas, que formam a *turba*, e as várias carruagens ao longo da rua, transportando pessoas, confirmando o fim do dia. A tela apresenta ainda a imagem das fábricas e chaminés, edifícios, (*O gás extravasado enjoa-me, perturba; / E os edifícios, com as chaminés, e a turba / Toldam-se duma cor monótona e londrina.*) dos versos cesáricos.

No poema e nas telas há dois pontos relevantes a serem observados, considerando sua contextualização histórica, final do século XIX: a cidade no anoitecer e à noite, tal como Cesário descreve nos textos. De acordo com Serrão, “Em Paris a partir do tempo de Luís XIV, havia um esboço de iluminação pública, que foi melhorada, substancialmente depois de 1765.” (1962, p. 28) e, em Portugal, a iluminação levou muito mais tempo para se efetivar. Serrão (1962) relata as dificuldades que as pessoas sofriam pela falta de iluminação, os perigos de sair à noite, devido à violência facilitada pela escuridão, ao perigo de sofrer quedas e até receber detritos jogados pelas janelas, pois nas casas não havia latrina, configurando a falta de saneamento básico e a fragilidade da saúde na época. Após muitas disputas políticas e econômicas, Serrão registra: “O certo é que 30 de Julho de 1848 foram inaugurados no Chiado os primeiros 26 candeeiros da nova iluminação.” (1962, p. 47). A partir dessa

data a expansão foi rápida, mas, em relação à França, Portugal estava ainda muito atrasado, principalmente, na questão da iluminação. Esse atraso da iluminação provoca o retardamento industrial, nos transportes e em outras áreas, devido à dependência desses setores da energia elétrica para seu avanço.

Já na tela *Boulevard Montmartre à Noite* (1897), a iluminação é artificial e reflete a claridade no céu noturno. No poema *O Sentimento dum Ocidental* o incômodo revelado no segundo verso, *O gás extravasado enjoa-me, perturba*, é um mal-estar apontado por Serrão (1962, p. 52) como sendo um dos efeitos do gás nas pessoas naquela época. Observa-se que tanto no poema como na tela noturna a iluminação é artificial. No poema, o gás relaciona-se ao efeito anestésico sobre as pessoas para a situação que estão vivendo, inseridas no processo urbano sem se aterem aos problemas causados por um crescimento desorganizado.

Junto à cidade e à iluminação pública, há referência às linhas férreas no transporte urbano, que facilitavam o deslocamento das pessoas não só dentro da cidade como também para os países vizinhos: *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!* Observa-se nos versos uma ordem geográfica perfeita e o desejo do poeta de fugir, não necessariamente para qualquer outra das cidades enumeradas, mas para a vasta totalidade – o mundo – ironicamente representada na passagem dos “carros de aluguer” que levam à via férrea os que realmente vão viajar. De acordo com Serrão (1962, p. 276), esses meios rodoviários e férreos que encurtavam distâncias e promoviam mudanças que somente se desenvolveram em Portugal a partir de 1856, com a inauguração da primeira linha férrea; paralelamente também houve a abertura de estradas. Nas telas de Pissarro as carruagens apresentam-se em grande proporção, movimentando-se em fila em toda a extensão do *boulevard*, até perderem-se de vista. Como destacou Berman, Paris é o centro de novidades que o artista procura. Camille Pissarro insere-se nesse contexto, foi um dos artistas que pela arte também representou o *Boulevard*. De acordo com Berman, “Cinco gerações de pintores, escritores e fotógrafos modernos (e, um pouco mais tarde de cineastas), começando com os impressionistas em 1860, nutrir-se-iam da vida e da energia que escoavam ao longo dos bulevares” (1986, p.147).

As mudanças na cidade de Paris ocorrem no fim dos anos de 1850: “Georges Eugène Haussmann, prefeito de Paris e circunvizinhanças, investido no cargo por um mandato imperial de Napoleão III, estava implantando uma vasta rede de bulevares no coração da velha cidade medieval” (BERMAN, 1986, p.147). Essas mudanças da estrutura da cidade são apontadas pelo crítico como altamente revolucionárias na vida urbana, alterando o fluxo de trânsito, comércio, com as demolições de antigas construções houve indenizações e contratação de dezena de milhares de trabalhadores em longo prazo para essas obras. Não se tratava apenas de tornarem os bulevares mais largos, “Os bulevares representam apenas uma parte do amplo sistema de planejamento urbano, que incluía mercados centrais, pontes, esgotos, fornecimento de água, a Ópera e outros monumentos culturais, uma grande rede de parques” (1986, p. 146). Nesse cenário de mudanças é o que o eu lírico quer estar, pois em seu país a situação flagrada pelo seu deambular pela cidade não lhe apresenta perspectiva de mudanças o que se verifica no poema *O Sentimento dum Ocidental*.

O poema de Cesário Verde apresenta recortes que o eu lírico vai captando, ao deambular pela cidade na companhia do poeta. Figueiredo (1986, p.34) justifica a produção do poeta ao afirmar que “Cesário Verde só sabia ser fotógrafo de instantâneos”. Com o seu olhar de artista, capta a cena com perfeição e pela subjetividade revelada conduz o leitor às ruas, aos becos e ao cais da cidade de Lisboa. De maneira única, expressando seu prosaísmo poético, é como se registrasse numa câmara fotográfica pessoas, carros, edifícios, chaminés, varinas “E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras, / Correndo com firmeza, assomam as varinas”, inspirado pelo fim de tarde, mas sofrendo fisicamente: “O céu parece baixo e de neblina, / O gás extravasado enjoa-me, perturba; (...) E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!”. Na parte II do mesmo poema, Noite Fechada, esse mal estar cresce: “E eu desconfio, até, de um aneurisma/ Tão mórbido me sinto, ao acender as luzes”. O mal estar cresce em alguns sentidos, pois o eu lírico se encontra preso a algumas circunstâncias, a cidade o aprisiona, não permite sua expansão artística, como sua arte não é reconhecida “E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!”, e ao mesmo tempo sente prenúncios da doença que vitimou alguns membros de sua família. Assim, não visualiza uma boa perspectiva para a situação, mesmo com o “acender das luzes”.

Nas telas *Boulevard Montmartre Sol da Tarde* (1897) e *Boulevard Montmartre à Noite* (1897) ocorre o mesmo processo de recorte de uma cena quando o observador se posiciona do lado esquerdo, integra-se à ela, tendo uma visão geral da qual pode se afastar ou aproximar-se. No ângulo em que o observador se encontra, sua visão é ampliada para a margem direita e o horizonte. O seu campo de visão do lado esquerdo fica limitado, mas não prejudicado, porque consegue inserir-se na cena.

As pessoas no poema são designadas em sua maioria por suas profissões. Nas telas, por meio da técnica da pintura impressionista, não se distinguem as pessoas, que estão geralmente em grupos, vestidas com roupas de cores escuras e pesadas e os homens usando chapéus. A movimentação das pessoas e das carruagens é intensa, obedecendo ao mesmo ritmo acelerado do poema. As rimas são interpoladas o que distância o fato e os aproxima nos pares de rimas emparelhadas. Na tela *Boulevard Montmartre Sol da Tarde* (1897) no primeiro plano, as pessoas também se encontram em pares e isolados, oferecendo-nos um ritmo contínuo, tal como o do poema. Também reforçado pelo recurso do eco ao longo do poema, “*E as frotas dos avós¹⁰ e os nómadas ardentes / Flocos de pó de arroz pairam sufocadores / Da solidão regouga um cauteleiro rouco.*”. As rimas internas, as aliterações em *r*, *b* e em *k* e os versos exclamativos reafirmam a ideia do fim de tarde, das pessoas em movimento como os dois últimos versos da quinta estrofe da primeira parte do poema: “*Ah! como a raça ruiva do porvir / Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becós, / Ou erro pelos cais a que se atracam botes.*”.

As mudanças no ambiente não são apenas provocadas pelo homem, mas também pela natureza, cabendo ressaltar que o homem também interfere na natureza, gerando catástrofes. Em 1755, segundo Serrão (1962, p. 264), houve um terremoto que atingiu a cidade de Lisboa, deixando em pé apenas a zona oriental da cidade. A reconstrução da cidade deu-lhe um ar de modernidade. Este fato não escapou ao olhar do poeta. Ao longo do poema fica explícito as mudanças seja no espaço físico da cidade como nas atitudes sociais que se misturam: “*E os edifícios, com as chaminés, e a turba / Toldam-se duma cor monótona e londrina*”; a cor londrina, remetendo a industrialização de Londres, acompanhada de edifício e chaminés. Dois espaços distintos o cais local de

¹⁰ Grifos nossos.

peças menos favorecida e hotel da moda, traço da sociedade moderna em ocorre o compartilhamento do mesmo espaço por grupos sociais de classe social diferente: “E em terra num tinir de louças e talheres / Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.”

Nas telas de Pissarro, a cidade é o ícone do cerceamento do ser humano, assim como no poema, uma prisão labiríntica e infernal identificada com a escuridão, a miséria, a solidão e a morte. Na tela, o observador pode posicionar-se em um ponto qualquer no *boulevard* e concluir que há um longo percurso à sua frente, não conseguindo, porém, visualizar o horizonte. Camille Pissarro pintou o *boulevard*, no fim da tarde e numa noite de chuva fina, reforçando a soturnidade da noite, e a imagem se extinguindo no horizonte. O colorido em tons terrosos escuros e em vermelho, as árvores com poucas folhas, as pessoas com roupas escuras e as carruagens pretas conferem às telas realismo e, ao mesmo tempo, um dinamismo, movimento, vibração e nostalgia.

O céu baixo é apresentado tanto no poema como nas telas. A menção ao céu no poema é pouca (primeira parte do poema, segunda estrofe): “O céu parece baixo e de neblina” e nas telas também, sendo reduzida sua representação, pois é a cidade com suas edificações e as pessoas que são os elementos preponderantes. Há aglomeração de pessoas no início da noite que com o passar das horas diminui, demonstrando que a vida na cidade não cessa.

4.4 Poema *NÓS* – o olhar de Cesário Verde sobre a cidade e o campo

O poema “Nós” foi publicado em setembro de 1884, no número 9 da Revista *A Ilustração*. Junto com o texto Cesário Verde envia ao editor Mariano Pina uma carta explicando as razões de sua produção e a temática tratada no poema.

Em todo o caso sempre lhe direi que é um trabalho réussi, correto, honesto e dum sentimento simples e bom. Chama-se “Nós”, e é talvez a minha produção última, final. Trato de mim, dos meus, descrevo as propriedades no campo em que nós criamos a fartura da vida de província, as alegrias do labor de todos os dias, as mortes que tem havido na nossa família, e enfim os contratemplos da existência. Para animar tudo isso a vibração vital eu empreguei todo o colorido, todo o pitoresco, todo o amor que senti que me foi possível acumular. (DAUNT, 2006, p. 214).

A carta é datada do dia 29 de julho de 1884 e o endereço é a Rua dos Fanqueiros, em Lisboa. O poeta expõe a temática autobiográfica, mas omite a sua segunda intenção, talvez a mais importante – o elogio da vida campestre, o “cântico da terra”. No texto, a cidade surge como o flagelo, a doença, opondo-se à vida saudável do campo e à salvação da família, desde o título *Nós*. Essa repulsa pela cidade, expressa em “O sentimento dum Ocidental”, bem como o entusiasmo que lhe merece a vida do campo resulta da doença revelada aos amigos desde 1877 e da esperança de encontrar alívio na vida natural. O desânimo e a amargura expressos na parte III resultam da doença que o levou à morte dois anos depois e da incompreensão do meio intelectual português de sua poesia. Porém, na leitura do texto percebemos muito mais do que o mencionado na carta ao editor, pela objetividade e subjetividade presentes no texto. Consta uma dedicatória grafada pelas iniciais A. A. de S. V. que, segundo Luís A. Oliveira (*apud* Higa, 2010, p. 259), o poema seria destinado “a uma jovem da família Sousa e Vasconcelos, por quem Cesário teria se apaixonado”.

É o mais longo poema de Cesário, com cento e vinte e oito quadras que se distribuem em três partes distintas: I, com doze estrofes em verso alexandrino; II, com cento e onze estrofes em verso decassílabo e III, com cinco estrofes em verso alexandrino. Na parte I, a rima é cruzada em algumas estrofes (ABAB) e interpolada e emparelhada em outras (ABBA), na proporção de duas para uma. Na parte II, a rima é interpolada e emparelhada (ABBA) e na última parte (III), a rima é cruzada (ABAB). A parte I pode ser entendida como uma introdução, em que a cidade aparece como sinônimo de limitação, repressão, doença e morte. E, contrariamente, o campo aparece como um espaço amplo de liberdade, saúde e vida. E, por essa razão, teria o pai “o chefe antigo e bom da nossa casa” optado por fixar a família no campo durante grande parte do ano, “Desde o calor de Maio aos frios de Novembro” (Parte I). Na parte II, observa-se a exaltação da fecundidade do campo e a caracterização do modo de vida rural, com as suas vantagens e dificuldades presentes, interrompendo-se, porém, com a morte da irmã do poeta, motivo que chega a minar a confiança resultante da riqueza e da salubridade da vida no campo relatada ao longo dos versos:

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

O laranjal de folhas negrejantes,
 (...)

Desce em socalcos todos os maciços,
 Como uma escadaria de gigantes.
 (...)

Ao meio, a casaria branca assenta
 À Beira da calçada, que divide
 Os escuros pomares de pevide,
 Da vinha, uma encosta soalhenta!
 (...)

Montanhas inda mais longinquamente,
 (...)

Lembram cabeças estupendas, grossas,
 De cabelo grisalho. Muito rente.

E, a contrastar, nos vales, em geral,
 Como em vidraça duma enorme estufa,
 Tudo se atrais, se impõe, alarga e entufa,
 Duma vitalidade equatorial.
 (...)

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

E foi num ano pródigo, excelente,
 Cuja amargura nada sei que adoce,
 Que nós perdemos essa flor precoce,
 Quer cresceu e morreu rapidamente!

A partir do título, o poema expõe as experiências da perfeita integração na vida campestre, pelo tom narrativo e descritivo, próprio de quem se encontra integrado no campo e se identifica com ele, contrapondo-se com os versos citadinos de “O Sentimento dum Ocidental”, Parte I, Ave-Maria:

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.

Na segunda estrofe, da parte I do poema “Nós”, os versos *Ora, meu pai, depois das **nossas**¹¹ 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!* retratam metonimicamente a família de agricultores, bem como o terceiro verso da décima segunda estrofe, (...) *somos provincianos, / Desde o calor de Maio aos frios de Novembro*. Do mesmo modo, na quinta subseção, oitava estrofe, quarto verso: *Às nossas tecelagens e moinhos!* há uma ampliação de sentido do pronome possessivo “nossa” para referir-se às tecelagens e moinhos do país, estendendo-se para o povo português.

Para a crítica especializada o poema “Nós” é um referencial na obra de Cesário Verde, considerando que o poeta só havia usado o recurso da memória no poema *Em Petiz* (1879), na parte I, primeira estrofe, terceiro e quarto versos: *E eu, nesse tempo, um destro e bravo rapazito, / Como um homenzarrão servi-lhe de barreira!*. No poema “Nós”, além do recurso de memória, o poeta apresenta certa tendência autobiográfica ao apresentar a situação de desespero e de fuga das pessoas da capital provocada por doenças como a febre e o cólera: *Foi em dois verões, seguidamente, a Febre / E o Cólera também andaram na cidade, / Que esta população, com um terror de lebre, / Fugiu da capital como da tempestade*.

As doenças personificadas por letras maiúsculas recebem atitudes humanas, “andaram pela cidade”. Há também nessa estrofe a comparação do medo das pessoas com o pânico das lebres no verso “com um terror de lebre” e na segunda parte do poema, na subseção cinco, décima sétima estrofe, quarto verso: “Comes com bestial sofreguidão!...” o poeta relaciona o ato de comer, na expressão “bestial sofreguidão”, ambas as comparações remetem ao Naturalismo, ao relacionar atos humanos aos de animais.

Na sexta estrofe são apresentadas as causas dos focos de doenças, expondo a situação precária de higiene que obriga a população a cumprir um triste itinerário: o médico, o padre e o coveiro:

Sem canalizações, em muitos burgos ermos,

¹¹ Grifos nossos.

Secavam dejeções cobertas de mosqueiros.
E os médicos, ao pé dos padres e coveiros,
Os últimos fiéis, tremiam dos enfermos!.

Depreende-se dos versos que o cenário na cidade é de terror e a única alternativa era a transferência para o campo:

Uma iluminação a azeite de purgueira,
De noite amarelava os prédios macilentos.
Barricas de alcatrão ardiam. De maneira
Que tinham tons de inferno outros arruamentos.

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

O eu-lírico, a seguir, declara o amor e o respeito que o seu pai sente pela família e pelo campo:

Por isso, o chefe antigo e bom da nossa casa,
Triste de ouvir falar em órfãos e em viúvas,
E em permanência olhando o horizonte em brasa,
Não quis voltar senão das grandes chuvas.

O amor e o respeito pelo campo são revelados na última estrofe da seção

E o campo, desde então, segundo o que me lembro,
É todo o meu amor de todos estes anos!
Nós vamos para lá; somos provincianos,
Desde o calor de Maio aos frios de Novembro!

Encerra-se, assim, a primeira seção (ou parte) do poema. A cidade, cenário caótico, representa morte e doença e, as epidemias se alastram e matam as pessoas, paralisando desde o transporte ao comércio e a solução é retirar-se com a família para o campo. A linguagem plástica nos versos do poema *Nós* é uma constante. Ao descrever a situação que se encontrava a cidade, observamos o emprego do cromático para evidenciar a calamidade da cidade comparada ao inferno: *iluminação a azeite; amarelava os prédios macilentos; Barricas (...) ardiam; tons d' inferno*. Com uma visão

subjetiva, descreve pintando a cidade de cores mórbidas que lembram a doença e o descaso, a tristeza, desenhando uma cena impressionista com iluminação precária e amarelada, que impede a visão perfeita (“prédios macilentos”; “tons d’inferno”).

Ocorre o contraste da morte presente no urbano e o saudável no campo. A partir da oitava estrofe até o final da primeira seção o campo ganha enorme força. O eu-lírico apresenta na nona estrofe a grandeza e a força do campo, através da metáfora do casamento da natureza, onde tudo converge para o saudável, resultando a decisão do pai de retornar à cidade só depois das grandes chuvas. No campo, o ar puro e a natureza fariam bem à saúde da família.

Num ímpeto de seiva os arvoredos fartos,
 Numa opulenta fúria as novidades todas,
 Como uma universal celebração de bodas,
 Amaram-se! E depois houve soberbos partos.

A segunda seção do poema está subdividida em oito subseções marcadas por asteriscos. Os temas são isolados, às vezes, cruzados como ocorre na primeira subseção, na primeira estrofe, no segundo verso, quando apresenta o campo na plenitude da fartura e da claridade da manhã.

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

Na décima estrofe, o eu-lírico compara o produto do campo à realidade da família, louvando sua criação, *Que frugalidades nós criamos! / Que torrão espontâneo que nós somos!* Na décima sexta estrofe aponta para um problema natural – a estiagem que provoca a secura do rio: *Seca o rio! Em três meses d’estiagem.* Já na estrofe décima segunda, o administrador tudo organiza: *Contudo, nós não temos na fazenda / Nem uma planta só de mero ornato!*. Encerra a seção, enfatizando sua admiração e seu olhar ao que ocorre no campo:

Finalmente, na fértil depressão,
 Nada se vê que a nossa mão não regre:
 A florescência dum matriz alegre
 Mostra um sinal – a frutificação!”

Na segunda subseção o assunto central é a irmã Maria Júlia, que aos dezenove anos faleceu vítima de tuberculose, em 1872. O poema inicia marcando o tempo de permanência da família naquela região campestre, o espaço, as espécies botânicas e a situação da família de maneira forte e positiva. *Ora, há dez anos, / neste chão de lava / E argila e areia e aluviões dispersas, / Entre espécies botânicas diversas, / Forte, a nossa família radiava!* Em oposição ao vigor do campo e da família encontra-se a irmã delicada e com uma vida breve, comparada a uma flor, na terceira estrofe: *E foi num ano pródigo, excelente, / Cuja amargura nada sei que adoce, / Que nós perdemos essa flor precoce, / Que cresceu e morreu rapidamente!*

A figura da irmã permanece ao longo da subseção três, buscando na memória imagens passadas e emoção fica mais forte: *Fecho os olhos e cansados, e descrevo / Das telas da memória retocadas.* O foco do assunto é o campo e a irmã. A exportação de frutas (*A exportação de frutas era um jogo: / Dependiam da sorte do mercado*) e o campo, que assume sua forma bucólica, fonte de paz, saúde e fartura, embora a lembrança da irmã vai se delineando como inserida em seu meio, participando, mesmo ausente e na memória, das atividades familiares *Nos ajudavas, voluntariamente! (...)*. Sua tesoura de bordar era um instrumento impróprio para o trabalho no campo, reforçando a imagem de moça delicada, romântica, de salões de festas *Tu cortavas os bagos que não prestam / Com a tua tesoura de bordar.* Higa (2010, p. 265) esclarece que a aliteração no segundo e terceiro verso da quarta estrofe são “Versos de sonoridade marcada, aliterados nos fonemas /t/, /r/ e /v/, distribuídos de modos semiequitativo: “enTRe a Rama VIStAR Teu RosTo alVO,/ VeR-Te escolhendo a uVa diagalVo”. Por esse par de rimas emparelhadas e pelos fonemas aliterados observa-se a emoção revelada pela lembrança do eu-lírico.

Na subseção quatro ocorre a reafirmação da figura delicada da irmã, que provoca o desejo que ela tivesse o vigor das pessoas do campo para resistir às intempéries “E antes tu, ser lindíssimo, nas faces / Tivesse “pano” como as camponesas;”. Esses “panos” são manchas do sol (ou outras patologias) deixadas na pele. Os versos atestam também o sentimento de não ter aproveitado mais a presença da irmã, além da fuga do tempo e da não realização do *carpe diem*, nos versos: *À procura*

da libra e do “shilling”, / Eu andava abstrato e sem que visse / Que o teu alvor romântico de “miss” / Te obrigava a morrer antes de mim!

Na subseção cinco, há a descrição do cenário interno de Portugal com sua farta produção agrícola e sua gente simples. O eu poemático louva o primitivismo de Portugal no campo e demonstra como eram rudimentares os trabalhos e suas produções *Feias e fortes! Punham-lhes papel, / A forrá-las. E em grossa serradura / Acamava-se a uva prematura / Que não deve servir para tonel!* Esses versos se contrapõem aos avanços das fábricas e indústrias estrangeiras, na nona estrofe: *Bem sei que preparais corretamente / O aço e a seda, as lâminas e o estofo: / Tudo o que há de mais dúctil, de mais fofo, / Tudo o que há de mais rijo e resistente!* e aos filósofos de outros países apontados na décima terceira estrofe: *Ah! Que de glória, que de colorido, / Quando por meu mandado e meu conselho, / Cá se empapelam “as maçãs d’espelho / Que Herbert Spencer talvez tenha comido!*

Sobre Herbert Spencer, Eduardo Lourenço (*apud* Higa, 2010, p.267) esclarece,

Herbert Spencer foi filósofo inglês (1810-1903), teórico do Evolucionismo. Para Spencer, assim como para Taine e Comte, o progresso material de países do Norte da Europa representava a conquista de etapa superior e avançada na história social da humanidade. Nesta passagem de “Nós”, o narrador contesta esse pensamento e problematiza a noção materialista de progresso das sociedades. No entanto, em outro momento do poema, o mesmo narrador incorpora postular da teoria evolucionista para justificar a morte da irmã descrita como “herbívora mansinha” (v. III), “tênue rosa” (v. 58), disposta em “sítio de cerqueiro” (v. 125), entre rudes camponeses. // A hipotética cena de que descreve o filósofo Herbert Spencer comendo maçãs portuguesas na Inglaterra pode ser lida como resposta irônica e trocista à proposta da Geração de 70 de produzir literatura dotada de sistema filosófico próprio e original. O projeto de Antero, Teófilo e Eça, de conceber e exportar “Ideias”, como faziam franceses, alemães e ingleses, se mostrou por fim tão ambicioso quanto falido. O que de fato Portugal podia produzir e exportar com eficiência para seus pares do Norte eram excelentes maçãs, e produtos agrícolas, que alimentavam a filosofia e davam prazer aos filósofos. O poema de Cesário Verde propõe, em suma, a valorização da autêntica cultura portuguesa, com sua vocação agrária, como forma de superar seu complexo de inferioridade diante de países “desenvolvidos” do Norte.

Na subseção seis ocorrem menções às cores, reforçando a visualização da cena. Na quarta estrofe, há uma declaração do poeta comparando sua produção com a

claridade do alvorecer (cena oposta a da cidade) *Pinto, quadros por letras, por sinais, / Tão luminosos como os do Levante, / Nas horas em que a calma é mais queimante, / Na quadra em que o verão aperta mais.* Já na quinta estrofe, podem ser observados os sentimentos de alegria, tempo e espaço, semblante das pessoas, ferramentas e trabalhadores se cruzam colocados no mesmo plano – o campo – espaço de felicidade e harmonia. Essa mistura de sensações, de realidade transfigurada e da busca da luminosidade reiteram as características da pintura impressionista, expressas na quinta estrofe: *Como destacam, vivas, certas cores, / Na vida externa cheia d’alegrias! / Horas vezes, locais, fisionomias, / As ferramentas, os trabalhadores!*

O poeta encerra a subseção, ao revelar o orgulho em pertencer àquele meio: *Oh! Que brava alegria eu tenho quando / Sou tal qual como os mais! E, sem talento, / Faço um trabalho técnico, violento, / Cantando¹², praguejando, batalhando!* Nesse último verso ocorre rima interna com o mesmo som nasal nos vocábulos: cantando, praguejando, batalhando como um gemer de máquina e uma ação contínua, expressando que ao mesmo tempo da batalha há alegrias por meio da palavra “cantando” e dissabores por meio da palavra “praguejando”.

Na subseção sete, a figura do trabalhador, homem forte com estatura de herói contrasta-se com a dos frutos que já não são de boa qualidade: *Os fruteiros, tostados pelos sóis, / Tinham passado, muita vez, a raia, / E espertos, entre os mais da sua laia, / - Pobres campônios – eram uns heróis.* Observa-se, ao longo dos versos, um fluxo de vocábulos na captação da realidade, tornando a estrofe uma cena impressionista. Na terceira estrofe, a cor amarela possui o sentido de doença numa proposta sinestésica estabelecida entre o visual “cor amarela” e o paladar “a água salobra” que, contrariamente, à ideia de fonte da vida, é foco de doenças, de febres: *De como, às calmas, nessas excursões, / Tinham águas salobras por refrescos; / E amarelos, enormes, gigantescos, / Lá batiam o queixo com sezões!*

Retrata também a situação do trabalhador rural, na quinta estrofe: *Que pragas castelhanas, que alegrão / Quando contavam cenas de pousadas! / Adoravam as cintas encarnadas / E as cores como os pretos do sertão!* Remete também às cenas que

¹² Grifos nossos.

apresentam uma vida desgastada e sem compromisso, opondo-se o rico ao pobre. Saúda o pobre como representação do saudável, não corrompido: *Pobre da minha geração exangue / De ricos! Antes, como os abrutados, / Andar com os sapatos ensebados, / E ter a riqueza química no sangue!*

A subseção oito é a última da segunda parte e a mais longa com trinta e três estrofes com pares de rimas interpoladas e emparelhadas ABBA. Está dividida em dois eixos, o primeiro faz referência ao campo. Na primeira estrofe há o retorno do olhar ao tempo presente: *Mas hoje a rústica lavoura, quer / Seja o patrão, quer seja jornalista, / Que inferno! Em vão o lavrador rasteiro / E a filharada lidam, e a mulher!...* Na terceira estrofe, coloca-se como perfeito conhecedor da real situação do trabalhador, impostos cobrados, os vadios, os vários tipos de pragas que atingem as plantações, a competição injusta do mercado e aponta o profissional especializado para colaborar com a melhoria da situação no campo *Para a Terra parir há de ter dor, / E é para obter as ásperas verdades, / Que os agrônomos cursam nas cidades, / E, à sua custa, aprende o lavrador.* O conhecimento intelectual é valorizado pelo poeta, a terra é fértil, mas há necessidade da técnica para lidar com ela.

Na próxima estrofe, o mal maior não é o que advém de todos os males apontados como os problemas de produção agrícola, ou o comércio que regulariza o preço, mas o que afeta a saúde e não tem cura:

Ah! Não eram insetos nem as aves
Que nos dariam dias tão difíceis,
Se vós, sábios, na gente descobrisseis
Como se curam as doenças graves.

Assim, aborda o segundo eixo com a doença, morte e saudade da irmã Maria Júlia, que morreu tísica em 1872. João Pinto de Figueiredo (1986, p. 158) elucida a vigésima sétima estrofe: “[...] e por isso a sua família não tinha, na realidade, qualquer defesa. Outrora ela “irradiava”; agora os casos de Joaquim Tomás e de Maria Júlia demonstravam que de “troncos fortes” podiam nascer “ramos fracos”. Os versos atestam a explicação do crítico: *E que fazer se a geração decai! / Se a seiva genealógica se gasta! / Tudo empobrece! Extingue-se uma casta! / Morre o filho primeiro de que o pai!* Com a morte então inevitável, o poeta se revolta na subseção dois, quarta estrofe,

terceiro e quarto versos: *As doenças assaltam os bondosos / E – custa a crer – deixam viver os maus!*, Segundo Figueiredo (1986, p. 159), não havia contra o que se revoltar: “Logicamente contra ninguém. Ou então contra absurdidade da vida, contra a falta de um Deus que as filosofias não logram substituir, [...]”. Declara-se o poeta sem religião e não sabe onde encontrar a irmã, por meio de uma exclamativa seguida de reticência deixa em aberto o pensamento na oitava subseção, na trigésima primeira estrofe: *Nós ignoramos, sem religião, / Ao rasgarmos caminho, a fé perdida, / Se te vemos ao fim desta avenida / Ou essa horrível aniquilação!* Porém, na trigésima segunda estrofe, reforça as características de um ser mártir santificado: *E ó minha mártir¹³, minha virgem, minha / infeliz e celeste criatura, / Tu lembra-nos de longe a paz futura, / No teu jazigo, como uma santinha!* Na estrofe seguinte, busca a irmã com o olhar voltado para o céu: *E, enquanto a mim, és tu que substituis/ Todo o mistério, toda a santidade, / Quando em busca do reino da verdade / Eu ergo o meu olhar aos céus azuis!*

A terceira parte do poema com cinco estrofes de quatro versos cada, com rimas alternadas ABAB, imprime um ritmo rápido, ao encerrar o tema. Voltam à cidade e ocorre a doença e a morte do irmão Joaquim Tomás, também vítima de tuberculose, dez anos depois da morte de sua irmã, em 1882. Este fato o abala profundamente, sentindo-se injustiçado. Assim expressa nos versos: *Que sinto só desdém pela literatura, / E até desprezo e esqueço os meus amados versos! / Se inda trabalho é como os presos no degredo, / Com planos de vingança e ideias insubmissas.* Há, ainda, recorrências do emprego de personificação, palavras estrangeiras, locais fora de Portugal, prosaísmo e outros, presentes ao longo do poema. As palavras “Febre” e “Cólera” marcas centrais do poema remetem ao grande mal que assolou a população, famílias inteiras foram dizimadas porque não havia cura. O espaço personalizado “Sul” na terceira subseção, quarta estrofe descreve o local agradável, nesse verso refere-se à irmã e à natureza: *Era admirável – neste grau do Sul! - / Entre a rama avistar teu rosto alvo.*

Os poderes político, econômico e militar vêm personificados pelas palavras “Coroa”, “Banco”, e “Almirantado”, palavras marcadas por artigos definidos na sexta estrofe na quinta subseção *Pois, a Coroa, o Banco, o Almirantado / Não as têm nas*

¹³ Grifos nossos.

florestas em que há corsas, / Nem em vós que dobrais as vossas forças, / Pradarias dum verde ilimitado! Depreende-se que a força do campo suplanta as demais.

Na oitava subseção, nona estrofe, o elemento natural “Terra” significa o espaço gerador de vida, ao longo do poema os elementos da natureza são apresentados como puros, que dão força e vida. Contrariamente, a “Morte” apresenta-se personalizada na subseção oito, vigésima segunda estrofe: *Se a Morte nos procura em nossos leitões!* A morte que procura a família de Cesário Verde e a todos. Com a referência ao fatal, ela deixa o peso da ausência, a saudade: *Temos ainda o culto pelos Mortos, / Esses ausentes que não voltam nunca!*

As palavras personificadas no poema obedecem à ordem Febre, Cólera, Sul, Coroa, Banco, Almirantado, Terra, Morte, Mortos, denunciam um ciclo iniciado com uma situação de pânico e, por meio do recurso da memória, voltam aos tempos bons e saudáveis fechando o ciclo com os mortos pela situação denunciada. O ciclo também está presente no emprego de palavras estrangeiras na ordem de aparecimento no poema; *city* (*Como um domingo inglês na “city”, que desterro!*), na quinta estrofe da primeira parte do poema; *lunch* (*Tu refeita e feliz com o teu “lunch”*) na terceira subseção, na terceira estrofe; *shilling*, (*À procura da libra e do “shilling”*), na terceira subseção, quarta estrofe, denomina a moeda inglesa equivalente à vigésima parte da libra que esteve em vigor até 1971; *miss*, (*Que o teu alvor romântico de “miss”*), presente na subseção quatro, terceira estrofe, tratamento dado as senhoritas, reforça a imagem retratada da irmã, moça romântica e delicada. Na subseção cinco, na segunda estrofe, duas palavras estrangeiras. *Primeurs*, do francês, no sentido de novidade, para acentuar qualidade e fineza aos produtos de sua terra em oposição explícita aos produtos ingleses *Oh! As ricas “primeurs” da nossa terra / E as tuas frutas ácidas, tardias, / No azedo amoniacal das queijarias / Dos fleumáticos “farmers” d’Inglaterra!* A palavra francesa Charbon, na subseção oito, décima quarta estrofe, designa carvão, nome de praga causada por fungos: *Moléstia negra” nem “charbon” não era.*

Evidencia-se, assim, a sequência de ideias nas palavras *city*, *lunch*, *shilling*, *primeurs*, *farmers* e *charbon*. As doenças, mortes e pânico provocam uma paralisação das atividades na cidade, situação comparada a uma *city* inglesa no dia de domingo. A palavra *lunch* refere-se à alimentação e às necessidades básicas; *shilling* remete ao

mundo prático, aos negócios que envolvem as pessoas impedindo-as de enxergar as coisas simples da vida, como a delicadeza da irmã, por exemplo.

Como afirma Jules Lemaitre (*apud* LÔBO, 1999, p. 73): “O uso que faz Cesário Verde de palavras estrangeiras, sobretudo francesas, em seus poemas lembra o gosto dos escritores impressionistas, notadamente impressionistas, notadamente dos Goncourts, pelos neologismos e pelas expressões bizarras [...] Entre outros elementos, explica Lôbo (1999) que a utilização de palavras estrangeiras por Cesário Verde imprime aos seus textos um tom cosmopolita e uma maneira de evasão do lugar. No poema *Nós* ele inclui outros lugares da Europa, como Liverpool, cidade inglesa, na subseção três, quarta estrofe *Que eu embarcava para Liverpool*. A Europa do Norte na subseção cinco, primeira estrofe: *Sim! Europa do Norte, o que supões / Dos vergéis que abastecem teus banquetes, / Quando às docas, com frutas, os paquetes / Chegam antes das tuas estações?! Hide Park, localizado na cidade de Londres, apresentado na subseção cinco, quinta estrofe Palácios que rodeiam o Hide Park*. E na sétima estrofe, a referência aos anglo-saxônios, *Anglo-Saxônios, tendes que invejar!* Londres e Paris na décima terceira estrofe *Uma aldeia daqui é mais feliz, / Londres sombria, em que cintila a corte!... / Mesmo que tu, que vives a compor-te, / Grande seio arquejante de Paris!*...Na subseção sete, segunda estrofe menciona “Andalucia” (Andaluzia), região sul da Espanha e as “haciendas” (fazendas) na “Andalucia”. Nenhum lugar externo, seja com seus produtos industrializados, ardente como em Andaluzia, ou intelectual como Paris, não são saudáveis como os campos de Portugal.

O poeta sente orgulho de seus produtos agrícolas que abastecem lugares com produção industrial, Londres, e também da produção intelectual, Paris, cidades mais avançadas econômica e culturalmente que Portugal. No entanto, é Portugal que lhes fornece produtos de boa qualidade. O último país a que faz referência é a vizinha “adusta” quente e ardente Espanha, antiga rival e concorrente, apresentada na subseção sete, primeira estrofe *Os fruteiros, tostados pelos sóis*, demonstrando uma produção agrícola prejudicada pelo calor, onde ocorrem doenças como a febre (“sezões”): *Lá batiam o queixo com sezões!*, deslocamento de pessoas, gerações mais fracas.

Na subseção oito há, porém, um retorno ao tempo presente, marcado no primeiro e segundo versos da primeira estrofe: *Mas hoje a rústica lavoura, quer / Seja o patrão, quer seja o jornaleiro*, direciona seu olhar para a situação do campo com suas pragas,

falta de incentivo fiscal, técnicas agrícolas defasadas, entre outros problemas que atingem do fazendeiro ao jornaleiro, aquele que trabalha por uma diária na roça. Nesta subseção, o sentido do pronome “nós” é ampliado para além do microcosmo da família, estendendo-se ao agricultor português como nos versos: *A nós tudo nos rouba e nos dizima; (...) Competem contra os nossos fazendeiros (...) Por uma cotação que nos desvia! (...) Nós não vivemos só de coisas belas (...) Somos fortes! As nossas energias / Tudo vencem e domam muito bem!* Observamos que o problema maior é aquele que não tem cura, como a cólera e a tuberculose que atingem sua família. Assim, o pronome “nós” adquire um amplo sentido dos problemas universais da saúde pública e do trabalho rural.

O prosaísmo é uma marcante característica da produção poética de Cesário Verde. O título *Nós*, autobiográfico, emprega o recurso da memória e tornam-se inevitáveis determinados posicionamentos e o emprego de recursos da oralidade, bem como a pontuação e outros recursos utilizados pelo poeta. Tanto no passado como no presente ocorrem as doenças e a necessidade de fuga para o campo. As imagens poéticas representam a visão de amor, de respeito ao campo, consciente de todos os seus problemas. Por meio de imagens poéticas e plásticas, o poeta assim como o pintor retrata o campo nos versos e nas telas. Camille Pissarro nas telas *As encostas de Vesinet* (1871) e *A horta em Hermitage, Pontoise* (1879) apresenta, a seguir, sua visão do campo.

4.4.1 O olhar de Camille Pissarro sobre o campo

As telas representantes do campo, de Camille Pissarro, escolhidas para serem comparadas com o poema *Nós* (1884) são *As Encostas de Vesinet Yvelines* (1871) e *Horta em Hermitage, Pontoise* (1879). Seguindo o plano metodológico para interpretação de obras de arte estabelecido por Rufach, Pena e Toá, (1990, p.23/28), dois segmentos são importantes para análise das telas, o primeiro trata das investigações técnicas e formais do trabalho e o segundo, do conteúdo social.

Quanto às investigações técnicas formais, em ambas as telas o material empregado é a tinta a óleo. O procedimento técnico utilizado para a primeira tela é a técnica impressionista. Conforme Doeser, “De vez em quando, Pissarro parece ter

especialmente apreciado sua pura virtuosidade técnica ao retratar vastas paisagens panorâmicas” (2007, p. 16).



Figura 22. PISSARRO, Camille. *As Encostas de Vesinet* (apud DOESER, 2007, p. 16/17).

Na tela *Horta em Hermitage*, (1879) há uma combinação da técnica impressionista e do pontilhismo, também observada por Doeser, “As muitas tonalidades de verde são aplicadas com a técnica de “pontilhamento”, favorita de Pissarro, com o resultado de que a folhagem viçosa parece ter sido gentilmente sacudida por uma invisível brisa de verão (2007, p. 40).” Esta distinção, do mesmo modo, é ressaltada na paisagem da primeira tela como se fossem manchas e na segunda, o espectador tem a sensação de movimento da paisagem provocada pela técnica do pontilhismo.



Figura 13. PISSARRO, Camille. *Horta em Hermitage* (apud DOESER, 2007, p. 40-41).

As telas impressionistas combinam elementos e figuras que não apresentam contornos, profundidade e forma. Os tons, as cores, as sombras e a organização das figuras nas telas selecionadas apresentam um belo cenário ao ar livre. O tema representado é a natureza do interior da França, sua beleza natural com o predomínio do verde das árvores e das plantações, o trabalhador rural da aldeia integra-se na cena, ou cuidando do gado ou das plantações, tal como concebido nas duas telas em questão. O conteúdo social é o mesmo das cenas rurais, havendo, porém, uma distância temporal de oito anos na produção dessas obras. Considerando o século XIX como o momento histórico, os avanços científicos e tecnológicos ligados ao campo são ainda muito lentos.

A primeira tela *As Encostas de Vesinet, Yvelines* (1871) é uma pintura a óleo. Encontra-se dividida pela tonalidade das cores utilizadas e as figuras obedecem a uma disposição de sete planos. O espaço é marcado por uma encosta que permite uma visão ampla da paisagem, considerando que a posição do espectador da cena está mais alta que as demais, sendo a mesma altura do sexto plano e abaixo naturalmente do sétimo plano, o céu. O enfoque maior é dado ao primeiro plano, que também ocupa mais

espaço na tela. O espectador observa o primeiro plano de uma encosta de cima para baixo. O ponto de entrada da cena é o campo verde vivo, onde aparece um caminho estreito. O gramado é a pastagem de duas vacas, que se encontram de cada lado do caminho, o ponto de entrada da tela direciona o olhar do espectador para a única figura feminina vestida de saia longa na cor terra, camisa branca, avental azul escuro e lenço azul claro na cabeça.

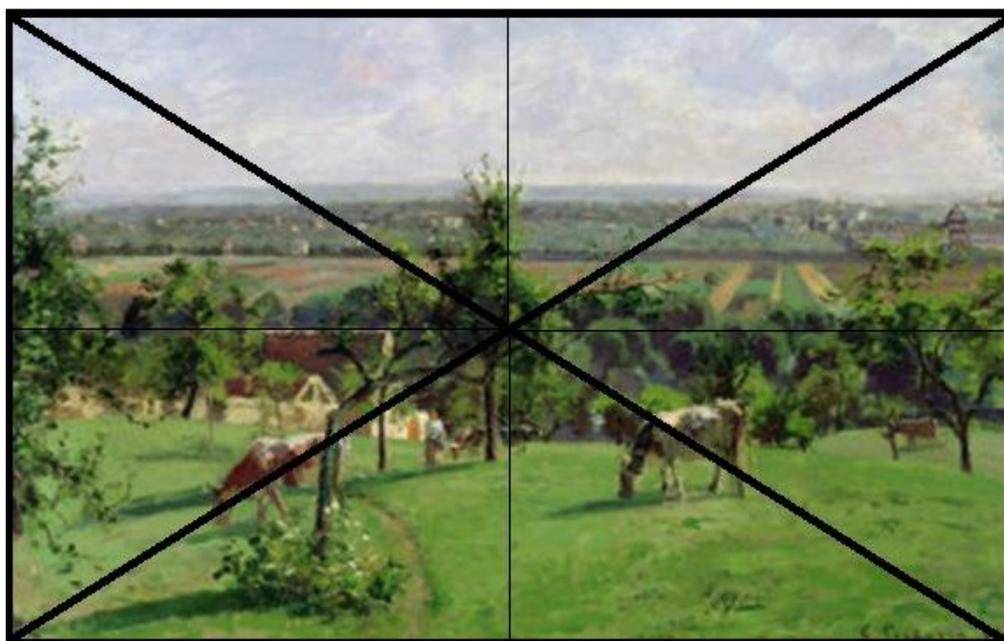


Figura 14. Esquema 3. *Encostas de Vesinet*, Yvelines.

No segundo plano observa-se a profundidade da imagem nas árvores, manchas verdes de onde se vislumbram de maneira meio difusa duas ou três construções. No terceiro plano observa-se a extensão do campo, as plantações e uma vegetação rala na planície. No quarto plano, a vegetação é mais densa e no limite com o quinto e sexto planos se cruzam, visualizam-se algumas construções esparsas da aldeia, dentre as muitas representadas por Pissarro.

O sexto plano da tela está na mesma altura do espectador. Através dele observa-se outra encosta que, pela distância, é revelada pelo artista numa cor quase uniforme, o azul. De frente para a tela, no canto do lado direito percebe-se a tênue fusão

da encosta do sexto plano com a cor cinza esfumada com o sétimo plano que é o céu claro melancólico, porém muito nublado, aparentemente um céu de inverno.

Cesário Verde, no poema Nós, também descreve o campo, primeiramente, com a mesma visão ampla de Pissarro, incluindo seus sentimentos e as estações do ano:

E o campo, desde então, segundo o que me lembro,
É todo o meu amor de todos estes anos!
Nós vamos para lá; somos provincianos,
Desde o calor de Maio aos frios de Novembro!
(...)

Em seguida, o laranjal, estabelece uma semelhança com as árvores e as casas da aldeia mostradas na tela de Pissarro, no segundo e no terceiro planos. No texto, as folhas negrejantes descem como uma escadaria, as casas brancas dividem os pomares de frutas carnosas (pevide).

O laranjal de folhas negrejantes,
(Porque os terrenos são resvaladiços)
Desce em socalcos todos os maciços,
Como uma escadaria de gigantes,
(...)
Ao meio, a casaria branca assenta
À beira da calçada, que divide
Os escuros pomares de pevide,
Da vinha, numa encosta soalhenta!
(...)

A figura feminina também se apresenta como personagem única no poema (doce irmã; ténue e imaculada rosa; rosto alvo), identificando-se com a tela. Contrariamente à aldeã que cuida do gado, na tela de Pissarro, a irmã do poeta ajudava na colheita e nos cuidados com as parreiras de uva:

(...)
Unicamente, a minha doce irmã,
Como uma ténue e imaculada rosa,
Dava a nota galante e melindrosa
Na trabalhadeira rústica, aldeã.
(...)
Era admirável – neste grau do Sul!
Entre a rama avistar teu rosto alvo,
Ver-te escolhendo a uva diagalvo,
Que eu embarcava para Liverpool.
(...)
Tu cortavas os bagos que não prestam

Com a tua tesoura de bordar.

A segunda tela *Horta em Hermitage*, Pontoise (1879) pode ser dividida em cinco planos de representação. No primeiro plano há o recorte de uma cena de trabalho rural. Tendo o espectador na mesma altura do primeiro plano, olhando do centro da tela mais próximo a ele do seu lado esquerdo há uma senhora em trajes de trabalho rural de cores que se aproximam aos tons da terra, com saia longa, camisa e lenço na cabeça, ela está de pé, porém com o corpo um pouco inclinado para baixo. Caminhando um pouco mais para o fundo da tela em sentido diagonal, do lado direito do espectador há outra senhora, vestida de saia longa colete azul/cinza forte e camisa branca com lenço na cabeça com o mesmo tom do colete. Esta senhora está de joelhos, curvada sobre a terra lidando com a hortaliça. Mais ao fundo, em sentido diagonal à primeira senhora, um pouco à esquerda há a figura de um homem com calça e colete nos tons de terra e camisa branca, com o corpo inclinado no ângulo de noventa graus com algo escuro na mão. O solo nesse primeiro plano encontra-se com alguns canteiros de hortaliça e o terreno é plano, atrás do homem há uma casa e do lado um espaço de grama e a seguir árvores, após a grama permite-se ver uma nesga de um lago com água azul claro que é o segundo plano, ficando o primeiro plano desconectado do terceiro pelo lago.

O terceiro plano pela localização e altura das figuras do primeiro plano percebe-se que é uma parte mais alta representando ser uma encosta e com uma vegetação densa de árvores altas. Assim, a vegetação sobe a encosta cuja altura vai aumentando da esquerda para direita. O quarto plano é o menos extenso que ao longo da encosta há a presença de construções e telhados aparentemente de casas. O quinto plano, por causa da encosta, sua faixa de representação é maior do lado esquerdo e vai diminuindo para direita. Contudo, ocorre a incidência de algumas árvores que cortam esse céu que pertence ao quinto plano, calhando da imagem de algumas árvores serem pintada somente parte delas, cortando um céu de azul claro e nuvens brancas.

O segundo segmento refere-se ao conteúdo social das telas, em relação aos símbolos pela marcação do título, o signo linguístico, a primeira tela é nominada *As Encostas de Vesinet*, Yvelines (1871), a segunda, de tal modo localizando os espaços representados, ambos locais que se situam ao norte da França e com diferença temporal de oito anos entre uma e outra.

As Encostas de Vesinet, Yvelines (1871), por meio da figura 3 do esquema 14 que congrega as imagens da vegetação, seres humanos, animais, casas, campos lavrados e o céu é observado que o ponto central da imagem consta o ser humano, o animal e a natureza, assim ocorrendo equilíbrio entre as imagens. Esse equilíbrio não é determinado no sentido da cena, pois a mulher olha para cima, para o espectador com as mãos por entre o avental, o que permite uma leitura de que ela estava na lida de suas tarefas e é surpreendida pelo espectador ou o espera.

Horta em Hermitage, Pontoise(1879), é uma tela que apresenta um recorte de um dia de trabalho rural, depreendido pela representação das figuras humanas e sua posição corporal e da paisagem natural que por meio das pinceladas e cores e sua difusão percebe-se o movimento da cena. A figura 15, esquema 4 apresenta no centro da tela humanos e construções inseridos na natureza.

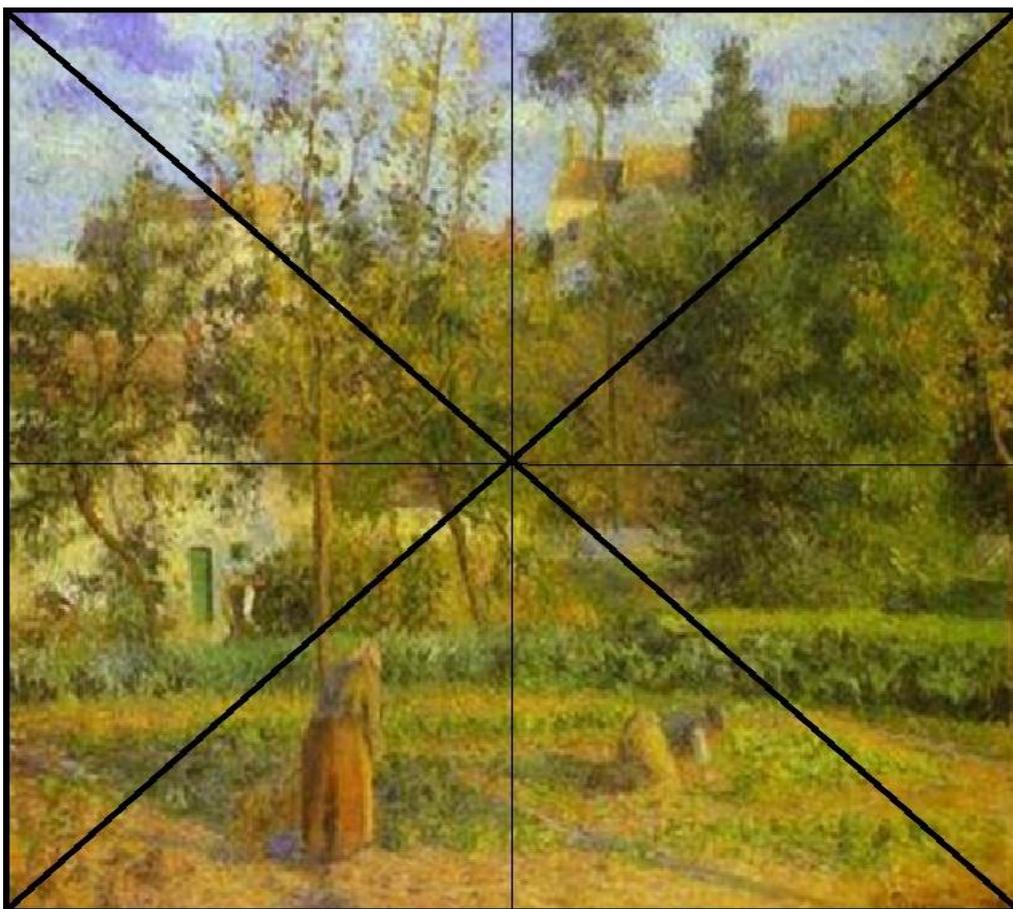


Figura 15. Esquema 4. *Horta em Hermitage*, Pontoise (1879).

Gombrich define o posicionamento do artista do Impressionismo: “Os velhos chavões do “tema digno”, da “composição equilibrada”, do “desenho concreto” foram

sepultados. O artista só era responsável pelo que pintava e como pintava ante a sua própria sensibilidade (2009, p. 522).” Assim, a avaliação histórica da arte de Camille Pissarro pode ser definida, pois ele captou cenas rurais do século XIX. Considerando que as telas cotejadas nessa dissertação representam o cenário rural do artista. A estrutura social e ideológica desse período em que as fábricas, indústrias estão ganhando força e muitas pessoas indo para as cidades, Pissarro captou esses momentos na cidade e no campo. O campo das telas apresentadas aqui são fontes que caminham juntas com o homem em harmonia, inserido na natureza. Com uma projeção histórica para a atualidade, observa-se o contraste em que os campos são cultivados, mesmo os que circundam as cidades.

Ao concluirmos a análise das imagens comparadas às produções poéticas de Cesário Verde propomos, aqui, dois quadros comparativos, referentes ao poema *O Sentimento dum Ocidental* e às telas correspondentes *Boulevard Montmartre, Sol da Tarde* e *Boulevard Montmartre, à Noite*.

Imagem presente no poema <i>O Sentimento dum Ocidental</i>, seções <i>Noite Fechada; Ao Gás ; Horas Mortas:</i>	Imagem presente na tela <i>Boulevard Montmartre, à Noite:</i>
<ul style="list-style-type: none"> - cidade - noite - melancolia, tédio - carruagens (caleche) - iluminação artificial - pessoas identificadas - construções (prisões, chaminés...) - quatro períodos da noite - vive entre muralhas sem árvores - (não menciona chuva) - mar - pedido de ajuda (professor de latim) - herói do passado (Camões) 	<ul style="list-style-type: none"> - cidade - noite - melancolia, tédio - carruagens - iluminação artificial - pessoas não identificadas - construções (prisões, chaminés...) - dois períodos da noite - árvore - rua molhada - (não menciona) - (não menciona) - nome da Avenida Montmartre

Nestes quadros demonstrativos, as identificações são constantes. A realidade das cidades no século XIX era semelhante em boa parte da Europa. O homem já sentia o tédio de viver o início do capitalismo, das produções em série, das fábricas e da agitação do momento histórico. Sente-se diminuído perante esse progresso, havendo, sem dúvida, uma tomada de consciência da dureza da vida dos trabalhadores, da sujeira das cidades que enfeiam a fisionomia das cidades, levando as pessoas às mais diversificadas ideologias presentes naquela época.

Nesse quadro comparativo relacionamos as imagens presentes nas obras o poema *Nós* de Cesário Verde e nas telas de Camille Pissarro. A atmosfera do campo está presente em ambas às obras (poesia e pintura), havendo uma identificação das pessoas (família e trabalhadores do campo); campos lavrados; produção agrícola, paisagens que se identificam.

<p>Imagens presentes no poema <i>Nós</i>, de Cesário Verde.</p> <ul style="list-style-type: none"> - família - povo português - doenças (cólera e febre) - cidade - campo - céu - administrador - problemas no campo - morte na família - irmã frágil - saudade - produção agrícola - herói (campônio) - conhecimento intelectual 	<p>Imagens presentes na tela <i>As Encostas de Vesinet</i>, de Pissarro.</p> <ul style="list-style-type: none"> - trabalhadores - animais - campos - campos lavrados - casa no campo - cidade - céu <p>Imagens presente na tela <i>Horta em Hermitage</i>, de Pissarro.</p> <ul style="list-style-type: none"> - trabalhadores - horta - casa no campo - rio - colina - cidade - céu
--	--

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O homem inserido em seu cotidiano, muitas vezes, não tem a percepção das transformações que estão acontecendo ao seu redor e no mundo ou quando não detecta sua origem e não se sente apto para fazer uma projeção do que poderá culminar o progresso. Contudo, alguns têm essa percepção, como o poeta Cesário Verde e o pintor Camille Pissarro. Porém, as mudanças não acontecem de uma hora para outra, elas vão se consolidando no percurso da história da humanidade e é necessário conhecê-las mesmo que sumariamente.

Sendo um dos percursos dessa dissertação o de estudar a poesia comparada à pintura, o primeiro capítulo procurou traçar o itinerário histórico sobre a Literatura Comparada de maneira sucinta. Por meio de seu estudo com autores como Carvalhal, Coutinho e Nitrini compreendendo o longo e árduo caminho da Literatura Comparada, seja no seu início pela dificuldade do conhecimento de línguas estrangeiras para se inteirar de outras literaturas bem como no sentido de estabelecer objeto e método de estudos da disciplina. Pontuando o aspecto discursivo que permite sua intertextualidade com outras artes, a estética comparada de Souriau e Praz foram essenciais para a elaboração dos capítulos de análise, assegurando-nos o estudo da poesia com a arte plástica. Estabelecendo a intertextualidade entre as duas artes, poesia e pintura, concluímos que utilizam materiais diferentes, mas têm elementos comuns que perpassam na sua produção.

Respeitando as individualidades de cada estética artística e do artista em si, ocorre a sua produção por meio de meios materiais próprios e a subjetividade do artista, desse modo o capítulo dois relaciona o diálogo interartístico entre literatura e pintura. No entanto, por meio de questionamentos, sendo que um questionamento leva a outro, como: O que tem em comum a poesia e a pintura além de constituírem-se como duas grandes formas artísticas? e a segunda questão: Essas duas artes podem ou permitem uma comparação ao considerarmos formas e estruturas e os diferentes materiais no ato de sua produção? Para responder às questões foram estudados autores como Gombrich e Charles que traçaram um percurso do homem marcando sua presença, sentimentos e necessidades no mundo através de traços, linhas e cores. Cada época possui as suas

marcas distintas verificadas na produção artística de cada artista. Diferentemente do material utilizado, no caso desse trabalho, a pintura de Camille Pissarro, por meio da técnica impressionista, demonstrou o perfil da cidade de Paris e do campo do interior da França, no século XIX. Em Portugal, através da obra poética de Cesário Verde, essa mesma realidade nos foi revelada pelos versos de seus poemas. Aristóteles, Aguiar e Silva, Gonçalves, Lichtenstein e outros colaboraram na compreensão do diálogo interartístico entre a poesia e a pintura.

Considerando as marcas de época e a sua importância para compreensão contextualizou-se o artista plástico Camille Pissarro e seus pares que foram influenciadores e influenciados por ele. Verificou-se a busca constante de Pissarro pelo aprimoramento da técnica e sua representação artística diversificada entre o campo e a cidade. O poeta Cesário Verde foi ressaltado por estudiosos pela linguagem plástica de sua poesia, pela obra teórica de Lôbo um dos autores que muito contribui na apresentação da pintura em Portugal no século XIX. Do mesmo modo, Joel Serrão revelou a realidade da cidade e do campo em Portugal, esclarecendo que somente Porto e Lisboa poderiam naquele momento serem consideradas cidades de ritmos mais acelerados.

Para reforçar a distinção da lírica de Cesário Verde no terceiro capítulo verificou-se o cenário histórico de Portugal pelos autores Saraiva e Lopes, a vida e obra de Cesário Verde por Mário Higa, que constatarem os fatos históricos presentes na obra poética de Cesário Verde. Porém também é pelo viés da subjetividade artística em que as obras foram analisadas. Para tal feito alguns teóricos como Bosi, Judice, Friedrich e outros definiram os traços da lírica. O poeta inova seu momento histórico pela sua produção poética lírica que, por vezes, chega a causar estranhamento aos seus pares. A linguagem verbal constitui o ritmo e a musicalidade, que resulta na produção de imagens que serão captadas pelo leitor e produzidas pelo artista, no caso da pintura e da poesia, a partir de sua subjetividade e das experiências do artista, de seu contexto histórico bem como seu posicionamento perante a vida. Essa constatação permitiu-nos verificar os dois cenários a cidade e o campo através do olhar de dois artistas do século XIX, em países diferentes Portugal e França, a poesia de Cesário Verde e a pintura de Camille Pissarro.

Essas imagens chegam ao leitor e ao espectador por meio de um sujeito lírico, uma *flânerie*, no poema *O Sentimento dum Ocidental*, que caminha pelas ruas de Lisboa, conduzindo o leitor. Nas telas *Boulevard Montmartre*, *Sol da Tarde* e *Boulevard Montmartre à noite* é o espectador que se posiciona à frente da tela com o mesmo olhar do artista que o conduz. A imagem da cidade grande, a multidão e o movimento são revelados pelo poeta por meio de signos verbais pela pontuação como o recurso de exclamação que transmite surpresa, susto, admiração e indignação e a linguagem poética, criam as imagens. Na tela o artista plástico, por meio dos signos não verbais, cores, formas, sombras, figuras e sua localização no espaço representado expõe uma realidade. A cidade retratada no poema é Lisboa, e nas telas de Pissarro é uma avenida de Paris, ambas são cidades grandes, capitais em seus países. Na tela verifica-se ao longo da avenida a presença de altíssimas construções com suas chaminés e torres. No poema ocorre também a apresentação de torres, chaminés construções. Em ambos há ocorrência de meios de transporte, símbolo marcante que deu agilidade ao desenvolvimento do século XIX.

Nas telas de Pissarro evidenciou-se a presença marcante da multidão anônima, identificada pelos seus trajés pesados e escuros não se percebendo, porém, profissão, faixa etária ou classe social. No poema acontece o contrário, as pessoas são identificadas por suas profissões, crianças comparadas com anjos e velhinhas. O sujeito lírico se identifica com essa multidão e sente suas amarguras. Camões é a figura heroica que aparece no poema e alguns teóricos afirmam que há o efeito de dessacralização ao apontar “um livro” e não o singularizando “o livro” no verso “Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado! / Singram soberbas naus que eu não verei jamais!”. Porém se houve a dessacralização no em relação a Camões no próximo verso, quanto à história, ele a tornou única ao afirmar que “não verá jamais”, estes fatos não mais acontecerão. Nas telas a grandiosidade pode ser percebida pela imponência das construções com suas torres e chaminés. Há também o dado linguístico que nomina o espaço representado a ser considerado, *Boulevard Montmartre*, como já foi mencionado nessa dissertação, é uma das quatro maiores avenidas de Paris e o nome *Montmartre* refere-se a São Dinis, mártir e santo da Igreja católica e padroeiro da França.

A tela *Boulevard Montmartre, à noite* é relacionada ao poema *O Sentimento dum Ocidental* nas seções II *Noite Fechada*, III *Ao Gás* e a IV *Horas Mortas* apresentando

os mesmos aspectos da noite avançada nas horas, carruagens e pessoas nas ruas e o peso das construções que evidenciam a força imagética das cidades no texto poético e nas telas.

No poema Nós e nas telas *As Encostas de Vesinet* e *a Horta em Hermitage* de Camille Pissarro os trabalhadores são representados de maneira forte, ambientados em seu meio, tal como nos versos “Pois tantos contras, rudes como são, / Forte e teimoso, o camponês destrói-os!”. São registrados os muitos problemas enfrentados pelos agricultores como falta de preço justo, pragas, estiagens, mercado competitivo, técnicas defasadas. No entanto, em meio a tantas intempéries os produtos agrícolas são de primeira qualidade, exportados para os países mais desenvolvidos que Portugal, reiterando o heroísmo dos campônios que lidam com a terra, sustento das famílias e do país. Ao campo é devotado todo o amor do poeta, gratidão e reconhecimento.

O eu-lírico no poema deambula pela cidade, mas conhece a força do campo, os problemas que nele há como a saúde, que para ele é o bem maior. Para esses problemas o sujeito lírico aponta que é por meio do conhecimento intelectual o caminho para solução desses problemas. Nessa perspectiva ele volta o seu olhar para o passado e sua experiência e compreende o seu presente e vislumbra caminhos que podem modificar o seu momento para além de se renovarem, se fortalecerem. Assim, esse eu-lírico caminha entre a multidão e o campo e não é alheio as dificuldades que eles representam na vida do homem do século XIX.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução Suely Casal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDELAIRE, C. *Flores do Mal*. Tradução Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Edições de Ouro (Coleção Universidade).
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOM, L; AREIAS, L. *Cesário Verde Uma Proposta de Trabalho*. Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CAMÔES, L. de. *Lírica – Épica – Teatro – Cartas*. Organização João Alves das Neves e Douglas Tufano. 1ª ed. São Paulo, 1980.
- CARA, S. A. *A poesia lírica*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1989 (Série Princípios).
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986 (Série Princípios).
- CHARLES, V.; MANCA, J.; Mc SHANE, M.; WIGAL, D. *1000 Obras-primas da pintura*. Tradução E. V. Santos; J. L. Camargo; M. B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COUTINHO, E. F. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.
- COUTINHO, E.F. *Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica*. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, ABRALIC, 2006.
- CURTY, M. G., CURTY, R. G. *Artigo científico impresso estrutura e apresentação*. Maringá: Dental Press, 2005.
- DAUNT, R. *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)*. Organização, apresentação, tábua cronológica e cartas escolhidas por Ricardo Daunt. São Paulo: Landy Editora, 2006.

- DOESER, L. *Vida e obra de Camille Pissarro*. Tradução de Bazán e Ronaldo de Almeida Rego. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- FIGUEIREDO, J. P. *A Vida de Cesário Verde*. 2ª ed., Lisboa: Presença, 1986.
- FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Dora F. da Silva e Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- GONÇALVES, A. J. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- HAMBURGER, K. *A LÓGICA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA*. Tradução Margot P. Malnic. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HIGA, M. *Poemas Reunidos / Cesário Verde; introdução, estabelecimento do texto e notas de Mario Higa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- JUDICE, N. *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Editora Aríon, 1998.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução Paulo Quintela. 6ª ed. Coimbra: Martins Fontes, 1976.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferra; Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LICHTENSTEIN, J. *A cor eloqüente*. Tradução M. E. C. Melo e M. H. M. Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LYRA, P. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ática, 1986.
- LÔBO, D. *O Pincel e a Pena Outra Leitura de Cesário Verde*. Brasília: Thesaurus; Núcleo de Estudos Portugueses – UNB, 1999.
- MOISÉS, C. F. *Cesário Verde – poesia Completa & Cartas Escolhidas*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

- MOISÉS, M. *A Literatura Portuguesa*. 30ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- PESSOA, F. *Obra Poética*. Seleção, organização e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.
- RIBEIRO, E. P. *História da Arte III. Arte Moderna (Do Impressionismo às Bienais)*. Bauru: Clube Amigos da Boa Música, 1990.
- RUFACH, J. J. I.; PENA, M. L. P.; TOÀ, A.S. *Método para a interpretação de obras de arte*. Tradução Fernanda Soares. Lisboa: Editora Planeta, 1990.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da Literatura portuguesa*. (12ª ed.) Porto: Porto Editora, 1982.
- SERRÃO, J. *Cesário Verde Interpretação, Poesias Dispersas E Cartas*. Lisboa, Editora Delfos, 2ª ed., 1961.
- _____. *Temas Oitocentistas – II Para a História de Portugal do Século Passado*. Lisboa; Editora Portugália, 1962.
- SORIAU, É. *A correspondência das artes – elementos de estética comparada*. Tradução Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1969.
- STALLONI, Y. *Os Gêneros Literários*. Tradução e notas Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TRINGALI, D. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993.
- VERDE, C. *Boletim Cultural*. VI série – nº 7 – Julho de 1986. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Serviço de Biblioteca Itinerária e Fixa).
- WARREN, A.; WELLEK, R. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução Luís Carlos Borges; revisão da tradução Silvana Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ANEXOS

CRISTALIZAÇÕES

A Bettencourt Rodrigues

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

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

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

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

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

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

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

Eu julgo-me no Norte, ao frio - o grande agente!
Carros de mão que cham carregados,
Conduzem saibro, vagarosamente;

Vê-se a cidade, mercantil, contente:
Madeiras, águas, multidões, telhados!

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

E engellem muito embora, os fracos, os tolhidos,
Eu tudo encontro alegremente exato,
Lavo, refresco, limpo os meus sentidos.
E tangem-me, excitados, sacudidos,
O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfato!

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

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

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

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

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

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

E aos outros eu admiro os dorsos, os costados
Como lajões. Os bons trabalhadores!

Os filhos das lezírias, dos montados:
Os das planícies, altos, aprumados;
Os das montanhas, baixos, trepadores!

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

Como animais comuns, que uma picada es quente,
Eles, bovinos, másculos, ossudos,
Encaram-na, sanguínea, bruta mente:
E ela vacila, hesita, impaciente
Sobre as botinas de tacões agudos.

Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!

O Sentimento dum Ocidental

A Guerra Junqueiro

I - AVE- MARIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II - NOITE FECHADA

Tocam-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:
 Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
 Assim que pela História eu me aventuro e alargo.

Na parte que abateu no terremoto,

Muram-me as construções retas, iguais crescidas;
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
E os sinos dum tanger monástico e devoto.

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

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

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

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

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

E eu, de luneta de uma lente só,
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:
Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.

III - AO GÁS

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

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

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

Num cutileiro, de avental, ao torno,
Um forjador maneja um malho, rubramente;

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

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

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

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

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

Desdobram-se tecidos estrangeiros;
Plantas ornamentais secam nos mostradores;
Flocos de pós de arroz pairam sufocadores,
E em nuvensde cetins requebram-se os caixeiros.

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

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

IV - HORAS MORTAS

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

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

E eu sigo, como as linhas de uma pauta
A dupla correnteza augusta das fachadas;
Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,

As notas pastoris de uma longíqua flauta.

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

Ó nossos filhos! Que de sonhos ágeis,
 Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!
 Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas,
 Numas habitações translúcidas e frágeis.

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

Mas se vivemos, os emparedados,
 Sem árvore, no vale escuro das muralhas!...
 Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
 E os gritos de socorro ouvir estrangulados.

E nestes nebulosos corredores
 Nauseiam-me surgindo, os ventres das tabernas;
 Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
 Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.

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

E os guardas, que revistam as escadas,
 Caminham de lanterna e servem de chaveiros; das sacadas.
 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!

NÓS

A A. de S. V.

I

Foi quando em dois verões, seguidamente, a Febre
 E o Cólera também andaram na cidade,
 Que esta população, com um terror de lebre,

Fugiu da capital como da tempestade.

Ora, meu pai, depois das nossas vidas salvas,
(Até então nós só tivemos 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 salvamo-nos na fuga.

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

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

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

Uma iluminação a azeite de purgueira,
De noite, amarelava os prédios macilentos.
Barricas d’alcatrão ardiam; de maneira
Que tinham tons d’infernos outros arruamentos.

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

Num ímpeto de seiva os arvoredos fartos,
Numa opulenta fúria as novidades todas,
Como uma universal celebração de bodas,
Amaram-se! E depois houve soberbos partos.

Por isso, o chefe antigo e bom da nossa casa,
Triste d’ouvir falar em órfãos e em viúvas,
E em permanência olhando o horizonte em brasa,
Não quis voltar senão depois das grandes chuvas.

Ele, dum lado, via filhos achacados,
Um lívido flagelo e uma moléstia horrenda!
E via, do outro lado, eiras, lezírias, prados,
E um salutar refúgio e um lucro na vivenda!

E o campo, desde então, segundo o que me lembro,
É todo o meu amor de todos estes anos!

Nós vamos para lá; como provincianos,
Desde o calor de maio aos frios de novembro!

II

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

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

Das courelas, que criam cereais,
De que os donos – ainda! – pagam foros,
Dividem-no fechados pitosporos,
Abrigos de raízes verticais.

Ao meio, a casaria branca assenta
À beira da calçada que divide
Os escuros pomares de pevide,
Da vinha, numa encosta soalhenta!

Entretanto, não há maior prazer
Do que, na placidez das horas,
Ouvir e ver, entre o chiar das noras,
No largo tanue das bicas a correr!

Muito ao fundo, entre olmeiros seculares,
Seca o rio! Em três meses d'estiagem,
O seu leito é um atalho de passagem,
Pedregosíssimo, entre dois lugares.

Como lhe luzem seixos e burgaus
Roliços! E marinham nas ladeiras
Os renques africanos das piteiras,
Que como aloés espigam altos paus!

Montanhas inda mais longiquamente,
Com restevas, e combros como bossas,
Lembram cabeças estupendas, grossas,
De cabelo grisalho, muito rente.

E, a contrastar, nos vales, em geral,
Como em vidraça duma enorme estufa,
Tudo se atrai, se impõe, alarga e entufa,
Duma vitalidade equatorial!

Que de frugalidades nós criamos!
Que torrão espontâneo que nós somos!
Pela outonal maturação dos pomos,
Com a carga, no chão pousam os ramos.

E assim postas, nos barros e areiais,
 As macieiras vergadas fortemente,
 Parecem, duma surpreendente,
 Os pólipos enormes, diluviais.

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 regre:
 A florescência dum matriz alegre
 Mostra um sinal – a frutificação!

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

Unicamente, a minha irmã,
 Como uma tênue 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!

Ai daqueles que nascem neste caos,
 E, sendo fracos, sejam generosos!
 As doenças assaltam os bondosos
 E – custa a crer – deixam viver os maus!

Fecho os olhos e cansados, e descrevo
 Das telas da memória retocadas,
 Biscates, hortas, batatais, latadas,
 No país montanhoso, com relevo!

Ah! Que aspectos benignos e rurais
 Nesta localidade tudo tinha,
 Ao ires, com o banco de palhinha,
 Para a sombra que faz nos parrerais!

Ah! Quando a calma, à sesta nem consente
 Que uma folha se mova ou se desmanche,
 Tu, refeita e feliz com o teu “lunch”,
 Nos ajudavas, voluntariamente!...

Era admirável – neste grau do Sul!

Entre a rama avistar teu rosto alvo,
Ver-te escolhendo a uva diagalvo,
Que eu embarcava para Liverpool.

A exportação de frutas era um jogo:
Dependiam da sorte do mercado
O boal, que é de pérolas formado,
E o ferral, que é ardente e cor de fogo!

Em agosto, ao calor canicular,
Os pássaros e enxames tudo infestam;
Tu cortavas os bagos que não prestam
Com a tua tesoura de bordar.

Douradas, pequeninas, as abelhas,
E negros, volumosos, os besoiros,
Circundavam, com ímpetos de toiros,
As tuas candidíssimas orelhas.

Se uma vespa lançava o seu ferrão
Na tua cútis – pétala de leite! –
Nós colocávamos dez réis e azeite
Sobre a galante, a rósea inflamação!

E se um de nós, já farto arrenegado,
Com o chapéu caçava a bicharia,
Cada zangão voando, à luz do dia,
Lembrava o teu dedal arremessado.

Que d'encantos! Na força do calor
Desabrochavas no padrão da bata,
E, surgindo da gola e da gravata,
Teu pescoço era o caule duma flor!

Mas que cegueira a minha! Do teu porte
A fina curva, a indefinida linha,
Com bondades d'herbívoros mansinha,
Eram prenúncios de fraqueza e morte!

À procura da libra e do “shilling”,
Eu andava abstrato e sem que visse
Que o teu alvor romântico de “miss”
Te obrigava a morrer antes de mim!

E antes tu, ser lindíssimo, nas faces
Tivesse “pano” como as camponesas;
E sem brancuras, sem delicadezas,
Vigorosa e plebea, inda durasses!

Uns modos de carnívora feroz
Podias ter em vez de inofensivos;

Tinhas caninos, tinhas incisivos,
E podias ser rude como nós!

Pois neste sítio, que era de sequeiro,
Todo o gênero ardente resistia,
E à larguíssima luz Meio-dia,
Tomava um tom opálico e trigueiro!

Sim Europa do Norte, o que supões
Dos vergéis que abastecem teus banquetes,
Quando às docas, com frutas, os paquetes
Chegam antes das tuas estações?!

Oh! As ricas “primeurs” da nossa terra
E as tuas frutas ácidas, tardias,
No azedo amoniacal das queijarias
Dos fleumáticos “farmers” d’Inglaterra!

Ó cidade fabris, industriais,
De nevoeiros, poeiradas de hulha,
Que pensais do país que vos atulha
Com a fruta que sai de seus quintais?

Todos os anos, que frescor se exala!
Abundâncias felizes que eu recordo!
Carradas brutas que iam para a bordo!
Vapores por aqui fazendo escala!

Uma alta parreira moscatel
Por doce não servia para embarque:
Palácios que rodeiam o Hide-Park,
Não conheceis este divino mel!

Pois a Coroa, o Banco, o Almirantado,
Não as têm nas florestas em que há corças,
Nem em vós que dobrais as vossas forças,
Pradarias dum verde ilimitado!

Ango-Saxônicos, tendes que invejar!
Ricos suicidas, comparai convosco!
Aqui tudo espontâneo, alegre toscos,
Facílmo, evidente, salutar!

Oponde às regiões que dão os vinhos
Vossos montes d’escórias inda quentes!
E as febris oficinas estridentes
Às nossas tecelagens e moinhos!

E ó condados mineiros! Extensões
Carboníferas! Fundas galerias!

Fábricas a vapor! Cutelarias!
E mecânicas, tristes fiações!

Bem sei que preparais corretamente
O aço e a seda, as lâminas e o estofado:
Tudo o que há de mais dúctil, de mais fofo,
Tudo o que há de mais rijo e resistente!

Mas tudo isso é falso, é maquinal,
Sem vida, como um círculo ou um quadrado,
Com essa perfeição do fabricado,
Sem o ritmo do vivo e do real!

E cá o santo sol, sobre isso tudo,
Faz conceber as verdes ribanceiras;
Lança as rosáceas belas e fruteiras
Nas searas de trigo palhagudo!

Uma aldeia daqui 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 coloridos,
Quando por meu mandado e meu conselho,
Cá se empapelam “as maçãs d’espelhos”
Que Herbert Spencer talvez tenha comido!

Para alguns são prosaicos, são banais
Estes versos de fibra succulenta;
Como se a polpa que nos dessdenta
Nem ao menos valesse uns madrigais!

Pois o que a boca trava com surpresas
Senão as frutas tónicas e puras!
Ah! Num jantar de carnes e gorduras
A graça vegetal das sobremesas!...

Jack, marujo inglês, tu tens razão
Quando ancorado em portos como os nossos,
As laranjas com cascas e caroços
Comes com bestial sofreguidão!...

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

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

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

Pinto quadros por letras, por sinais,
 Tão luminosos como os do Levante,
 Nas horas em que a calma é mais queimante,
 Na quadra em que o verão aperta mais.

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

Aspiro um cheiro a cozedura, e a lar
 E a rama de pinheiro! Eu adivinho
 O resinoso, o tão agreste pinho
 Serrado nos pinhais da beira-mar.

Vinha cortada aos feixes, a madeira,
 Cheia de nós, d'imperfeições, de rachas;
 Depois armavam-se, num pronto as caixas
 Sob uma calma espessa e calaceira!

Feias e fortes! Punham-lhes papel,
 A forrá-las. E em grossa serradura
 Acamava-se a uva prematura
 Que não deve servir para tonel!

Cingiam-nas com arcos de castanho
 Nas ribeiras cortados, nos riachos;
 E eram d'açúcar e calor os cachos,
 Criados pelo esterco e pelo amanhã!

Ó pobre estrume, como tu compões
 Estes pânpanos doces como afago!
 "Dedos-de-dama": transparentes bagos!
 "Tetas-de-cabra": lácteas carnações!

E não eram caixitas bem dispostas
 Como as passas de Málaga e Alicante;
 Com sua forma estável, ignorante,
 Estas pesavam, brutalmente às costas!

Nos vinhatórios via fulgurar,
 Com tanta cal que torna as vistas cegas,
 Os paralelogramos das adegas,
 Que têm lá dentro as dornas e o lagar!

Que rudeza! Ao ar livre dos estios,
 Que grande azáfama! Apressadamente
 Como soava um martelar frequente,

Véspera da saída dos navios!

Ah! Ninguém entender que ao meu olhar
Tudo tem certo espírito secreto!
Com folhas de saudades um objeto
Deita raízes dura de arrancar!

As navalhas de volta, por exemplo,
Cujo bico de pássaro se arqueia,
Forjadas no casebre duma aldeia,
São antigas amigas que eu contemplo!

Elas, em seu labor, em seu lidar,
Com sua ponta como a das podoas,
Serviam probas, úteis, dignas, boas,
Nunca tintas de sangue e de matar.

E as enxós de martelo, que dum lado
Cortavam mais do que as enxadas cavam,
Por outro lado, rápidas, pregavam,
Duma pancada, o prego fasquiado!

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

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

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

Oh! Que brava alegria eu tenho quando
Sou tal qual como os mais! E, sem talento,
Faço um trabalho técnico, violento,
Cantando, praguejando, batalhando!

Os fruteiros tostados pelos sóis,
Tinham passado, muita vez, a raia,
E espertos, entre os mais da sua laia,
- Pobres campônios – eram uns heróis.

E por isso, com frases imprevistas,
E colorido e estilo e valentia,
As “haciendas” que há na “Andalucia”
Pintavam como novos paisagistas.

De como, às calmas, nessas excursões,
 Tinham águas salobras por refrescos;
 E amarelos enormes, gigantescos,
 Lá batiam os queixos com sezões!

Tinham corrido já na adusta Espanha,
 Todo um fértil platô sem arvoredos,
 Onde armavam barracas nos vinhedos,
 Como tendas alegres de campanha.

Que pragas castelhanas, que alegrão
 Quando contavam cenas de pousadas!
 Adoravam as cintas encarnadas
 E as cores como os pretos do sertão!

E tinham, sem que a lei a tal obrigue,
 A educação vistosa das viagens!
 Uns por terra partiam e estalagens,
 Outros, aos montes, no convés dum brigue!

Só um havia, triste e sem falar
 Que arrastava a maior misantropia,
 E, roxo como fígado, bebia
 O vinho tinto que eu mandava dar!

Pobre da minha geração exangue
 De ricos! Antes, como os abrutados,
 Andar com os sapatos ensebados,
 E ter a riqueza química no sangue!

Mas hoje a rústica lavoura, quer
 Seja o patrão, quer seja jornaleiro,
 Que inferno! Em vão o lavrador rasteiro
 E a filharada lidam, e a mulher!...

Desde o princípio ao fim é uma maçada
 De mil demônios! Torna-se preciso
 Ter se muito vigor, muito juízo
 Para trazer a vida equilibrada!

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

A nós tudo nos rouba e nos dizima:
 O rapazio, o imposto, as pardaladas,
 As osgas peçonhentas, achatadas,
 E as abelhas que engordam na vindima.

E o pulgão, a lagarta, os caracóis,
 E há inda, além do mais com que se ateima,
 As intempéries, o granizo, a queima,

E a concorrência com os espanhóis.

Na venda, os vinhateiros d'Almeria
Competem contra os nossos fazendeiros.
Dão frutas aos leilões dos estrangeiros,
Por uma cotação que nos desvia!

Pois tantos contras, rudes como são,
Forte e teimoso, o camponês destrói-os!
Venham de lá pesados os comboios
E os “busques” estivados no porão!

Não, não é justo que eu a culpa lance
Sobre estes nadas! Puras bagatelas!
Nós não vivemos só de coisas belas,
Nem tudo corre como num romance!

Para a Terra parir há de ter dor,
E é para obter as ásperas verdades,
Que os agrônomos cursam nas cidades,
E, à sua custa, aprende o lavrador.

Ah! Não eram insetos nem as aves
Que nos dariam dias tão difíceis,
Se vós, sábios, na gente descobrisseis
Como se curam as doenças graves.

Não valem nada a cava, a enxofra, e o mais!
Difícil trato das searas!
Lutas constantes sobre as jornas caras!
Compras de bois nas feiras anuais!

O que a alegria em nós destrói e mata,
Não é rede arrastante d'escalracho,
Nem é “suão” queimante como um facho,
Nem invasões bulbosas d'erva-pata.

Podia ter secado o poço em que eu
Me debruçava e te pregava sustos,
E mais as ervas, árvores e arbustos
Que - tanta vez! - a tua mão colheu.

“Moléstia negra” nem “charbon” não era,
Como um archote incendiando as parras!
Tão-pouco as bastas e invisíveis garras,
Da enorme legião do filoxera!

Podiam mesmo, com o que contêm,
Os muros ter caído às invernias!
Somos fortes! As nossas energias
Tudo vencem e domam muito bem!

Que os rios, sim, que como touros magem,
Transbordando atulhassem as regueiras!

Chorassem de resina as laranjeiras!
 Enegrescessem outras com ferrugens!

As turvas cheias de novembro, em vez
 Do nateiro sutil que fertiliza,
 Fossem a inundação que tudo pisa,
 No rebanho afogassem muita rês!

Ah! Nesse caso pouco se perdera,
 Pois isso tudo era um pequeno dano,
 À vista do cruel destino humano
 Que os dedos te fazia como cera!

Era essa tísica em terceiro grau,
 Que vos enchia a todos de cuidado,
 Te curvava e te dava um ar alado
 Como quem vai voar dum mundo mau.

Era desolação que inda nos mina
 (Porque o fastio é bem pior que a fome)
 Que a meu pai deu a curva que o consome,
 E a minha mãe cabelos de platina.

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

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

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

Nós outros, teus irmãos, teus companheiros,
 Vamos abrindo um matagal de dores!
 E somos rijos como os serradores!
 E positivos como os engenheiros!

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

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

E que fazer se a geração decai!
 Se a seiva genealógica se gasta!
 Tudo empobrece! Extingue-se uma casta!
 Morre o filho primeiro de que o pai!

Mas seja como for, tudo se sente
 Da tua ausência! Ah! como o ar nos falta,
 Ó flor cortada, susceptível, alta,
 Que assim secaste prematuramente!

Eu eu de vezes tenho o desparazer
 De refletir no túmulo! E medito
 No eterno Incognocível infinito,
 Que as ideias não podem abranger!

Como em Paul em que nem cresça a junca
 Sei d'almas estagnadas! Nós, absortos,
 Temos ainda o culto pelos Mortos,
 Esses ausentes que não voltam nunca!

Nós ignoramos, sem religião,
 Ao rasgarmos caminho, a fé perdida,
 Se te vemos ao fim desta avenida
 Ou essa horrível aniquilação!...

E ó minha mártir, minha virgem, minha
 Infeliz e celeste criatura,
 Tu lembra-nos de longe a paz futura,
 No teu jazigo, como uma santinha!

E enquanto a mim, és tu que substituis
 Todo o mistério, toda a santidade,
 Quando em busca do reino da verdade
 Eu ergo o meu olhar aos céus azuis!

III

Tínhamos nós voltado à capital maldita,
 Eu vinha de polir isto tranquilamente,
 Quando nos sucedeu uma cruel desdita,
 Pois um de nós caiu de súbito, doente.

Uma tuberculose abria-lhe cavernas!
 Dá-me rebate ainda seu tossir profundo!
 E eu sempre lembrarei, triste, as palavras ternas,
 Com que se despediu de todos e do mundo!

Pobre rapaz robusto e cheio de futuro!
 Não sei dum infortúnio imenso como o seu!
 Viu o seu fim chegar como um medonho muro,
 E, sem querer, aflito e atônito, morreu!

Que sinto só desdém pela literatura,
 E até desprezo e esqueço os meus amados versos!

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!