

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

JULIANA MARCELLA PEREIRA ANGELI

**REPRESENTAÇÃO E PERCEPÇÃO DO ESPAÇO CIDADINO EM CHARLES
BAUDELAIRE E CESÁRIO VERDE**

MARINGÁ -PR
2017

JULIANA MARCELLA PEREIRA ANGELI

**REPRESENTAÇÃO E PERCEPÇÃO DO ESPAÇO CIDADINO EM CHARLES
BAUDELAIRE E CESÁRIO VERDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e Historicidade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

Angeli, Juliana Marcella Pereira
A582x Representação e percepção do espaço citadino em
Charles Baudelaire e Cesário Verde / Juliana Marcella
Pereira Angeli. -- Maringá, PR, 2017.
112 f.

Orientadora: Prof.* Dr.* Clarice Zanonaro Cortez.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2017.

1. Representação literária. 2. Percepção
literária. 3. Baudelaire, Charles Pierre, 1821-1867.
4. Verde, Cesário, 1855-1886. I. Cortez, Clarice
Zanonaro, orient. II. Universidade Estadual de
Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em
Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 809.89

MRPB-003620

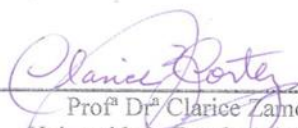
JULIANA MARCELLA PEREIRA ANGELI

**REPRESENTAÇÃO E PERCEPÇÃO DO ESPAÇO CIDADINO EM CHARLES
BAUDELAIRE E CESÁRIO VERDE**

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 24 de agosto de 2017.

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Profª Drª Evely Vânia Libanori
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Profª Drª Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo
Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO/ Guarapuava-PR

DEDICATÓRIA

Em memória de
Angelina, minha mãe, que continua em mim e por quem continuo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria realizado sem a participação de pessoas especiais, às quais, imensamente, agradeço.

A Deus e à minha mãe que juntos, da eternidade, zelam por mim.

À minha família pela paciência e pelas orações. Em cada página desse trabalho tem um pouco do esforço de vocês. Obrigada por não desistirem de mim e por não me deixarem desistir.

Ao meu marido, sua dedicação e paciência foram fundamentais para a realização desse trabalho. Sem sua ajuda e incentivo diário, nada disso teria sido feito. Espero retribuir a você, ao longo da vida.

À Caroline, minha amiga, pelas orações e incentivo.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez, por sempre ter me recebido de braços abertos. Seu profundo conhecimento, dedicação e carinho são lições que levarei comigo. Espero fazer por alguém tudo o que fez por mim. À senhora, o meu mais sincero e afetuoso obrigada.

À banca examinadora, Doutoradas Evely Vânia Libanori e Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo, pela correção do meu trabalho, as críticas e considerações foram fundamentais para a sua conclusão. Obrigada por me disporem tanto conhecimento. São exemplos como vocês que me inspiram.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM), pelas aulas e experiências compartilhadas.

À CAPES pela colaboração financeira que foi fundamental para que eu pudesse continuar o trabalho.

*É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,
Com patíbulo sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces, leitor, o monstro delicado
– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!*
Charles Baudelaire¹

*Ai daqueles que nascem neste caos,
E, sendo fracos, sejam generosos!
As doenças assaltam os bondosos
E – custa a crer – deixam viver os maus!*
Cesário Verde²

¹ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 113.

² DAUNT, Ricardo. *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)* / organização, apresentação, tábuas cronológicas e cartas escolhidas por Ricardo Daunt. São Paulo: Landy Editora, 2006, p. 149.

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é estudar a representação e a percepção do espaço citadino nos poemas de Charles Baudelaire e de Cesário Verde. A justificativa para esse estudo se dá, sobretudo, pelas seguintes razões: em primeiro lugar, ambos os poetas focaram as capitais europeias, Paris e Lisboa, expondo não só a transformação do espaço realizada durante o século XIX, mas também o impacto desse processo sobre a vida daqueles que nelas se encontravam. Atentos aos efeitos da organização social emoldurada pela expansão do capitalismo, Baudelaire e Cesário lançaram um “olhar” sobre o dia e a noite dessas cidades, traduzindo por meio de imagens o cotidiano da época. Dessa forma, a representação do espaço urbano, em específico, das duas capitais tornou-se um dos traços emblemáticos na obra dos dois autores. Daí a importância de seus poemas para os estudos sobre a representação e a percepção do espaço literário. As leituras dos cenários de ambos demonstram o processo de incorporação da categoria do espaço pelo discurso lírico, dado o caráter precursor da poética baudelaireana e a ampliação da representação do espaço urbano realizada por Cesário Verde. Selecionamos o nosso corpus em obras poéticas completas dos autores, *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire e *O livro de Cesário Verde*, priorizando poemas que tratam da cidade e seu desenvolvimento. Apoiamo-nos para o estudo da poesia e do lirismo no percurso histórico do gênero traçado por Moisés; nos estudos de Friedrich sobre as novas propostas de linguagem poética que surgiram durante o século XIX; nos pressupostos de Berman e Benjamin acerca da Modernidade poética; nas distinções entre forma e discurso lírico realizadas por Candido, enfim, em autores que definem e estudam a poesia e suas implicações. Para o estudo do espaço poético utilizamos a síntese histórica e teórica da categoria feita por Dimas; nos pressupostos sobre as imagens poéticas de Bachelard, Blanchot e Bosi; e nos preceitos sobre a subjetividade perceptiva e sensorial de Merleau-Ponty, Hall, entre outros. O trabalho objetiva, finalmente, uma contribuição aos estudos de ambos os poetas e à linha de pesquisa Literatura e Historicidade, pertencente ao Programa de Pós-Graduação da UEM.

PALAVRAS-CHAVE: Representação; Percepção; Espaço citadino; Charles Baudelaire; Cesário Verde.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est d'étudier la représentation et la perception de l'espace urbain dans les poèmes de Charles Baudelaire et Cesário Verde. La justification de cette étude est donnée principalement pour les raisons suivantes. Les deux poètes ont porté les capitales européennes, Paris et Lisbonne, et a montré non seulement la transformation du espace au cours du XIXe siècle, mais aussi l'impact de ce processus sur la vie de ceux qui étaient en eux. Attentif aux effets de l'organisation sociale produit par l'expansion du capitalisme, Baudelaire et Cesário ont lancé un "regarder" a propos de la nuit et du jour des ces villes. De cette façon, la représentation de l'espace urbain, en plus précisément, les deux capitales est devenue l'une des caractéristiques emblématiques du travail des deux auteurs. L'importance des leur poèmes pour les études sur la représentation et la perception de l'espace littéraire est incontestable. Les lectures des deux auteurs démontrent le processus d'intégration de la catégorie de l'espace par lyrique. Baudelaire c'est le précurseur et Cesário Verde l'élargissement de ce processus. Notre corpus appartient à l'œuvre *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire et *Le livre de Cesário Verde*. La sélection des poèmes traitant de la ville et son développement. Nous avons utilisé pour l'étude de la poésie et de lyrisme l'étude de cet genre dessiné par Moisés, les études de Friedrich sur la nouvelle proposition des langages poétiques qui a surgi au cours du XIXe siècle; les hypothèses de Benjamin et Berman sur la poésie moderne; les distinctions entre la forme et le discours lyrique de Candido, enfin, sur les auteurs qui définissent la poésie et ses implications. Pour étudier l'espace nous avons utilisé la synthèse théorique de Dimas; les hypothèses sur les images poétiques de Bachelard, Blanchot et Bosi; et l'études de la perception sensorielle subjective de Merleau-Ponty et Hall, entre autres. La recherche vise une contribution aux études des deux poètes et la ligne de la littérature et de l'historicité, appartenant au programme d'études supérieures de l'UEM.

MOTS-CLÉS: Représentation; Perception; Espace urbain; Charles Baudelaire; Cesário Verde.

SUMÁRIO

RESUMO	
RÉSUMÉ	
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. ENTRE LIRISMOS: PERCURSO HISTÓRICO-CRÍTICO	14
1.1 O ESPAÇO NO POEMA: DAS IMAGENS À EXPERIÊNCIA SENSORIAL. 20	
2. CHARLES BAUDELAIRE: A CIDADE E A SUBJETIVIDADE	28
2.1 BAUDELAIRE E A POÉTICA DA CIDADE.....	28
2.2 PARIS DIURNA	31
2.3 “ <i>EIS A NOITE</i> ”, AMIGA DO POETA.....	44
3. CESÁRIO VERDE: LISBOA DIURNA E NOTURNA	53
3.1 CESÁRIO VERDE E O TEMA DA CIDADE	53
3.2 LISBOA DIURNA.....	56
3.3 LISBOA NOTURNA.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	96
ANEXOS	100

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não há dúvidas de que o século XIX foi um dos principais capítulos da história humana, época de efusão científica, tecnológica, industrial, econômica e política que transfiguraram as sociedades e suas respectivas culturas, daquele até o nosso tempo. Dos exames desse período surgem sempre novos dados que atestam sua significância e um dos fatos mais emblemáticos da época é, certamente, a efusão urbana. A consolidação industrial acabou atraindo inúmeras populações rurais para as cidades. Obviamente, o rápido aumento populacional repercutiu e exigiu mudanças profundas na estrutura física desses centros urbanos, o que transfigurou o espaço e também o modo de vida de seus habitantes.

Inserido nesse contexto, encontra-se o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867). Em consonância com seu momento histórico, o autor operou profundas mudanças no campo da arte literária. Os ideais estéticos que o moviam foram traduzidos em seus textos teórico-críticos e artísticos, dentre os quais destacamos aqui, *As flores do mal* (1857), cujo caráter inovador garantiu ao poeta um lugar entre os precursores da Modernidade. Em poucas palavras, Baudelaire acreditava que os autores deveriam abandonar a imitação dos clássicos e voltar-se ao contexto da época, a fim de não comprometerem a modernidade histórica de suas obras. Em seu ensaio *O pintor da vida moderna* (1859) o poeta afirma:

Ai daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfronhar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o *tempo* imprime às nossas sensações (BAUDELAIRE, 2011, p. 28) (Grifo do autor).

Segundo Berman (2014) esses ideais são o que distinguem Baudelaire de seus predecessores românticos e de seus sucessores simbolistas, pois a inspiração do autor provém daquilo que ele vê num tempo e num espaço concreto. Movido por esses ideais, Baudelaire acaba compondo um amplo registro do processo de expansão de Paris, tornando-se um dos preconizadores da poética da cidade. É por isso que não faltam declarações que o associem à Modernidade artística. Além da poética francesa, sua influência ecoou em movimentos literários diversos, como, por exemplo, o Realismo português, cujo herdeiro direto foi Cesário Verde (1855-1886).

A partir da segunda metade do século XIX, Cesário Verde acompanhou de perto a efusão urbana de Lisboa e dedicou parte de sua obra ao registro dessa experiência. Como se sabe, num primeiro momento, os ideais estéticos de Baudelaire exerceram grande influência sobre o autor. Num dos versos do poema *Frigida* (1875), cujo primeiro título foi “*Humorismos do amor*”, Cesário chega a citar o poeta francês: “Metálica visão que Charles Baudelaire / Sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos” (CESÁRIO VERDE, 1982, p. 45).

De acordo com Massaud Moisés (1992), Cesário Verde legou de Baudelaire a atitude e a postura lírica diante da realidade circundante. Para o crítico, a obra baudelairiana ajudou o poeta português a “ver” seu cotidiano concreto. Apesar disso, Cesário conseguiu superar o paradigma de Baudelaire ao longo de sua carreira. Ao conciliar diversos estilos e vertentes poéticas da época que vão do Romantismo ao Impressionismo artístico, Cesário desenvolve uma obra ímpar. Conforme Carlos Felipe Moisés (1982):

Inserida cronologicamente no Realismo, sua poesia [...] é uma espécie de campo de provas em que várias correntes se cruzam e se interpenetram: o Romantismo, ora assumido, ora criticamente parodiado; o Parnasianismo, que o poeta não chegou a praticar de maneira ortodoxa; o Realismo propriamente dito, em suas várias direções: para o social, para o reflexivo, para o quotidiano; o Naturalismo, cujo apego à notação crua e mórbida se descortina aqui e ali; o Impressionismo, sobretudo pelo que aí existe de valorização das sensações despertadas pelas coisas, em detrimento da tentativa de descrevê-las objetivamente, etc (MOISÉS, 1982, p. 1-2).

É assimilando diversos recursos, sobretudo, aqueles concernentes à prosa de ficção realista que Cesário amplia a representação do espaço citadino no discurso lírico, principalmente, nos poemas publicados a partir de 1878, o que lhe rendeu o título de criador da poesia do cotidiano em Portugal. Cesário aproximou a lírica da realidade concreta, transferindo para os poemas as impressões de um “eu” acerca do espaço lisbonense. Facilmente reconhecemos que Baudelaire e Cesário esforçaram-se para transfigurar seu contexto histórico em linguagem poética. É incontestável o fato de que o espaço urbano acabou servindo de inspiração para suas composições.

Desse modo, tanto Baudelaire quanto Cesário são incontornáveis para os estudos sobre a representação e percepção do espaço na poesia. Este por ter expandido a poética das cidades e aquele por ter preconizado tal estilo de escrita. Em virtude disso, a presente dissertação objetiva identificar na poesia de ambos os autores a representação e a

percepção do espaço citadino, apoiando-nos tanto em teorias que possibilitam a análise do espaço no específico âmbito da poesia quanto em preceitos fenomenológicos a respeito da percepção.

Para tanto, selecionamos como *corpus* poemas que se referem à temática urbana nas obras *As flores do mal* e *O livro de Cesário Verde* (edições brasileiras de 2006 e 1982). Do livro de Charles Baudelaire elencamos os poemas: *O sol*, *Os sete velhos* e *O crepúsculo vespertino*, e da obra de Cesário Verde: *Num bairro moderno*, *Cristalizações* e *O sentimento dum ocidental*. A estrutura do trabalho foi dividida em três capítulos. No primeiro, intitulado *Entre Lirismos: Percurso Histórico-Crítico*, apresentamos uma revisão histórico-crítica da poesia lírica, destacando os momentos fulcrais para o estabelecimento e enriquecimento da linguagem poética.

Esta pesquisa teórica foi desenvolvida a partir dos pressupostos de Moisés, que discorre sobre a trajetória da poesia lírica, das considerações do autor, foram fundamentais as noções sobre a origem dos gêneros da *Poética* de Aristóteles e a revisão da teoria aristotélica proposta por Hegel durante o Romantismo; Friedrich, cujos pressupostos lançam luz sobre as transformações operadas no discurso lírico durante a passagem do século XIX; Berman e Benjamin, que dissertam sobre a consolidação da Modernidade poética, situando historicamente os dois autores, sobretudo, Charles Baudelaire; Candido: que traça importantes distinções entre linguagem e estrutura dos textos líricos, entre outros.

Para o estudo do espaço literário, foram selecionadas teorias que proporcionam a análise dessa categoria em consonância com as especificidades do discurso lírico. Por isso, apoiamo-nos em Dimas, que traça um percurso histórico e apresenta uma síntese de teorias medulares sobre o espaço poético; Bachelard, Blanchot e Bosi cujas considerações foram fundamentais para compreendermos a intrincada relação entre sujeito e formação imagética e a essência das imagens poéticas; Lyotard: que delinea o processo de fundamentação e a diversidade temática dos estudos fenomenológicos; Merleau-Ponty e Hall que desvelam a relação entre ser e percepção do mundo, além de outros estudos que tratam desses temas.

O segundo capítulo, *Charles Baudelaire: a Cidade e a Subjetividade*, apresenta, brevemente, o posicionamento histórico e os ideais poéticos defendidos por Baudelaire. Em seguida, há a leitura interpretativa dos poemas fundamentada nas ideias teóricas discutidas nos capítulos anteriores, nas considerações de Bresciani acerca da expansão

urbana durante o século XIX e nas afirmações de Junqueira sobre o estilo de escrita de Charles Baudelaire.

No capítulo três, *Cesário Verde: Lisboa Diurna e Noturna* há uma síntese do posicionamento histórico e artístico de Cesário Verde e, na sequência, passamos à leitura interpretativa dos poemas, utilizando, para tanto, as teorias apresentadas nos capítulos anteriores e também as considerações de Daunt, Higa, Martins, Carlos Felipe Moisés e Massaud Moisés que tratam especificamente da obra do poeta. Baseando-nos nos pressupostos de Koch, fizemos uma breve leitura intertextual, ao final do capítulo, levantando as consonâncias e dissonâncias mais aparentes entre os temas e o estilo de escrita de ambos os autores.

A justificativa para o presente trabalho é a continuidade de estudos sobre a poesia de Charles Baudelaire iniciada na Graduação em Letras Francês, em projeto de Iniciação Científica, as leituras dos poemas de Cesário Verde durante as aulas de Literatura Portuguesa e o estudo do espaço literário para a elaboração do projeto de Mestrado, na linha de pesquisa Literatura e Historicidade. Quanto ao estado da questão, em pesquisas aos bancos de dados, artigos publicados, dissertações e teses, encontramos vários trabalhos que versam sobre ambos os poetas e diferentes temas, mas poucos que tratam da representação e da percepção do espaço citadino em seus textos poéticos.

Em relação à metodologia, trata-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico, a partir de referências históricas, teóricas e críticas publicadas em documentos e coletâneas, além de resenhas e fichamentos de antologias, livros, estudos e artigos que tratam do tema. A problemática e o questionamento levantados visam demonstrar como o espaço citadino é construído e percebido pelos poetas, considerando as diferentes cidades Paris e Lisboa.

Desse modo, pretendemos contribuir com os estudos críticos de Baudelaire e Cesário e, além disso, apresentar novas possibilidades de significação do espaço literário citadino no âmbito da poesia. Acredita-se, portanto, que o presente trabalho possa contribuir de forma efetiva à fortuna crítica de dois poetas consagrados e à linha de pesquisa Literatura e Historicidade.

1. ENTRE LIRISMOS: PERCURSO HISTÓRICO-CRÍTICO

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; a poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. (PAZ, 1982, p. 15)

A literatura é, por excelência, a arte da palavra, conforme Ezra Pound: “Literatura é linguagem carregada de significado” (2006, p. 32). Embora o autor se refira a arte literária em geral, acreditamos que esse fenômeno seja mais evidente no domínio lírico. De fato, na poesia, os constituintes da palavra são explorados integralmente. Os aspectos sonoros e semânticos são especialmente combinados, fazendo com que a linguagem poética adquira um caráter melódico, metafórico e significativo.

Dentre as formas líricas, o poema oferece aos autores o suporte necessário para trazer à tona as potencialidades das palavras. Para Antonio Candido: “no poema, as palavras se comportam de modo variável, não apenas se adaptando às necessidades do ritmo, mas adquirindo significados diversos conforme o tratamento que lhes dá o poeta” (CANDIDO, 1999, p. 69). A junção desses fatores faz com que a poesia se destaque dentre as linguagens da literatura.

Vale prevenir a suposição de que poema e poesia sejam sinônimos. Antonio Candido (1999) assegura que o poema é, antes de tudo, uma estrutura textual composta por fundamentos sonoros, rítmicos e expressivos da linguagem. Já a poesia pode se manifestar tanto em versos metrificados ou livres, quanto em estruturas poéticas ou prosaicas, ou seja, não está presa a uma única forma. Não sendo o caso de analisar todas as incursões da poesia, limitamo-nos àquelas concernentes aos poemas.

Historicamente a origem desse gênero está situada no período da Antiguidade Grega, assim como os primeiros estudos que tentaram sistematizá-lo, cunhados por Aristóteles em sua *Poética*. Como se sabe, essa obra representa uma das primeiras tentativas de sistematização do fenômeno poético e, mesmo apresentando algumas lacunas, tornou-se, desde então, o ponto de partida para as análises literárias. Sem nos atermos detalhadamente ao texto, abordaremos, aqui, de maneira breve, a elementar noção aristotélica a respeito da poesia.

Embora haja, ainda hoje, divergências entre as interpretações, é consenso entre os estudiosos que o filósofo grego concebeu a poesia como *mimesis* (imitação), cujo valor não deveria ser medido pela fidelidade ao modelo, mas sim por seu grau de

verossimilhança, como nos explica Moisés: “não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessariamente” (1977, p. 16).

Cumprido esclarecer que Aristóteles se refere à poesia em sua forma primária, vinculada ainda, às estruturas clássicas – epopeia, tragédia, comédia e a poesia ditirâmbica – embora sejam esteticamente distintas, são agregadas na *Poética* pelo princípio da imitação. Apesar de abrangente, as reflexões aristotélicas não incluem uma forma que começava a se popularizar naquele tempo, a saber, a poesia lírica.

No período clássico, a declamação dos poemas épicos era acompanhada pelo som da lira – tipo de instrumento musical antigo que, naquele período, era considerado um incitador da sentimentalidade humana – prática esta que acabou dando origem a uma espécie de poesia, cujas principais características eram a forma melodiosa e o aspecto subjetivo de seu conteúdo. Até hoje, não é possível precisar as razões que levaram Aristóteles a excluir essa forma. Uma das hipóteses, segundo Moisés (1977), é o fato do pensador grego ter privilegiado a *praxis* (ação) convertida em linguagem poética. Logo, nesse caso, a poesia lírica não se ajustaria à abordagem aristotélica, nas palavras de Moisés:

A poesia lírica não coral, ao modo de Safo, Alceu e outros, que começava a praticar-se no tempo, não se inclui na classificação aristotélica, estritamente baseada na *praxis*, ou seja, na ação. A *Poética* tão-somente contempla o artefato estético em que a ação se converte em narrativa (epopeia) ou em conflito ou drama (tragédia, comédia, ditirambo), expresso por meio do ritmo, canto e metro, utilizados ao mesmo tempo ou separadamente (MOISÉS, 1977, p. 16).

Ao longo dos anos, as formas líricas foram incorporadas às diferentes literaturas, sobretudo, nas de tradição ocidental. Os autores não deixaram de praticá-las, nem mesmo na Idade Média, quando a censura imposta pela igreja católica acabou freando o desenvolvimento científico e intelectual. Ao contrário, naquele período, nas regiões que compreendem atualmente França e Portugal, os textos poéticos adquiriram novos contornos, sendo classificados como *cantigas* (de amor, amigo, escárnio e maldizer) e *cansós*.

Ao final da Idade Média, as estruturações dos textos líricos eram, já, inúmeras. No Renascimento, período subsequente ao medieval, outras formas como a *trova* e o *soneto* foram amplamente difundidas entre os poetas. À medida que a poesia se expandia, surgiam novas teorias que buscavam deslindar as especificidades dessas formas literárias.

Em razão da diversidade e da quantidade de posicionamentos, não cumpre, aqui, analisarmos uma a uma das teorias desenvolvidas, por isso, avançaremos alguns anos na história da literatura, a fim de destacar o período em que a linguagem lírica foi amplamente debatida, a saber, o Romantismo.

De modo geral, até o século XVIII, os estudiosos da literatura alternavam entre reiterar ou refutar os preceitos aristotélicos. Entretanto, ao final desse mesmo século, já predominavam no cenário intelectual e cultural da época os ideais românticos que, entre outros aspectos, preconizavam que a poesia não deveria ser concebida como imitação, mas sim como a expressão da subjetividade emocional do poeta.

Sem dúvida, parte do legado deixado pelo Romantismo consiste nessa mudança de perspectiva. O conceito de “indivíduo”, amplamente difundido pelos românticos, modificou os modos de abordagem e produção da arte literária. A poesia passa a ser concebida como o produto de uma subjetividade e não mais como imitação da realidade.

Para melhor sublinhar esse processo de transição, nada é mais adequado do que expor uma das teorias que sintetiza as demais produzidas durante a vigência do Romantismo. Contrapondo-se a Aristóteles, o filósofo alemão, Hegel, propõe um exame dos fenômenos poéticos em consonância com os ideais da época. Em uma das passagens do livro *Estética*, lançado em 1835, Hegel explica:

Quando nos pomos a falar de poesia como de uma arte, sem previamente termos examinado quais são os conteúdos e os modos de representação de arte em geral, é muito difícil saber onde convém buscar a natureza própria do poético. Mas a dificuldade da tarefa aumenta consideravelmente quando, partindo das características individuais de certo número de criações estéticas, tiramos conclusões gerais, aplicáveis aos mais variados gêneros. Daí que se qualifiquem de poéticas as mais heterogêneas obras (HEGEL, 1944, p. 20 *apud* MOISÉS, 1977, p. 18).

Como se vê, Hegel opõe-se ao modo como Aristóteles parte das especificidades de gêneros heterogêneos a fim de formular um conceito totalizante sobre a natureza da linguagem poética. Para o filósofo alemão, o processo deveria ser o inverso, ou seja, partir das noções gerais para depois chegar às peculiaridades de determinado material literário.

É interessante notar que os preceitos hegelianos deixam entrever quão escorregadia é a natureza da poesia. Parte disso, deve-se à natureza de seu objeto que, para o autor, se define como o domínio imensurável do espírito. Por essas razões, Hegel não chega propriamente a defini-la, mas assevera que o aspecto substancial dessa

manifestação artística não é o mesmo das outras artes, ainda que as semelhanças sejam explícitas, como, por exemplo, as que existem entre a poesia e a música. Para ele, a poesia é a arte superior, pois é a única que “representa o espírito para o espírito, sem dar às suas expressões uma forma visível e corpórea” (HEGEL, 1944, p. 8-9 *apud* MOISÉS, 1977, p. 20).

Concebendo a poesia como intimidade comunicativa e o poeta como o “eu” que divide com o leitor seu estado de espírito, o Romantismo acabou por romper com os preceitos clássicos. Assim, constituindo-se como um momento fulcral na história da poesia. Segundo Friedrich (1991), essa escola literária persistiu até meados do século XIX, deixando como legado os preceitos que serviram de base para a fundamentação da poética da Modernidade.

A partir da segunda metade do século XIX, as composições líricas assumem um caráter plurissignificativo. Conforme Friedrich (1991), isto se deve à tensão dissonante intrínseca à poesia da época, que consiste em tratar de “forma simples” expressões complexas. Essa dinâmica acaba por transformar o conteúdo e não por exprimi-lo de forma realista, tanto no âmbito das coisas do mundo como no da língua. Disso resulta a interrupção da intimidade comunicativa, conforme o esforço da lírica romântica. Nesse contexto, o poeta é uma “inteligência que poetiza” e não um ser particular que divide seu estado de espírito.

À medida que se encaminhavam para o século XX, as transformações operadas na linguagem lírica a aproximavam daquilo que se convencionou como poética da modernidade. Friedrich (1991) acredita que a rejeição às normativas clássicas e a perda da obrigatoriedade de elevação e representação idealizante proporcionaram umas das formas mais sublimes da lírica. As composições atingiram um grau de subjetividade que repercutiu, até mesmo, nos processos de leitura, pois, na modernidade, a mesma poesia que instiga o leitor, também o choca. Desse modo, o caráter da poesia passa a ser fundamentado na liberdade e nas especificidades do discurso lírico, quanto mais próximos desses conceitos, mais perto de sua essência se estaria. A junção de todos esses fatores resultou numa poesia essencialmente enigmática, nas palavras do crítico:

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade –

absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

Em termos gerais, para a historiografia literária, a passagem do século XIX para o XX representa um período de transfiguração da linguagem lírica. Não só a forma, mas os aspectos temáticos também se distanciaram daqueles preconizados pela tradição. Dentre os vários seguimentos temáticos, nos interessa mais de perto aquele que para muitos autores ficou conhecido como “poética da cidade”.

Como se sabe, a teoria do grotesco e do fragmentário desenvolvida por Victor Hugo, no Romantismo, legou uma pluralidade de temas à poesia. Para Friedrich (1991), ainda que de modo confuso, o escritor francês formulou uma das primeiras teorias da metalinguagem, unindo o conceito do grotesco ao feio, avançando em direção ao nivelamento do belo e do feio artístico. O que antes era desconsiderado passa, a partir dele, a receber um valor metafísico, pois afirmava que o mundo só em face de seus opostos poderia alçar uma possível superioridade. Assim, conseguiu trazer à tona o caráter irônico e horripilante da poesia.

Nesse contexto, o cenário das metrópoles acaba por se tornar uma das principais fontes de inspiração para os poetas. A miséria, a decadência, a solidão, a artificialidade do espaço urbano, enfim, a degradação humana em meio à cidade torna-se um dos cernes da poesia, ecoando, até mesmo, nas composições do século XX: “Mas a lírica do século XX põe ainda nas metrópoles aquela misteriosa fosforescência” (FRIEDRICH, 1991, p. 43).

Nada exprime melhor esse momento de mudanças estilísticas da poesia do que a obra poética de Charles Baudelaire e Cesário Verde. Atentos aos desígnios artísticos do século XIX, ambos souberam extrair do espaço urbano temas que fundamentaram parte de suas composições. Sabe-se que Charles Baudelaire foi influenciado pelos preceitos de Victor Hugo. A partir disso, o poeta elevou a degradação do espaço parisiense a nível de abstração poética. Conforme Benjamin (1995), Baudelaire transfigurava o lixo da metrópole em poesia. Tudo o que a cidade desprezava – a escória, os devassos, os velhos, mendigos e prostitutas – era registrado poeticamente.

Muitos aspectos indicam que Baudelaire tenha sido um dos precursores da temática urbana. O que se pode estabelecer é que, antes dele, o cotidiano das metrópoles não era explorado integralmente, isto é, a degradação em meio ao espaço da cidade não figurava entre os temas líricos. Assim, o poeta acaba sendo um dos primeiros a registrar

plenamente o espaço urbano. Berman (2014) assegura que a motivação poética de Baudelaire, mais que em qualquer outro autor, provém do cotidiano parisiense, ou seja, das ruas, multidões, cafés, mansardas, enfim, da realidade material da capital francesa.

De modo análogo, o poeta português Cesário Verde, fez do espaço de Lisboa um dos temas de sua poesia. Influenciado pelos preceitos baudelairianos, Cesário desenvolveu um estilo de escrita que antecipou em grande medida o Modernismo poético. De acordo com Moisés (1992), Cesário infringe as normas estéticas, fixando a atenção nos aspectos da realidade, especialmente, naqueles considerados até então como apoéticos. Elevando o registro do prosaico diário a uma linguagem de cunho pictórico, o autor amplia os limites da temática urbana na poesia:

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. Ao mesmo tempo, correspondia à tentativa de fazer poesia “objetiva”, centrada no objeto e não no sujeito, dessa forma deslocando o eixo de interesse poético para fora do “eu” do poeta [...] Quase uma despoetização do ato poético, a poesia do cotidiano nasceria da impressão que o “fora” deixa no “dentro” do sujeito. Por isso, é fácil compreender suas coincidências com a pintura impressionista (MOISÉS, 1992, p 175).

Dessa forma, a linguagem da poesia tornou-se cada vez mais imagética e os referentes do espaço urbano passaram a predominar em diversas composições, a ponto de se colocar em questão o caráter lírico de alguns textos. A ênfase dada às imagens pode ser justificada por seu efeito, pois dentro do texto literário elas exercem um papel fundamental, já que permitem ao leitor experimentar as mesmas sensações e impressões “vivenciadas” pelo “eu” do discurso lírico. Assim, a utilização desse recurso acaba potencializando a representatividade da linguagem poética. Recentemente, a necessidade de saber mais sobre esses aspectos foi reconhecida pelos estudiosos da literatura. Cientes disso, dedicamos os próximos capítulos aos estudos dos processos de representação e percepção do espaço citadino no âmbito específico da poesia.

1.1 O ESPAÇO NO POEMA: DAS IMAGENS À EXPERIÊNCIA SENSORIAL

O estudo do espaço no texto literário nem sempre esteve entre os tópicos privilegiados pelos teóricos da literatura. Todavia, ainda que tardio, o reconhecimento da pluralidade de significados na construção do espaço poético suscitou pertinentes estudos sobre o tema que, aos poucos, nivelaram suas reflexões às de outras categorias literárias. Uma das razões que justificam a importância do espaço literário é, seguramente, a elementaridade da relação entre os seres humanos e o meio ao qual estão inseridos. Diz Hall:

[...] ainda há um vínculo muito próximo entre a humanidade e suas extensões. Não importa o que aconteça no mundo dos seres humanos, acontecerá num cenário espacial; e o projeto desse cenário exerce uma influência profunda e persistente sobre as pessoas que nele se encontram (HALL, 2005, p. 11).

No domínio literário, o espaço está inserido num extenso debate que envolve a dialética entre realidade e linguagem. Segundo Sant'Anna (2012) essa questão se estende desde a Antiguidade Grega, pois já era debatida por Aristóteles e Platão. Apesar disso, enquanto categoria literária, o espaço pode ser definido como uma: “visão de mundo transfigurada e remodelada pelo artista, capaz de dotar a realidade histórica de atributos outros que não os simplesmente exteriores” (DIMAS, 1985, p. 7).

Já Bachelard (2008) considera que o espaço poético é, antes de tudo, uma instância ontológica: “O espaço, o grande espaço, é o amigo do ser” (BACHELARD, 2008, p. 211). Nessa perspectiva, o espaço acaba sendo a maneira de revelação íntima do autor, portanto, não se trata apenas do mundo exterior, mas sim daquilo que foi internalizado desse externo: “De que vertedouro de um interior ramificado escoo a substância do ser [...] O exterior não será uma intimidade antiga **perdida na sombra da memória?** ” (BACHELARD, 2008, p. 232) (Grifo nosso).

Dissertando sobre a obra de Vergílio Ferreira, Goulart (1990) explica que o discurso lírico transforma a categoria do espaço numa relação entre *eu/mundo*, pois o sujeito do discurso se apropria do objeto. Dessa forma, o espaço literário passa a ser exclusivamente o mundo do eu: “Deste modo, na relação *sujeito/objeto* evidencia-se sempre uma supremacia do sujeito, mesmo que no mundo diegético esteja subjacente um esforçado labor do eu para vir à tona. Assim, o mundo narrado é o mundo do *eu*” (GOULART, 1990, p. 32) (Grifo da autora). Embora haja inúmeras formas de abordagem

da categoria em questão, é certo que o espaço literário amplia o conhecimento do leitor sobre seu próprio mundo: “Mais importante que tudo, o espaço é um dos sistemas organizacionais básicos que dão sustentação a todos os seres vivos” (HALL, 2005, p. 12).

Em princípio, é necessário destacar que, no presente trabalho propomos uma abordagem do espaço na poesia. Embora seja esta uma das principais categorias do gênero narrativo, acredita-se que em determinados poemas o espaço é tão necessário à expressão do eu-lírico, quanto ao desenvolvimento da ação nos textos narrativos. A fim de direcionar as discussões acerca do espaço poético para o âmbito da poesia, discorreremos, inicialmente, sobre a natureza das imagens, por meio das quais constrói-se gradualmente o espaço.

Em se tratando do conceito de imagem, dentre as teorias que tratam dessa questão, encontra-se a do crítico brasileiro, Alfredo Bosi, cujas considerações foram fundamentais para nossa pesquisa. Em seu livro, *O ser e o tempo da poesia* (1977) Bosi examina o conceito de imagem, demonstrando como se dá a relação entre ser e formação imagética. Em primeiro lugar, conceitua essa experiência como elementar, pois é por meio da visão que temos os primeiros contornos (formas, texturas, cores etc.) dos objetos e do meio externo. Essas experiências são internalizadas, dando origem, assim, às imagens mentais. Segundo o próprio autor: “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo” (BOSI, 1983, p. 13).

Como se vê, para Bosi (1983), experiência visual e imagem são fenômenos afins. Por essa razão, concebe as imagens como “modos da presença”. Dito de outra forma, uma vez formada a imagem do objeto, ela pode vir a substituí-lo empiricamente. Por consequência disso, Bosi (1983) observa que as imagens formadas pelos indivíduos se tornam particulares, ou seja, ainda que duas pessoas observem o mesmo objeto, as imagens capturadas não serão idênticas. Disso resulta a natureza dupla das imagens, pois, em essência, representam a junção da “realidade” do objeto à imagem particular que se formou dele.

Para Bosi (1983), depois que as imagens são retidas na consciência, podem ser suscitadas pela reminiscência ou pelo sonho. Ambos os processos implicam uma coexistência temporal, pois a ação da memória recria o passado no presente e subsiste com ele. Desse modo, a imagem possui: “um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência” (BOSI, 1983, p. 15-16). Chama a atenção como o autor atribui à afetividade os níveis de nitidez das imagens. Para ele, o responsável pelo obscurecimento dela não é o tempo, mas sim o grau de afetividade que a envolve:

O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da fixação. A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão (BOSI, 1983, p. 13).

Dessa forma considera que as imagens, quer sejam mentais quer sejam inscritas, mantêm uma complexa relação com o visível. Os objetos abrem-se à visão enquanto *aparência*, esta, por sua vez, constitui a imagem primária que formamos dele. Depois disso, com a retentiva da *aparência* (imagem internalizada), essa apenas se *parece* com o que vimos. Como se vê, as imagens carregam em si um distanciamento primordial, a coincidência absoluta entre realidade e imagem é inalcançável, pois: “o imaginado é, a um só tempo, dado e construído” (BOSI, 1983, p. 15).

Na interpretação do autor, um dos aspectos que possibilitam a retenção das imagens na consciência humana é o caráter finito das formas. Os limites de contorno e dimensões dos objetos são fundamentais para que sua *aparência* possa subsistir em nossa mente. Além desses fatores, conceitua o caráter de simultaneidade das imagens como essencial, principalmente, para o desenvolvimento do discurso. Nesse sentido, as imagens constituem-se como “simulacros da natureza dada”, ou seja, representam o meio externo, porém, como são figurações mentalmente construídas, tornam-se estáveis, assim, a figura do objeto pode o representar. Com base nessas características, o autor afirma que a natureza das imagens é:

Finita e simultânea, consistente mesmo quando espectral, dada mas construída, a natureza da imagem deixa ver uma complexidade tal, que só se tornou possível ao longo de milênios e milênios durante os quais o nexos homem-ambiente se veio afinando no sentido de valorizar a percepção do olho (BOSI, 1983, p. 17).

Em específico às imagens dos poemas, Bosi (1983) acredita que não se trata de um objeto fixado ou ainda um fantasma criado durante um devaneio, mas sim de palavras articuladas que possuem em sua superfície uma cadeia sonora com a qual a matéria verbal se entrelaça, formando, assim, a linguagem usada para estabelecer experiências com objetos, pessoas, situações etc. Para o crítico, o mais importante é fixar que o modo essencialmente imagético representa um simulacro (fixo e estável), enquanto que o linguístico funciona como um substituto (temporalmente sequenciado), ainda que a finalidade de ambos seja a mesma: presentificar a realidade externa.

Nesse sentido, pode-se depreender que as imagens representam as “percepções” do ser em relação ao mundo. Contudo, é importante frisar que as imagens, quer sejam mentais, quer sejam linguísticas, não estão condicionadas à realidade, pois, segundo Bosi, ambos os fenômenos são produtos de uma experiência particular e, portanto, refletem uma realidade “moldada” pela subjetividade do ser. Dessa forma, o crítico acaba por atribuir às imagens poéticas um caráter subjetivo, pois, em essência, elas seriam o registro das “percepções” do autor diante da realidade e não uma mera representação do meio externo. Partindo dessas considerações, observamos que a teoria de Bosi recupera diversos estudos sobre a categoria do espaço, como, por exemplo, *A poética do espaço* (1957) do filósofo francês Gaston Bachelard, citada anteriormente.

Seguindo o viés psicanalítico e filosófico, Bachelard corrobora a natureza subjetiva das imagens relacionando-as ao psiquismo e, dessa forma, distanciando-as ainda mais da realidade material: “A imagem poética é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas” (BACHELARD, 2008, p. 1). Durante seu percurso analítico, o autor põe em prática um processo que conceitua como *topoanálise* que, grosso modo, seria a abordagem psicológica e sistemática dos significados simbólicos dos espaços da vida íntima, utilizando, para tanto, a figuração metafórica da casa. Com isto, consegue expor o cerne de sua teoria que consiste na afirmação de que assim como a casa, a alma humana é formada por camadas:

Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideramos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens (BACHELARD, 2008, p. 23).

Ainda que Bachelard tenha escolhido a metáfora da casa para se referir à alma humana, suas colocações discorrem sobre os processos genéticos das imagens, dessa forma, lançando luz sobre o espaço poético como um todo, inclusive, o cidadão, objeto de nossa discussão. De modo geral, observa-se que, na interpretação de Bachelard (2008), as imagens também são tidas como fenômenos internalizados, porém, para o crítico francês, elas são capazes de proporcionar experiências genéticas aos leitores:

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que

deveríamos tê-la criado.... Aqui a expressão cria o ser (BACHELARD, 2008, p. 7-8).

Outro escritor francês, Maurice Blanchot, discute essas questões em seu ensaio *O espaço literário* (1955). Embora nessa perspectiva o conceito de espaço possua um sentido muito mais amplo, isto é, o da criação literária, Blanchot formula importantes considerações a respeito dos processos de composição da poesia, tornando mais acessíveis a natureza das imagens e, por consequência, o espaço poético. Dentre os muitos aspectos discutidos na obra, interessa-nos, especialmente, as indagações do autor a respeito da essência das imagens, daquilo que as instituem e lhes atribuem significação:

O homem é feito à sua imagem: é o que nos ensina a estranheza da semelhança cadavérica. Mas a fórmula deve ser primeiramente entendida assim: *O homem é desfeito segundo a sua imagem*. A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam. A *imagem* de um objeto não somente não é o *sentido* desse objeto e não ajuda a sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar (BLANCHOT, 2011, p. 23-24) (Grifo do autor).

Para Blanchot, as imagens não são a expressão do objeto em si, mas sim uma semelhança que substitui a presença de algo que já não existe. Nesse caso, segundo o autor, a imagem pode ser definida como: “a sequência do objeto, o que vem depois dele, o que resta dele e permite ainda dispor dele quando dele nada resta” (BLANCHOT, 2011, p. 285). Desse modo, Blanchot define as imagens como um fenômeno essencialmente lacunoso, já que não chegam à completude daquilo que representam, pois são o “depois” do objeto.

Logo se vê que os preceitos acerca das imagens são fundamentais para que se possa compreender os significados que os referentes materiais podem adquirir quando transfigurados em linguagem poética. Como se observou, a enredada relação entre realidade e obra literária é o que parece ter motivado a diversidade de posicionamentos sobre a essência do espaço e das imagens no campo dos estudos da literatura.

Compreender esse processo de transposição implica uma análise profunda da dialética entre linguagem e mundo, cujo desenvolvimento esbarra no fato de que a literatura é uma espécie de linguagem em que a “materialidade” representada não corresponde necessariamente ao real. Daí a necessidade em se compreender, os modos

como os seres humanos percebem o meio externo para que se possa chegar aos significados que adquire quando transfigurado em linguagem literária.

Na base desses questionamentos, encontram-se os preceitos desenvolvidos pela Fenomenologia, cujo fundador foi Edmund Husserl (1859-1938). Insurgindo-se contra o psicologismo e o pragmatismo, Husserl propõe um método sobre o próprio conhecimento, definindo como ponto de partida os fenômenos da consciência, como nos explica Lyotard:

Começou por ser e continua sendo uma meditação acerca do conhecimento, um conhecimento do conhecimento; e o célebre *pôr entre parêntesis* consiste, em primeiro lugar, em dispensar uma cultura, uma história, em refazer todo o saber elevando-se a um não saber radical [...] *Por quê Fenomenologia?* – O termo significa estudo dos *fenômenos*, isto é, *daquilo* que aparece à consciência, *daquilo* que é *dado*. Trata-se de explorar este dado, a *própria coisa* que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forcejar hipóteses (LYOTARD, 1983, p. 9-10) (Grifo do autor).

Na acepção de Husserl, a consciência humana não se limita em registrar a realidade. Ao contrário, ela participa diretamente do processo de instituição do mundo. Nesse sentido, as experiências imediatas constituem-se como condição para se chegar à conclusão de algo. São elas que fornecem à consciência os dados necessários para atribuir significação ao mundo. Em suma, Husserl assevera que a realidade é, em essência, um fenômeno constituído pela consciência humana.

A teoria fenomenológica iniciou-se ao final do século XIX, período em que o subjetivismo e o irracionalismo já estavam em decadência. De Husserl aos fenomenólogos contemporâneos, várias foram as mutações operadas nesses estudos, o que coloca a Fenomenologia como um segmento investigativo ainda em construção. Apesar das várias perspectivas, há um ponto de partida que converge as diversas abordagens, conforme Lyotard:

Não conviria começar, ao menos, por desvendar, explicitar os diversos modos através dos quais a consciência *se tece com o mundo*? Por exemplo, antes de apreender o social como objecto, o que constitui uma decisão de carácter metafísico, torna-se sem dúvida necessário explicitar o sentido mesmo do facto *estar-em-sociedade* e, por consequência, interrogar ingenuamente este facto. Chegar-se-à, assim, à liquidação das contradições inevitáveis, derivadas da própria posição do problema sociológico: a fenomenologia tenta não subsistir as ciências do homem, mas afinar a sua problemática, seleccionando os seus resultados e reorientando a pesquisa (LYOTARD, 1983, p. 12) (Grifo do autor).

A questão primordial dos estudos fenomenológicos consiste em compreender as possíveis relações entre consciência humana e mundo. Obviamente, essa área de estudos tornou-se demasiada extensa. No entanto, dentre os vários segmentos, interessa-nos especificamente os estudos que abordam as formas como os humanos percebem o espaço.

Na base dessas análises, notamos a herança deixada por Husserl, como, por exemplo, na teoria desenvolvida por Merleau-Ponty, para quem a percepção do espaço também se constitui como um fenômeno da consciência, conforme o próprio autor: “A percepção do espaço é um lugar privilegiado das complicações intelectualistas [...] O espaço não é objeto de visão, mas objeto de pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 26).

Para Merleau-Ponty, o mundo percebido pela consciência humana não se reduz a um aglomerado de objetos e tampouco à pura racionalidade. Além disso, estabelece que um dos aspectos que caracterizam o fenômeno da percepção é justamente seu caráter individual, segundo o autor: “Não saberei nunca como vocês veem o vermelho, e vocês nunca saberão como eu vejo” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 50).

Em termos gerais, pesquisas como a de Merleau-Ponty, tanto fornecem subsídios para a compreensão desses fenômenos quanto deixam entrever a amplitude e a complexidade que os envolvem. Para se ter uma noção disso, basta aliarmos o fato de que cada percepção é única ao da diversidade dos objetos no mundo. Diante dessas implicações, outros pesquisadores buscaram alternativas para desintrinchar essas questões, como, por exemplo, o autor norte-americano Edward T. Hall, também citado anteriormente.

Seguindo uma perspectiva antropológica, Hall desenvolve um estudo minucioso sobre a percepção humana do espaço, propondo uma abordagem a partir dos sentidos (sensoriais) humanos. Para o autor, as teorias sobre a percepção tendem a fundamentar-se excessivamente na visão. Segundo Hall, é necessário considerar que a interação e a percepção do espaço implicam outros sentidos: Um de meus objetivos foi comunicar [...] que a experiência espacial não é simplesmente visual, mas multissensorial” (HALL, 2005, p. 11).

É importante observar que, para o antropólogo, a literatura é uma das chaves para se compreender a percepção humana através dos sentidos, pois os fenômenos observáveis na realidade, são transpostos para o texto literário, segundo o autor: “Resta saber se com essa breve resenha consegui transmitir minha ideia de que a literatura é, além de tudo o

mais, uma fonte de dados sobre o uso que o ser humano faz dos sentidos” (HALL, 2005, p. 125). A acepção de Hall é reiterada pelo pesquisador brasileiro, Ozíris Borges Filho, que afirma tanto a multiplicidade da percepção humana quanto a importância dos sentidos e da literatura para se compreender esses fenômenos:

[...] a maneira como o homem percebe essa realidade é ainda mais complexa e variada. Apesar de os sentidos serem os mesmos e, mesmo que os estímulos sejam os mesmos, cada pessoa percebe a realidade diferentemente. Assim, também ocorre na obra de ficção. E é nesse mundo complexo das percepções que o topóanalista deve aventurar-se. Deve-se perceber de que maneira os sentidos estão atuando na relação da personagem com o espaço (BORGES FILHO, 2009, p. 168).

Portanto, as teorias a respeito dos sentidos, além de fornecer subsídios para a análise dos significados na construção do espaço na literatura, pode contribuir de modo efetivo sobre como os poetas abordados em nossa pesquisa, em específico, Charles Baudelaire e Cesário Verde perceberam sensorialmente os espaços representados em seus poemas e transformaram essas experiências em recursos para potencializar a representatividade de seus cenários.

Em vista dos aspectos apontados, levando-se em conta a estrutura do texto poético, deve-se necessariamente compreender os processos pelos quais Charles Baudelaire e Cesário Verde representaram as cidades por meio das imagens dos poemas e, posteriormente, chegar às subjetividades perceptivas dessas composições. Dessa forma, é possível chegar a interpretações mais efetivas sobre como ambos os autores “viram” e deram forma a essas percepções sobre as cidades.

2. CHARLES BAUDELAIRE: A CIDADE E A SUBJETIVIDADE

Ele aceitou o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero. Foi, assim, capaz de conferir beleza a visões que não possuíam beleza em si, não por fazê-las romanticamente pitorescas, mas por trazer à luz a porção de alma humana ali escondida; ele pôde revelar, assim, o coração triste e muitas vezes trágico da cidade moderna (BANVILLE, 1867 apud BERMAN, 2014, p. 159).

2.1 BAUDELAIRE E A POÉTICA DA CIDADE

Se há um consenso entre os estudiosos da literatura é, sem dúvida, o fato de que Charles Baudelaire foi um dos maiores poetas do século XIX. Notadamente reconhecido como influenciador do modernismo, seu estilo de escrita expressou uma “rebeldia” que transformou as artes após seu tempo. Contrário a qualquer tipo de censura e de preconceito, os textos baudelairianos retratam as camadas populares e esquecidas, até então, pelos poetas. São os boêmios, as prostitutas, os estivadores, os bêbados, os trabalhadores das fábricas que ganham significação e alcançam a sublimação na poesia baudelairiana. Diz o autor: “Aquele que desposa a massa conhece os prazeres febris dos quais serão eternamente privados o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, ensimesmado como um molusco” (BAUDELAIRE, 2009, p. 9).

Segundo Friedrich (1991), Baudelaire soube reconfigurar os preceitos de Victor Hugo sob a forma dos estigmas e, além disso, conseguiu elevar a criação poética impessoal – proposta por Edgar Allan Poe – ao mais alto nível de abstração, dando início à “despersonalização” da lírica, ou seja, a gênese dela não seria mais a junção entre poesia e pessoa empírica como queriam os românticos, mas sim a fantasia regida pelo intelecto. Com isto, a produção poética assume um caráter preciso e passa a ser produto de um trabalho arquitetônico com a linguagem, cujo valor passa a incidir sobre a forma da obra e não mais na subjetividade expressiva.

Mais do que inovar a linguagem da poesia, Baudelaire ansiava o impacto, o confronto, ou como disse Blanchot, transformar sua obra num “abismo” para o leitor: “Que a palavra possa ser abismo, eis o que abre a Baudelaire o caminho da criação poética. Escrever,..., como convém a um verdadeiro homem de letras, eis o que ele quer, o seu verdadeiro objetivo” (BLANCHOT, 2011, p. 146). Imbuído desses ideais, volta seu “olhar” para o contexto da época, confrontando, assim, seus leitores com a degradação da própria realidade.

Desse modo, chega ao conceito ao qual sua obra é recorrentemente atrelada, isto é, à Modernidade. De fato, Baudelaire sempre esteve intimamente relacionado a esse conceito, considerando que ele próprio é um dos fundadores e disseminadores do termo. Segundo Berman foi o poeta quem: “fez mais do que ninguém, no século XIX, para dotar seus contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos. Modernidade, vida moderna, arte moderna – esses termos ocorrem frequentemente na obra de Baudelaire” (2014, p. 159). Num de seus ensaios Baudelaire define o que considerava como Modernidade:

Evidentemente, é sinal de uma grande preguiça; pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dela a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja. A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2011, p. 26)

O conceito determinado acima é que irá guiar sua produção artística e crítica, por isso reivindicava que os artistas voltassem os olhos para o que acontecia na época e registrassem em suas obras a modernidade daquele momento, com o propósito de promover o início da libertação dos temas e padrões clássicos. Com isso, o “espetáculo” da expansão urbana e, sobretudo, seus aspectos imorais e aviltantes são tomados como inspiração por Baudelaire.

Assim, o cenário dos poemas baudelairianos é a cidade de Paris em seu processo de transformação em uma metrópole. O poeta acreditava que nela seria possível captar os aspectos fascinantes em meio ao caos, a imoralidade e à miséria humana, nas palavras dele: “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1991, p. 35). Não que o objetivo de Baudelaire fosse imprimir um caráter de crítica social à sua obra, na verdade, apenas cumpria com o objetivo de evidenciar o que considerava por modernidade, que coincide com a decadência promovida pelo espetáculo urbano.

Desta relação com a realidade externa, sobretudo, com as grandes cidades, é que se originaram características importantes de sua obra, como, por exemplo, o eu-lírico *flâneur* que simboliza o “eu” que percorre a cidade contemplando o espaço com impassibilidade e sem destinação certa. Além disso, há que se observar também a

multidão. Há vários temas recorrentes na poética baudelairiana, mas a multidão é, certamente, um dos símbolos de sua obra:

A multidão é seu universo, como o ar é o 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 fugidio e no infinito. (BAUDELAIRE, 2011, p. 21)

Dessa forma, em vários poemas de Baudelaire, o eu-lírico busca inspiração em meio ao caos citadino. Por isso, as imagens do texto delineiam, pouco a pouco, o espaço da fervilhante capital francesa. Apesar disto, o autor não almejava retratar puramente a realidade externa, mas buscava também transformá-la por meio do sonho e da fantasia que, para ele, representavam capacidades criativas superiores. Segundo Friedrich (1991) com esse estilo de escrita Baudelaire consegue driblar as barreiras impostas à produção da poesia devido a nova configuração da sociedade que se tornava cada vez mais civilizada, tecnicista e automatizada. A alternativa apontada pelo autor é direcionar a criação poética aos domínios do mistério e do enigma, por meio de um engenhoso trabalho com a linguagem do poema.

A partir disso, a poesia deixa de cumprir com a obrigatoriedade de informar algo harmonioso, como determinavam os preceitos anteriores a Baudelaire e passa a situar-se no campo da sugestão. Torna-se claro, portanto, os motivos que fizeram da obra do poeta francês o grande legado das linguagens poéticas posteriores e, ainda, pode ser apontada como inspiração para as produções contemporâneas. Estes são alguns dos inúmeros fatores que diferenciam Baudelaire do movimento vigente em sua época, e que podem ilustrar porque é especificamente dele e não do Romantismo enquanto movimento que derivaram correntes artísticas tão variadas.

Soma-se a isso o fato de que o autor, além dos poemas, escreveu valiosas críticas sobre arte em geral, demonstrando que mais do que aptidão poética também dispunha de consciência crítica. Esses textos sustentaram as discussões em torno da obra baudelairiana mesmo depois de sua morte e ajudaram a dispersar os ideais que consolidariam a Modernidade. Embora tenha sido rejeitado por alguns de seus pares, não demorou muito para que autores como Paul Verlaine e Theodore de Banville reivindicassem a importância de Baudelaire e se colocassem como herdeiros do autor. O impacto de seus escritos rapidamente repercutiu em outros países, por isso, não só os autores franceses, mas grandes nomes da literatura inglesa como T. S. Eliot, levam-nos a considerar a

poética citadina de Baudelaire uma das mais influenciadoras, desde o período de seu surgimento, até ao que se considera por Modernidade literária. Diz Eliot:

Não é apenas no uso das imagens da vida comum, não apenas nas imagens da vida sórdida de uma grande metrópole, mas na elevação dessas imagens a uma alta intensidade – apresentando-a como ela é, e não obstante fazendo que ela represente alguma coisa além de si mesma – que Baudelaire criou uma forma de alívio e expressão para outros homens (ELIOT, 1930 apud BERMAN, 2014, p. 158).

A linguagem imagética à qual se refere Eliot deu início a um amplo diálogo entre prosa e lírica. Baudelaire atribui à cidade a necessidade dessa fusão. Na dedicatória da obra *Spleen de Paris pequenos: poemas em prosa*, o poeta afirma:

Quem dentre nós já não terá sonhado, em dias de ambição, com a maravilha de uma prosa poética? Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima; bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Esse ideal, que se pode tornar ideia fixa, se apossará sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à trama de suas inúmeras relações entrecortantes (BAUDELAIRE, *apud* BENJAMIN, 1995, p. 68-69).

Mesmo declarando isso anos mais tarde, Baudelaire deu início a essa linguagem já em *As flores do mal*. É por essa razão que a categoria do espaço está latente em vários poemas que compõem a obra, por isso, compreender a representação e a percepção citadina desses textos pode ajudar a compreender o intrincado processo de fusão entre os gêneros literários, mais especificamente, como o espaço prosaico começou a ser incorporado aos textos líricos. Nas páginas seguintes, nos dedicaremos ao estudo dessas questões.

2.2 PARIS DIURNA

Analisar a construção e a percepção do espaço poético atualmente, exige, pois, um retorno às obras produzidas no século XIX, época em que foram fixadas as bases que determinaram o percurso da literatura, daquele, até o nosso tempo. Dentre as produções literárias da época a obra de Charles Baudelaire é, certamente, incontornável para as pesquisas literárias, sobretudo, aquelas que discorrem acerca da representação e da percepção do espaço na literatura.

A leitura da obra *As flores do mal* evidencia o porquê dessa associação. A relação do “eu” baudelairiano com o entorno físico é sensível ao leitor desde o início da obra. Insurgindo-se contra o pedantismo academicista, Baudelaire sai em defesa de concepções artísticas que colocassem em evidência a dualidade da arte, isto é, sua essência eterna e, ao mesmo tempo, transitória.

Grosso modo, pregava que os autores deveriam abandonar a cópia dos clássicos e voltar-se ao próprio contexto, a fim de não comprometerem a transitoriedade histórica de suas obras, pois só dessa forma conquistariam originalidade composicional. Respondendo a esse princípio, Baudelaire acaba por desenvolver uma linguagem imagética, com a qual consegue transpor seus poemas ao nível de “quadros líricos”.

Por razões históricas e culturais, esses “quadros” baudelairianos representam um testemunho do processo de expansão de Paris, dito de outro modo, um olhar que acompanhou, de perto, a ascensão da cidade como “capital mundial”. Por isso, os poemas de Baudelaire representam tanto a configuração do espaço em si, quanto a adaptação humana às grandes metrópoles. Consoante Berman:

Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos (BERMAN, 2014, p. 177).

Vamos encontrar uma prova disso em vários poemas do livro *As flores do mal*, em especial, nos da seção *Quadros parisienses* marcada pela temática urbana. Lançando um olhar sobre o dia e a noite da cidade, Baudelaire consegue fixar as nuances da dinâmica cidadina. Em cada poema dessa seção, o autor insere os elementos que surgiram concomitantemente à expansão de Paris, como, por exemplo, as multidões, os mendigos, os edifícios, a poluição etc. Assim, aos poucos, o cenário urbano se torna mais manifesto e o contraste entre o dia e a noite formam um mosaico lírico daquele cotidiano.

É fundamental esclarecermos desde já que Baudelaire, quando se propõe a “poetizar” seu contexto, o aceita em sua plenitude. Segundo Berman, mais do que ninguém, Baudelaire tentou mostrar que a beleza peculiar (transitória) da vida moderna: “é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar” (BERMAN, 2014, p. 170). Eis o que distingue a

linguagem poética baudelairiana das demais lançadas durante o século XIX. Baudelaire assume a soturnidade do dia e a depravação noturna como condições intrínsecas a sua posição de homem moderno e cidadão. Obviamente, esses ideais interferem nas escolhas e no modo como o poeta organiza e caracteriza linguisticamente o espaço urbano.

Vejamos como esses aspectos se configuram nos textos. Para tanto, iniciaremos nossa proposta interpretativa com as imagens diurnas da cidade, mais especificamente, com o poema *O sol*³, o segundo da seção *Quadros parisienses*. De acordo com Benjamin (1995) esse é um dos poucos textos em que Baudelaire põe em discussão a atividade poética. Aqui o autor define seu ofício como uma “*estranha esgrima*”, um duelo solitário cujo êxito final é a poetização das cenas citadinas. Já na primeira estrofe do poema, vemos o engenhoso trabalho de organização imagética que faz com que o eu-lírico construa, pouco a pouco, o espaço da cidade:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
 Persianas acobertam beijos sorrateiros,
 Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
 Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
 Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
 Buscando em cada canto os acasos da rima,
 Tropeçando em palavras como nas calçadas,
 Topando imagens desde há muito já sonhadas.
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 295).

A primeira estrofe já permite ver o aspecto objetivo que os elementos citadinos atribuem ao poema. No gênero narrativo, uma das funções da categoria do espaço é proporcionar verossimilhança ao texto. É interessante notar que mesmo na poesia, cuja característica predominante é o subjetivismo, é possível propor ao leitor efeito semelhante ao da narrativa por meio da inserção de elementos que se referem ao espaço.

Outro ponto importante a destacar é que o efeito “verossimilhante” no poema não provém de um referencial urbanístico extenso. Em vez disso, Baudelaire opta por objetos “símbolos” com os quais consegue manter a concisão linguística que tanto priorizava. Assim, por meio de uma linguagem sucinta, notamos as imagens citadinas emergindo durante a leitura. Gradualmente, o eu-lírico delineia o amanhecer em um bairro da cidade. É digno de nota o modo como Baudelaire consegue cercear o cenário ao longo dos versos.

Inicialmente, a referência aos “subúrbios” remete aos vários aglomerados urbanos, e, em seguida, o espaço é restringido pelo termo “pardieiros” que, por sua vez, fazem menção aos casebres, pontos específicos e menores, dos “subúrbios”. No segundo verso, prossegue o cerceamento do cenário, pois “persianas” e “beijos sorrateiros”

³ Versão em francês na seção Anexos.

formam a imagem dos elementos e da atividade no ambiente interno dos casebres. Esse dualismo entre espaço amplo e restrito continua nos versos seguintes por meio do contraste entre: “cidade” e “teto”, “campo” e “trigais”.

Quando se começa a tomar contato com a representação da cidade no poema, logo percebemos a presença de alguns traços que indicam como esse espaço foi percebido sensorialmente. À primeira vista, a visão é de longe o sentido mais latente. Embora não haja menção direta à atividade visual, o verso de abertura do poema sugere a extensão e, por consequência, a distância com que o eu-lírico percebe o espaço: “Ao longo dos subúrbios”.

Segundo Hall (2005), a visão é, normalmente, o receptor remoto com maior capacidade de síntese. Por meio dela, os seres humanos conseguem reconhecer, à distância, longas extensões territoriais. Com base nisso, se observa que a imagem inicial do poema não corresponde a um referente urbano específico, mas antes, cobre uma faixa espacial relativamente extensa. Ademais, a organização dos referentes remetendo ao amanhecer na cidade e no campo reforçam os aspectos visuais do poema: “Quando o impiedoso **sol arroja** seus punhais”, “**Sobre a cidade** e o **campo**, os **tetos** e os **trigais**”. (Grifo nosso).

Além da visão, é possível observar outro sentido contribuindo para a percepção do espaço, pois o eu-lírico também se refere à sensação tátil da luz solar, comparando-a ao corte de um punhal: “o impiedoso sol arroja seus punhais”. Nos dois últimos versos, também pode ser depreendido a experiência tátil, já que extrair o poético do espaço, implica senti-lo: “**Tropeçando** em palavras”, “**Topando** imagens” (Grifo nosso).

É consenso entre os estudiosos que Baudelaire é por essência um cidadão. Apesar disso, no decorrer da leitura, há uma pausa na exploração do cenário urbano. Por um breve momento, o *flâneur* abandona a cidade e se volta ao espaço natural, como nos mostra o trecho abaixo:

Este pai generoso, avesso à tez morbosa,
 No campo acorda tanto o verme quanto a rosa;
 Ele dissolve a inquietação no azul do céu,
 E cada cérebro ou colmeia enche de mel.
 É ele quem remoça os que já não se movem
 E os torna doces e febris qual uma jovem,
 Ordenando depois que amadureça a messe
 No eterno coração que sempre refloresce!
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 295).

Observa-se que na segunda estrofe há mais referências aos elementos da natureza: “rosa, verme, colmeia, messe, refloresce”. Nessa passagem, o eu-lírico não faz menção à atividade poética, logo, inferimos que esse espaço não o motiva, ainda que os referentes da natureza remetam ao belo, a inspiração do *flâneur* baudelairiano provém do cenário urbano: “Tropeçando em palavras como nas calçadas”. Segundo Benjamin: “Baudelaire não se sentia movido a se entregar ao espetáculo da natureza” (1995, p. 57). Nossa inferência também é reforçada pela última estrofe do poema:

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
Eis que redime até a coisa mais abjeta,
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,
Quer os palácios, quer os tristes hospitais.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 295).

Ao retomar os elementos da cidade: “palácios e hospitais” recupera-se também o caráter metalinguístico do texto: “Quando às cidades ele vai, tal como um poeta”. A comparação entre o papel do poeta com o do sol sugere a intenção de assim como a luz solar, todos os aspectos citadinos, sem distinção, devem ser tocados e transformados em poesia: “Quer os palácios, quer os tristes hospitais”. Aqui, facilmente, se reconhece o intuito do autor de extrair de seu contexto o que ele tivesse de poético, cuja definição, em Baudelaire, englobaria o belo: “palácios”, mas, principalmente – aquilo que considerava ser o traço particular do período – o caráter melancólico da cidade: “tristes hospitais”.

Transpondo essa questão para o nível perceptivo, vemos que o eu-lírico atém-se à qualidade degradante do espaço urbano: “abjeta”/ “tristes”. Entretanto, até mesmo essa percepção negativa o inspira e o motiva a exercer sua atividade poética. Por essa razão, Paris é reverenciada apenas como fonte de inspiração. A percepção que o *flâneur* tem da cidade não lhe causa outro sentimento que não seja o desejo de compor seus versos.

Esse intuito citado pelo eu-lírico é observado à medida que avançamos na leitura da seção *Quadros parisienses*, cujo texto analisado integra. A cada poema, vemos que, para além do espaço físico, Baudelaire acaba immortalizando todo o contexto citadino daquele período. Dentre os temas abordados, se destaca o retrato da condição humana nas grandes cidades. Por sua sensibilidade poética, Baudelaire conseguiu registrar como a configuração das metrópoles repercutiu sobre seus habitantes, exigindo uma adaptação nem sempre pacífica.

Por isso, do cenário baudelairiano emergem imagens que simbolizam a degradação humana em meio à miséria urbana; a individualização do ser, o comportamento maquinal das multidões etc. Dentre as imagens citadas, esta última é,

certamente, uma das mais prepostas por Baudelaire. Em seu ensaio “*O pintor da vida moderna*” (1859), o poeta afirma que, para o perfeito observador, a multidão era “seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes” (BAUDELAIRE, 2011, p. 21).

Segundo Benjamin (1995) a multidão é um elemento constante nos poemas baudelairianos, sobretudo, nos da seção *Quadros parisienses*, onde é possível atestar a presença dela em quase todos os textos. Além da recorrência, Benjamin (1995) chama atenção para o modo como Baudelaire a representa. Segundo o crítico, a multidão, em Baudelaire, não é abordada de forma descritiva, mas antes como elemento intrínseco à cidade, o que possibilitou ao poeta: “evocar uma na imagem da outra” (BENJAMIN, 1995, p. 116).

Assim, no cenário baudelairiano, Paris e seus habitantes formam uma unidade representativa. Nessas imagens, não são apenas os artifícios linguísticos utilizados pelo autor que se destacam, mas também sua percepção acurada sobre a intrincada relação entre espaço citadino e seres humanos. Em razão disso, ler a organização do espaço em Baudelaire, implica, pois, analisar essas imagens humanas. Exemplificando, o poema *Os sete velhos*⁴, dedicado a Victor Hugo, ícone do Romantismo francês e o primeiro a ver a multidão como tema poético.

Ao iniciar a leitura do poema, percebemos que os contornos de uma grande metrópole se encontram mais nítidos nele, do que no texto analisado anteriormente. Por conseguinte, não é de surpreender que as noções relativas à percepção desse espaço estejam em maior número também. Embora se tenha dado ênfase ao aspecto físico da cidade, veremos que a condição humana dos cidadãos também fixa o olhar do “eu” baudelairiano, fato este que não deixará de incidir sobre a configuração e a percepção espacial. Vejamos como atuou Baudelaire em *Os sete velhos*:

Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde
O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante!
Flui o mistério em cada esquina, cada fronde,
Cada estreito canal do colosso possante.

Certa manhã, quando na rua triste e alheia,
As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,
Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,
E em que, cenário semelhante à alma do ator,

Uma névoa encardida enchia todo o espaço,
Eu ia, qual herói de nervos retesados,
A discutir com meu espírito ermo e lasso

⁴ Versão em francês na seção Anexos.

Por vielas onde ecoavam carroções pesados.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 307)

Aqui, o processo de construção do espaço é contrário ao do primeiro texto. Ao invés de uma representação gradativa, temos, no verso inicial, uma imagem ampla de Paris: “Cidade a fervilhar”. Não é apenas uma parte específica da cidade que fervilha, mas sim ela como um todo. Na sequência da estrofe, Baudelaire inicia o cerceamento do espaço, restringindo, assim, a amplitude das imagens. Para tanto, cita em cada verso, um referente urbano específico: “esquina/ canal/ passante/ cais”.

Não é sem razão que citamos “passante” como um dos elementos citadinos. É justamente a imagem do sujeito transeunte, apressado e “geneticamente urbano” que faz com que o leitor inicie a construção imagética das ruas. De antemão, esse dado exemplifica como Baudelaire utiliza as figuras humanas para evocar o espaço urbano e vice-versa.

A forma como o poeta delinea o espaço atribui à cidade um aspecto labiríntico: as diversas ruas que em determinado ponto se encontram, os canais do rio Sena (colosso possante) que, já na época, se espalhavam pela cidade e a vegetação (fronde) encobrindo o espaço criam uma organização urbana enredada e, por consequência, enigmática.

Essa inferência é confirmada pelas primeiras noções perceptivas do eu-lírico. Embora seja dia, para ele, a cidade é um espaço onde: “Flui o mistério”. Esse sentido vai sendo reforçado à medida que avançamos na leitura do poema. Entretanto, desde o início, em *Os sete velhos*, o espaço urbano não é majoritariamente “substantivo”. Além da conotação misteriosa, vemos que, para o eu lírico, Paris é fervilhante, “cheia de sonhos”, fendida por ruas e canais estreitos. Facilmente reconhecemos o caráter adjetivo dessas expressões que, por sua vez, tornam mais acessíveis as subjetividades perceptivas do “eu poético”.

Outro dado importante quanto à estrutura linguística do texto é que as marcações temporais não são metaforizadas. Em vez disso, Baudelaire privilegia expressões cronológicas, tanto na primeira quanto na segunda estrofe: “em pleno dia/ Certa manhã”. Sem dúvida, a objetividade delas surte efeito sobre a representação do cenário, já que potencializam o teor imagético do espaço construído no poema. Além da noção temporal, acreditamos que a expressão: “Certa manhã” funcione como um convite ao leitor. A partir daí, entendemos os motivos que levam o eu- poético a “ver” Paris como um espaço noturno, justificando assim a percepção espacial apresentada no início do poema.

Gradualmente o eu-lírico delinea as imagens citadinas, reconstruindo, à cada verso, o espaço que percebera. Novamente, os referentes urbanos proporcionam o efeito “verossimilhante” ao poema. As imagens das “ruas”, “casas” e “vielas” evocam a configuração espacial de Paris na época de Baudelaire. Contudo, os mesmos elementos que proporcionam objetividade, deixam entrever a subjetividade intrínseca ao fenômeno imagético, já que todos, sem exceção, expressam o mesmo aspecto soturno atribuído pelo eu-poético.

Cabe aqui, retomar o que diz Alfredo Bosi (1986) sobre a dialética entre pessoalidade e formação imagética. Segundo o autor, os efeitos sobre as imagens que formamos não são consequências exclusivas dos aspectos objetivos e temporais. Na verdade, para o crítico, os sentimentos envolvidos no momento da formação das imagens influenciam a definição que fazemos delas.

Obviamente, nossas considerações sobre os elementos do espaço literário os reconhecem como uma representação, ainda que, muitas vezes, cumpram a função de significar o mundo objetivo no texto literário. O espaço poético é uma construção subjetiva que o leitor reconhece e o ajuda a atribuir significação ao texto lido.

Retomando a leitura dos versos, vemos que além da soturnidade, Baudelaire fixa o ritmo fervilhante das manhãs parisienses. Para tanto, o poeta faz intervir sua multidão “simbólica”. Segundo Junqueira: “Baudelaire detém-se aqui, mais do que nos poemas anteriores desses ‘Quadros parisienses’, na contemplação e na análise da multidão da grande cidade, dessa escória anônima e decrépita” (2006, p. 587).

Analisando as composições imagéticas, vemos o registro da dinâmica das ruas: “O **espectro**, em pleno dia, **agarra-se ao passante!**” (Grifo nosso). Como já referimos, a palavra “passante” projeta a imagem do cidadão que, juntamente com outros milhares, se deslocava de modo acelerado e automático pelas ruas da capital francesa. Mais do que uma representação simbólica, esse indivíduo do poema expõe o fato de que as grandes metrópoles mudaram o ritmo da vida humana, reduzindo seus habitantes à meros “passantes” delas. O “espectro”, por sua vez, simboliza uma das condições do cotidiano cidadão, submeter-se à multidão, implica, pois, a dissolução completa da identidade individual dos transeuntes.

Conforme Bresciani (1994) a identificação pessoal se torna uma tarefa difícil em meio aos aglomerados urbanos. Neles, os indivíduos perdem atributos particulares, tornando-se, assim, figuras fugidias, meros componentes do coletivo cidadão. Por isso, o sujeito da multidão é misterioso, ou como é referido no poema, “espectral”. Com razão

Baudelaire definiu a multidão das grandes cidades como o: “Grande deserto de homens” (2011, p. 25), pois é justamente o contingente humano que desfaz a noção de indivíduo e os reduz a espectros.

Igualmente importante é a presença da expressão: “agarra-se” no verso. A dinâmica das massas por vias limitadas (ruas, avenidas, vielas etc.) deu origem à novas formas de contato humano. A expressão: “agarra-se” nos remete a esse fato, em específico, ao contato físico “imposto” pela redução do espaço individual. É desse modo que Baudelaire desvela o ritmo fervilhante das ruas, encoberto, durante o dia, pela atmosfera soturna da cidade. Assim, mais do que a aparência espacial, o cenário poético do texto ilustra o deslocamento dessas “massas” pelas vias de Paris. Num de seus escritos, Baudelaire sintetiza sua visão sobre a multidão citadina:

Não importa o partido a que se pertença é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas (BAUDELAIRE, 1851 *apud* BENJAMIN, 1995, p. 73).

Essa inferência do poeta permite uma explicação mais objetiva para o aspecto soturno da cidade. Se considerarmos o contexto histórico da época, veremos que a transição dos meios de produção para as indústrias modernas foi, seguramente, um dos processos que mais impactou sobre a configuração do espaço urbano. Como se sabe, Baudelaire acompanhou o curso da industrialização em Paris. Travando um diálogo entre o contexto histórico e a inferência do autor, podemos propor que a soturnidade do espaço no poema, se deve aos efeitos do processo de industrialização. O “úmido vapor” que “enchia todo o espaço” e a fumaça das máquinas, cujo aspecto se assemelha a uma “névoa encardida”, são os elementos que tornam o dia parisiense sombrio, misterioso e triste.

Além disso, as imagens do poema permitem entrever tanto a presença demasiada da poluição: “Simulavam dois cais de um rio em plena cheia” quanto os efeitos disso sobre o espaço citadino: “As casas, a esgueirar-se no úmido vapor”. Apesar do valor contextual, a singularidade dessas imagens nos faz reafirmar a natureza subjetiva do espaço baudelairiano. Não se trata, aqui, de uma representação da realidade, mas sim de um cenário construído por um “eu” e, portanto, sujeito aos devaneios da imaginação, como nos explica Gaston Bachelard:

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É

um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 2008, p. 19).

Embora se tenha verificado a presença da multidão baudelairiana, são as imagens da cidade que predominam nas três primeiras estrofes. Os referentes urbanísticos, a configuração espacial e o ambiente diurno estão todos aí representados. Não é de surpreender, então, que se encontre, nesses versos, noções que demonstrem como os sentidos sensoriais atuam na percepção do espaço. Sem dificuldades, reconhecemos no poema traços indicativos de atividade visual, como, por exemplo, o verso: “Uma névoa encardida enchia todo o espaço”, no qual o adjetivo: “encardida” evidencia a percepção visual do eu-lírico.

Talvez, mais importante que a constatação disso, seja o significado sombrio dessas notações. A soma delas demonstra que, na visão do eu-poético, Paris não apresenta outra característica além de soturnidade (espectro, mistério, triste, alheia, úmido vapor, névoa encardida) embora fosse dia, a luz solar não causa efeito em sua percepção.

Há outras modalidades sensoriais que ajudam o eu-lírico a perceber seu entorno físico, por exemplo, no verso: “Por vielas onde ecoavam carroções pesados”, no qual se destaca a percepção auditiva. A combinação entre os termos: “ecoavam” e “pesados” remete a uma sonoridade intensa e morosa ao mesmo tempo, o que acentua o caráter melancólico da cidade. Ademais, é possível também distinguir referências táteis. Além do contato ocasional nas ruas: “agarra-se”, como já referimos, há ainda menção ao “úmido vapor” que predominava no ambiente. Logo, as análises realizadas até aqui deixam cada vez mais evidente o caráter multissensorial da percepção espacial humana.

No decorrer da leitura, há uma importante mudança no campo perceptivo do poema, pois, a partir da quarta estrofe, o olhar do eu-lírico se detém mais sobre uma figura humana, do que sobre a cidade em si. Em Baudelaire, podemos encontrar diversos exemplos em que o aspecto único de tipos urbanos arrebatava para si a percepção do eu-lírico. Em “*Os sete velhos*” temos um exemplo disso:

Súbito, um velho, cujos trapos pareciam
Reproduzir a cor do tempestuoso céu
E a cujo pobre aspecto esmolas choveriam,
Não fosse o mal que lhe brilhava no olho incréu,

Me apareceu. Dir-se-ia que, em fel banhada,
Sua pupila o ardor dos gelos aguçava,
E a barba, em longos pelos, qual aguda espada,
Análoga à de Judas, no ar se projetava.

Não era curvo, mas quebrado, e sua espinha
 Compunha com a perna um claro ângulo reto,
 Tanto mais que o bastão, que a seu perfil convinha,
 Lhe dava o ar retorcido e o ímpeto incorreto

De um quadrúpede enfermo ou judeu de três patas.
 Ele ia, em meio à lama e à neve quase imerso,
 Como quem mortos calca ao peso das sapatas,
 De todo indiferente e hostil ao universo.
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 307-309).

Não é só o aspecto fisionômico que o perturba, mas também o modo como esse sujeito lhe aparece: “Súbito”. Segundo Bresciani: “o acaso é um determinante fundamental dos encontros nas grandes cidades” (1994, p. 11-12). Portanto, percorrer o espaço urbano é entregar-se à: “incerteza quanto ao que se vai encontrar [...] compensada pelo encontro certo, cotidianamente confirmado, com o fluxo formigante, caótico, da multidão” (1994, p. 12). Sensível a tal condição, Baudelaire se assume como um indivíduo: “que, nas cidades gigantescas, está afeito às tramas de suas inúmeras relações entrecortantes” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1995, p. 69).

É justamente uma dessas experiências cidadinas que o poeta traz à tona nesse texto. Assim, quando recai sobre essa figura humana, Baudelaire não deixa de incidir também sobre a cidade, pois expõe a imprevisibilidade e a hostilidade intrínsecas ao espaço urbano conotadas pela fisionomia enigmática desse cidadão, cuja característica mais determinante é a designação como “velho”. Segundo Benjamin (1995) os personagens da multidão baudelairiana não pertencem a uma classe social fixa:

o que devemos entender propriamente por tais massas. Não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas (BENJAMIN, 1995, p. 113).

Embora não se possa identifica-lo socialmente, o que se pode afirmar é que esse “velho” simboliza um dos tipos humanos que, durante o dia, permaneciam ocultos nos recônditos de Paris. Para Baudelaire, são esses cidadãos marginalizados que proporcionavam o “espetáculo parisiense”. Nas palavras dele:

O espetáculo da vida elegante e das milhares de existências errantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade (criminosos e mulheres de reputação equívoca): a Gazette des Tribunaux e o Moniteur nos provam que basta abrir os olhos para reconhecermos nosso heroísmo [...] A vida parisiense é fecunda em temas poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e

nos impregna como a atmosfera, mas nós não o vemos (BAUDELAIRE, 1988, p. 26-27).

Há um consenso entre estudiosos da poética baudelairiana de que o autor tenha aplicado aos textos literários os mesmos preceitos que defendia em seu aparato crítico, por esta razão, muitos apontam o caráter de unidade da obra de Baudelaire. É interessante notar que a imagem do cidadão decrépito do texto, “em meio à lama e à neve quase imerso”, representa poeticamente essas existências “subterrâneas” às quais o autor se refere no excerto transcrito acima. A sequência do poema reforça esse sentido:

Outro o seguia: barba, dorso, olhos, molambos
- Enfim, tudo era igual, do mesmo inferno oriundo,
Neste gêmeo senil, e caminhavam ambos
Com mesmo passo não se sabe a que outro mundo.

A vítima eu seria de um conluio astuto?
Ou que perverso acaso ali me atormentava?
Sete vezes contei, minuto após minuto,
Este sinistro ancião que se multiplicava!

Aquele que se ri de tamanha inquietude,
E que jamais sentiu um frêmito fraterno,
Cuide bem que, apesar de tal decrepitude,
Os sete hediondos monstros tinham o ar eterno!

Teria eu visto o oitavo à luz do último instante,
Inexorável sócia, irônico e fatal,
Filho e pai de si mesmo ou Fênix repugnante?
- Mas as costas voltei ao cortejo infernal.

Furioso como um ébrio que vê dois em tudo,
Entrei, fechei a porta, trêmulo e perplexo,
Transido e enfermo, o espírito confuso e mudo,
Fendido por mistérios e visões sem nexo!

Minha razão de balde ao leme se agarrava;
A tempestade lhe rompia a quilha e as cordas,
E minha alma, ó naufrágio, dançava, dançava,
Sem mastros, sobre um mar fantástico e sem bordas!
(BAUDELAIRE, 2006, p. 309-311)

Com a imagem desse “ancião que se multiplicava”, Baudelaire mostra as existências errantes que a cidade escondia durante o dia, concedendo-lhes valor poético e histórico. Nota-se que essa “multidão” é estranha para o eu-lírico: “A vítima eu seria de um conluio astuto?”. A comparação com seres místicos reforça o sentido do desconhecido: “não se sabe a que outro mundo”. Segundo Bresciani (1994), na época, a multidão nas ruas das grandes metrópoles era tida como uma “presença desconcertante”,

tanto pela rapidez com que se multiplicava, quanto pela “extrema novidade” que representavam.

Ciente dessa nova presença, Baudelaire fixa poeticamente seu surgimento, indo mais além, registrando possíveis implicações desse processo. O efeito perturbador que a imagem do “velho” produz sobre o eu-lírico, o coloca em conflito com seu espaço circundante: “Furioso como um ébrio que vê dois em tudo”. A visão do desconhecido torna a cidade igualmente estranha. Percebendo-a como não familiar, o eu-lírico se exaspera, buscando refúgio num espaço contraposto ao urbano, isto é, num ambiente íntimo: “Entreí, fechei a porta, trêmulo e perplexo”. Segundo Bachelard (2008) os seres humanos atribuem aos espaços íntimos valor de proteção. Isso fica claro nos versos, pois é a esse ambiente que o eu-lírico procura para recobrar o equilíbrio desfeito pela cidade.

As últimas estrofes explicam por que o *flâneur* vê Paris como um espaço enigmático e hostil no início do poema. A percepção espacial delineada no começo está totalmente condicionada a essa experiência vivenciada. Hall (2005) afirma que o ser humano “aprende enquanto vê, e o que ele aprende influencia o que vê” (2005, p. 80). Dessa forma, Baudelaire ultrapassa os limites da representação de Paris, deixando como legado um testemunho lírico das dificuldades de adaptação ao ambiente urbano. Sua percepção fixa poeticamente a dinâmica das multidões, na qual “passantes espectrais” e “sinistros anciãos” aprendem a caminhar lado a lado.

Parte daí a designação do *flâneur* como “herói”. Para Baudelaire, os conflitos intrínsecos à vida moderna impunham ao ser uma atitude heroica perante à vida. Diante disso, cabia aos poetas reconhecerem esses conflitos como seu conteúdo poético e, assim, assumirem seu próprio “heroísmo moderno”:

Antes de procurar o lado épico da vida moderna e de demonstrar com exemplos que a nossa época não é menos fecunda, em motivos sublimes, que as épocas antigas, pode-se afirmar que, assim como todos os séculos e todos os povos tiveram sua beleza, nós certamente temos a nossa. Isso é inevitável (BAUDELAIRE, 1988, p. 24).

Com isso, acaba transformando em linguagem lírica as especificidades do processo de urbanização, registrando tanto noções relativas à configuração do espaço quanto a percepção de um “eu” que acompanhou esse momento emblemático da história humana.

Em termos gerais, os poemas analisados até aqui, demonstram que os elementos urbanísticos proporcionam à poesia efeito semelhante aos dos textos prosaicos no tocante à representação do espaço. Isso nos leva a reconhecer que na obra baudelairiana os referentes materiais não são simples componentes textuais, mas, sim, recursos que fundamentaram o estilo de escrita do poeta. Benjamin (1995) afirma que Baudelaire foi o primeiro a trazer para o âmbito lírico palavras de proveniência prosaica e urbana.

Dessa maneira, elabora uma linguagem capaz de pôr em evidência certas particularidades contextuais, ou como classificava o poeta, a beleza da vida moderna, cuja presença demasiada não torna fácil sua apreensão. Por isso a necessidade de um eu-poético “esgrimista” e “heroico”, que traga à tona o belo moderno que se esconde no amanhecer dos subúrbios parisienses; nos encontros inesperados que o ritmo fervilhante das ruas proporciona; nas vidas anônimas que surgem e crescem juntos com as cidades, enfim, extrair de Paris a poesia oculta pela soturnidade do dia. Não surpreende, então, que nessa atividade, o eu-lírico lance mão de toda a sua capacidade perceptiva, mobilizando seus sentidos sensoriais para atingir o substrato da vida cotidiana.

Baudelaire não se limitou ao retrato diurno de Paris. A obsessão do poeta pela metrópole francesa o levou a representar também a face noturna da cidade. Considerando o objetivo desse trabalho, é necessário compreender como o autor constrói esse cenário noturno. Assim, será possível chegar às conclusões mais efetivas sobre a natureza do espaço poético baudelairiano e os aspectos perceptivos contidos nele.

2.3 “EIS A NOITE”, AMIGA DO POETA

É com a paráfrase de um dos versos do poema *O crepúsculo vespertino*⁵ de Charles Baudelaire, que iniciamos o subcapítulo, onde se pretende ler como o poeta constrói e percebe o espaço da cidade, porém, desta vez, durante o período noturno. Para tanto, selecionamos o referido poema que, assim como os anteriores, também integra a seção *Quadros parisienses* da obra *As flores do mal*.

No ensaio *O pintor da vida moderna* (1859), Baudelaire afirma que a noite: “É a hora estranha e ambígua em que se fecham as cortinas do céu e se iluminam as cidades” (2011, p. 23). Dito de outra forma, a noite é o momento em que o “maravilhoso” da vida moderna emerge do espaço citadino. É quando o *flanêur* consegue extrair a beleza autêntica (imoral) da Modernidade. Vejamos como essa afirmação se configura no poema.

⁵ Versão em francês na seção Anexos.

Eis a noite sutil, amiga do assassino;
 Ela vem como um cúmplice, a passo lupino;
 Qual grande alcova o céu se fecha lentamente,
 E em besta fera torna-se o homem impaciente.
 Ó noite, amável noite, almejada por quem
 Cujas mãos, sem mentir, podem dizer: Amém,
 Galgamos nosso pão! – É a noite que alivia
 As almas que uma dor selvagem suplicia,
 O sábio cuja fronte pesa sem proveito,
 E o recurvo operário que regressa ao leito.
 Entretanto, demônios insepultos no ócio
 Acordam do estupor, como homens de negócio,
 E estremeçam a voar o postigo e a janela.
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 323-325).

De início, fica claro que a percepção do eu-lírico sobre a noite citadina se contrapõe ao dia: “Ó noite, amável noite”. A cidade já não lhe é mais soturna, ao contrário, no verso: “Qual grande alcova o céu se fecha lentamente” a conotação íntima (alcova) demonstra que esse é o momento em que Paris oferece prazer e acolhimento, tornando-se, assim, sua “morada”. Bachelard (2008) explica que todo espaço onde se encontra refúgio adquire a noção da casa: “nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção” (2008, p. 25).

É importante destacar que o mesmo verso traz em si uma explicação para essa conotação íntima. Esse é o momento em que o divino se afasta e o mal aflora pela cidade, fluindo por toda parte a poesia “misteriosa” da iniquidade tão valorizada por Baudelaire. Por isso, nesse poema, o *flâneur* não assume uma imagem “heroica”, mas antes, se despe dela, assumindo apenas a condição de cidadão que, enfim, pode sair em busca dos prazeres oferecidos pela noite: “É a noite que alivia”.

Com relação à construção do espaço, vemos que em “*O crepúsculo vespertino*”, isso é realizado de modo descendente. Nos três primeiros versos, o “eu” dedica-se à contemplação do céu, aguardando o anoitecer na cidade: “Ela vem como um cúmplice, a passo lupino”. É só quando escurece por completo, que ele fixa o olhar em seu entorno e, a partir daí, começa a construí-lo ao longo do poema.

A percepção do meio físico também segue uma progressão. Fiel ao intuito de trazer à luz os indivíduos subjugados da cidade, Baudelaire posiciona seu eu-lírico de forma estratégica no coração do submundo parisiense, isto é, nos subúrbios da metrópole francesa. As menções ao “postigo” e à “janela” remetendo às fachadas das casas situadas

em áreas mais afastadas, aliadas à multidão simbólica de Baudelaire, arrematam a caracterização do subúrbio.

Para Friedrich (1991), Baudelaire apresentou o lado negativo da modernidade, desvelando a fealdade das metrópoles. Isso justifica a predileção do poeta pelas áreas escusas de Paris. Nelas, encontram-se os ícones da degradação urbana, como, por exemplo, o “sábio”, cuja fisionomia decadente simboliza: “a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso” (FRIEDRICH, 1991, p. 43). Os princípios modernos destituíram gradativamente a cultura, incutindo valor em processos materiais de natureza política, econômica etc. Dentre outras definições, Baudelaire viu o progresso como: “decaimento progressivo da alma, domínio progressivo da matéria” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1991, p. 43). O aspecto decadente do “sábio” personifica essa incredulidade do poeta acerca dos “avanços” da modernidade.

Soma-se a isso, a imagem do “operário” curvado pelo cansaço regressando ao lar e, em especial, o grupo referido no texto como “demônios insepultos no ócio” simbolizando toda a sorte de sujeitos marginalizados que, no período, se alocavam nos subúrbios de Paris. Todos esses tipos evocam a multidão que povoavam os recônditos da metrópole. Assim, novamente, Baudelaire recorre às figuras humanas para representar as imagens da cidade.

Essa estratégia poética é mantida até o final do texto. Nota-se que a percepção do eu-lírico sobre os transeuntes noturnos também se opõe a do dia. Ao contrário da massa “amorfa” e misteriosa, surgem tipos bem definidos: “sábio”, “operário”, “homens de negócio” e “assassino”, dentre os quais, nem mesmo o “assassino” causa espanto ao eu-lírico como os transeuntes espectrais da manhã. Unindo essas figuras humanas a alguns referentes urbanísticos, Baudelaire constrói gradativamente a face noturna da cidade. A cada verso, o cenário urbano vai adquirindo novos contornos e outros transeuntes agridem-se à multidão noturna, por exemplo, as prostitutas cuja presença também é registrada:

Através dos clarões que o vendaval flagela
 O Meretrício brilha ao longo das calçadas;
 Qual formigueiro ele franqueia mil entradas;
 Por toda parte engendra uma invisível trilha,
 Assim como inimigo apronta uma armadilha;
 Pela cidade imunda e hostil se movimenta
 Como um verme que ao Homem furta o que o sustenta.
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 325).

Segundo Benjamin (1991) quando Baudelaire retrata a prostituição, o pano de fundo nunca são os bordéis, mas sim as ruas das metrópoles, assim como no poema em questão. Seguindo pelas ruas, o eu-lírico observa o “Meretrício” se estender “ao longo das calçadas”. Pela imagem do verso, percebe-se que a configuração sinuosa da cidade contribui para o aumento da prostituição. Segundo Benjamin: “Com o surgimento das grandes cidades, a prostituição se apossa de novos segredos. Um deles é, de início, o caráter labiríntico da própria cidade” (1991, p. 149). Pode-se depreender, portanto, que o ordenamento urbano permitiu que o meretrício se espalhasse por todo o perímetro de Paris. É a essa disposição citadina que Baudelaire se refere quando escreve: “Qual formigueiro ele franqueia mil entradas”.

Benjamin (1991) ainda aponta o fato de que as metrópoles modernas transformaram as prostitutas em artigos de consumo: “Na estrutura assumida pela prostituição nas cidades grandes, a mulher aparece não só como mercadoria, mas, em sentido restrito, como artigo de massa” (1991, p. 148). É justamente essa imagem que Baudelaire delinea no texto. O eu-lírico vê o “Meretrício” se posicionar “ao longo das calçadas” de Paris tal qual “produtos” numa vitrine. O modo como Baudelaire retrata essas mulheres mostra, em última análise, como as grandes cidades transfiguraram a dinâmica da prostituição. Para Benjamin (1991) essa transformação é um dos principais temas de Baudelaire.

Além de simbolizar noções sobre o espaço urbano, a imagem dessas mulheres revela um traço importante da poética baudelairiana. Com demasiada frequência, o poeta retrata figuras femininas essencialmente duais. Se, de um lado, ela é sinônimo de prazer, do outro, também simboliza a destruição. No poema, temos um exemplo disso. Pode-se dizer que, à primeira vista, o meretrício surge como um objeto desejado, tal qual artigos expostos nas vitrines, elas se destacam nas calçadas: “O Meretrício **brilha** ao longo das calçadas” (Grifo nosso).

Entretanto, o eu-lírico muda seu ponto de vista sobre o “Meretrício”. De luzente, passa à considera-lo “como inimigo” e “como verme”. Trata-se, portanto, de uma perspectiva contraditória a respeito das prostitutas, pois há a junção das noções de “prazer” e “morte” na imagem dessas mulheres. Nesses versos, temos a tríade imagética comum na poesia de Baudelaire, a saber, a mulher, a morte e a cidade, conforme Benjamin: “O típico da poesia de Baudelaire é que as imagens da mulher e da morte se interpenetram numa terceira, a de Paris” (1991, p. 39). Vale destacar que as iniciais

maiúsculas em “Meretrício” e “Homem” criam um vínculo entre ambos, destacando, assim, a natureza contraditória do prazer humano.

Retomando a leitura sobre o espaço literário, observamos que, novamente, a cidade não é apenas substantiva, mas também adjetiva. A percepção do eu-lírico sobre o meio urbano expõe os aspectos negativos de Paris: “Pela cidade **imunda e hostil** se movimenta” (Grifo nosso). É interessante notar que ambos os fatores não tiram o *flâneur* de seu curso, aos poucos, o cenário adquire novos contornos, se transfigurando no que Baudelaire considerava como “O espetáculo da vida elegante”, indicando, assim, o percurso do “eu”:

Ouvem-se aqui e ali as cozinhas a chiar,
Os teatros a ganir, as orquestras a ecoar;
Sobre as roletas em que o jogo encena farsas,
Curvam-se escroques e rameiras, seus comparsas,
E os ladrões, que perdão ou trégua alguma têm
Começam cedo a trabalhar, eles também,
Forçando docemente o trinco e a fechadura
Para que a vida não lhes seja assim tão dura.

Recolhe-te, minha alma, neste grave instante,
E tapa teus ouvidos a este som uivante.
É o momento em que as dores dos doentes culminam!
A Noite escura os estrangula; eles terminam
Seus destinos no horror de um abismo comum;
Seus suspiros inundam o hospital; mais de um
Não mais virá buscar a sopa perfumada,
Junto ao fogão, à tarde, ao pé da bem-amada.

E entre eles muitos há que nunca conheceram
A doçura do lar e que jamais viveram!
(BAUDELAIRE, 2006, p. 325).

Sabidamente, em meados do século XIX, o espaço físico da capital francesa passou por um amplo processo de expansão e modernização, cujo símbolo histórico ficou sendo os *bulevares*. O planejamento urbano incluía também diversos seguimentos culturais que juntos formavam um amplo complexo de entretenimento. Segundo Berman os empreendimentos realizados: “ajudaram a transformar Paris em um espetáculo particularmente sedutor, uma festa para os olhos e para os sentidos” (BERMAN, 2014, p. 181).

Parte desse cenário é imortalizado por Baudelaire em “O crepúsculo vespertino”. Nos versos, a imagem das “cozinhas”, “teatros”, “orquestras” e “roletas” evocam o complexo cultural da cidade. É possível perceber que, de início, a construção do espaço boêmio é feita de modo panorâmico: “Ouvem-se **aqui e ali** as cozinhas a chiar/Os teatros

a ganhar, as orquestras a ecoar” (Grifo nosso). Os referentes de lugar “aqui” e “ali” aliados à quantidade de estabelecimentos conotam a amplidão do espaço representado.

Entretanto, na sequência dos versos, o espaço festivo deixa de ser amplo: “Sobre as roletas em que o jogo encena farsas/Curvam-se escroques e rameiras, seus comparsas”. Embora não seja referida pelo nome, entendemos que o eu-lírico se volta ao ambiente interno de uma casa de jogos, restringindo, assim, a dimensão espacial. Aqui, além do meio físico em si, o poeta incide sobre os tipos humanos: “escroques”, “rameiras” e suas ações: “Curvam-se”.

Não é sem razão que Baudelaire dá ênfase a esse espaço. Desse modo, chama a atenção para o aspecto furtivo do cotidiano boêmio em Paris e da diversão humana como um todo. O poeta acreditava que a natureza humana “pura” impele sempre ao crime. Nesse sentido, a maldade seria, portanto, a essência primitiva dos humanos. Por isso, em seus poemas, a beleza, a diversão, a felicidade, enfim, tudo aquilo que remete ao prazer são recorrentemente associados às ações transgressivas. É interessante notar que a expressão “Curvam-se” sugere essa devoção humana ao “crime”, encerrando, dessa maneira, a concepção baudelairiana. Consoante o poeta:

Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre na mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, por si só, teria sido incapaz de descobri-la (BAUDELAIRE, 2011, p. 62).

Depois de examinarmos essas imagens, podemos agora reconhecer melhor os sentidos sensoriais atuando na percepção espacial do eu-lírico. Embora não haja alusão direta à atividade visual, percebemos o predomínio dela: “Sobre as roletas em que o jogo encena farsas”. Entretanto, a noite é o momento em que a percepção visual se torna mais deficitária, por isso, outros receptores sensoriais são estimulados para tentar supri-la. No poema, ao reconstruir o cenário, notamos que parte da percepção espacial se dá via audição: “Ouvem-se”.

Desse modo, Baudelaire compõe uma “representação sinestésica” do que considerava como a “vida elegante” de Paris. Esse sentido pode ser expandido se considerarmos a finalidade das “cozinhas”, “teatros” e “orquestras”, uma vez que cada um deles incita um sentido sensorial, respectivamente, o paladar, a visão e a audição. Assim, o poeta confirma, outra vez, a aceção de Berman sobre o caráter multissensorial da capital francesa.

Além de atestar a essência multissensorial da percepção do espaço, é importante reconhecermos os significados latentes nas referências sonoras do poema. Em primeiro lugar, observamos que: “chiar”, “ganir” e “orquestras a ecoar” evocam a multidão que frequentava o centro cultural da cidade, uma vez que são sonoridades produzidas pela ação humana e não pelo meio físico natural em si. Novamente, o poeta funde “massa anônima” e espaço citadino.

Dentre os três referentes sonoros, chama a atenção o verbo “ganir”, pois em termos de sonoridade, não estabelece uma semelhança transparente com o espaço ao qual se relaciona no poema. Nesse caso, Baudelaire parece traduzir em termos poéticos sua concepção acerca do teatro. Grosso modo, o autor designava os enredos teatrais como “ficções que representam esses grandes elementos da felicidade e do infortúnio” (BAUDELAIRE, 2011, p. 47).

Com base nisso, acreditamos que a conotação triste e melancólica atribuída ao teatro através do verbo “ganir”, sintetiza o caráter antagônico da vida humana desnudado pelos enredos teatrais. Vale insistir que Baudelaire considera esse antagonismo como inerente ao destino humano, por essa razão, no poema, o traço de animalidade não se restringe à representação, mas antes se estende também ao público, igualando, assim, o teatro como um todo: “teatro a ganir”.

Como vemos, para além da configuração do espaço físico, o poema traz à tona as experiências sensoriais e as contradições da alma humana. Esta última, para Baudelaire, se torna mais nítida nas áreas boêmias das metrópoles modernas. Eis o que parece ser, para o autor, o traço espetacular da vida galante em Paris:

O gênero de temas preferido pelo artista, afirmaremos que é a *pompa da vida*, tal como ela se oferece nas capitais do mundo civilizado [...] Nosso observador está sempre infalivelmente a postos em toda a parte onde fluem os desejos profundos e impetuosos, os Orinocos do coração humano, a guerra, o amor e o jogo; em toda parte onde se agitam as festas (BAUDELAIRE, 2011, p. 47).

Ao final da estrofe, o cenário poético perde o aspecto festivo. Em lugar dele, Baudelaire instala, novamente, os recônditos citadinos. As estratégias textuais utilizadas para reintroduzir esse ambiente são análogas às do início do poema. Mais uma vez, o poeta incide sobre os tipos marginalizados, desta feita, acerca dos “ladrões”. Com isso, consegue projetar uma cena que, sem muito esforço, pode ser reconhecida como própria

ao cotidiano das metrópoles modernas, sobretudo, nas áreas mais remotas das cidades: “Forçando docemente o trinco e a fechadura”.

É digno de nota, o fato de os “ladrões” serem igualados a trabalhadores comuns no poema. Se os operários trabalham na cidade durante o dia, à noite, “os ladrões” assumem esse papel: “Começam cedo a trabalhar, eles também”. Em Baudelaire, as vilezas da vida urbana – e dos seres humanos de modo geral – não são censuradas, mas sim aceitas como intrínsecas ao cotidiano das metrópoles modernas. Segundo Benjamin (1995) Baudelaire possuía a sensibilidade necessária para extrair os encantos das coisas danificadas e corrompidas da sociedade “desenvolvida”.

Nos versos seguintes, já ao final do poema, Baudelaire apresenta a face melancólica do espaço parisiense. Para tanto, escolhe o “hospital” como referente urbanístico. Aqui, novamente o autor privilegia o aspecto sonoro em detrimento do físico. Os “suspiros” e o “som uivante” ecoando pela cidade roubam a percepção do eu-lírico: “Recolhe-te, minha alma/ E tapa teus ouvidos”.

Diferentemente dos outros sons citadinos, os gemidos dos doentes perante a morte, ou a “Noite escura” – como é referida no poema – amedronta o eu-lírico, e o que era até então a “amável noite”, se transforma no “grave instante”. Assim, com apenas um referente urbanístico (hospital), Baudelaire revela o caráter ambíguo da noite parisiense. Se, de um lado, o espaço urbano oferecia toda a sorte de prazer aos citadinos, do outro, expunha-lhes a fragilidade de seus inevitáveis destinos.

Não é de surpreender o revés em relação à percepção da noite ao final do poema. Em Baudelaire, são frequentes os textos que apresentam uma sequência dialética entre as noções de “ascensão” e “queda” do “eu” discursivo. Sem dúvida, o poema em questão pertence a essa categoria baudelaireana, pois, como vimos, a noite citadina inicialmente almejada pelo eu-lírico, é, por fim, igualada à noção humana mais negativa, isto é, a morte. Diante disso, podemos propor que nem mesmo Baudelaire mostrou-se indiferente à finitude humana. No poema, somente isso foi capaz de interromper o percurso contemplativo de seu *flâneur*.

Nos versos seguintes, já ao final do texto, o cenário poético é totalmente convertido. Baudelaire se volta ao espaço íntimo de uma habitação: “Junto ao fogão, à tarde, ao pé da bem-amada”. Dentre os elementos urbanos referenciados no poema, esse é o único a receber conotação afetiva: “A doçura do lar”. Embora seja um autor citadino, se percebe que tanto nos poemas em que retrata o dia quanto nesse sobre a noite, Baudelaire insere a imagem dos ambientes íntimos como contraste à hostilidade do

ambiente externo. De modo geral, os lares baudelairianos concentram aquilo que falta à cidade: segurança, fraternidade, descanso, etc.

Assim, Baudelaire retrata o “espetáculo noturno” de Paris. Para o autor, a cidade emanava uma beleza nova e misteriosa, cujo aspecto se difere muito daquele preconizado pelos artistas clássicos. É na “vida elegante” e no que considerava como “subterrâneo de uma grande metrópole” que os artistas deveriam buscar a beleza da modernidade. Daí sua predileção pela noite, pois são nessas horas que ambos os lugares despertam.

Percebe-se que à noite, na cidade, indivíduos de índoles diversas dividem as mesmas ruas. Enquanto alguns regressam às suas casas para, enfim, descansarem, outros para quem a noite se torna uma “amiga” e “cúmplice”, saem em busca dos benefícios da escuridão citadina para exercerem seu ofício iníquo. Com isso, mais do que o quadro espacial, Baudelaire demonstra como a configuração do espaço urbano pôde impulsionar e contribuir para a degradação do homem moderno.

Em termos gerais, as leituras realizadas até aqui confirmam o caráter imagético da linguagem poética de Baudelaire. Aliando referentes urbanísticos aos tipos citadinos, Baudelaire consegue criar uma linguagem concisa e notadamente expressiva. A ponto de trazer para o âmbito lírico o efeito de verossimilhança, apriorístico dos textos prosaicos. Além disso, vimos que os textos reforçam a acepção de Hall (2005) sobre o caráter multissensorial da experiência espacial humana.

É desse modo que Baudelaire constrói seus *Quadros parisienses*, transformando em poesia vários traços do espaço urbano. Para além da construção do meio físico, o poeta acaba immortalizando um dos momentos mais emblemáticos da história de Paris e da humanidade. Em virtude dessas características, para muitos autores, Baudelaire foi o prógono da temática urbana, influenciando uma legião de escritores posteriores, dentre os quais destacamos Cesário Verde, a quem dedicaremos o próximo capítulo.

3. CESÁRIO VERDE: LISBOA DIURNA E NOTURNA

Cesário, que conseguiu
Ver claro, ver simples, ver puro
Ver o mundo nas suas coisas
Ser um olhar com uma alma por trás, e que vida tão breve!
(PESSOA, 2007, p. 356)

3.1 CESÁRIO VERDE E O TEMA DA CIDADE

A partir de 1860, em Portugal, o Romantismo também entra em declínio. Na época, surge o movimento estudantil da cidade de Coimbra, imbuído de um certo anarquismo e reivindicando a plena liberdade criacionista. Entre os participantes do movimento destaca-se a importância de Antero de Quental, um dos idealizadores e fundadores do que ficou conhecido como *A Sociedade do Raio*. Por defender esses ideais artísticos, Antero de Quental ganha o desafeto de Castilho, um de seus mestres das letras e contrário às atitudes de alguns membros da *Sociedade do Raio*. Este desentendimento assume larga proporção e acaba dividindo os intelectuais portugueses em dois grupos: de um lado, os revolucionários apoiadores de Antero e do outro, os conservadores solidários a Castilho. Com tal polêmica que se chamou *Questão Coimbrã*, principia-se o Realismo português.

A partir disto, os revolucionários formam um grupo, o qual denominam *Cenáculo*. Assim como outros artistas europeus inovadores, os temas satanismo, boêmia, anarquia, metafísica e obviamente a revolução eram discutidos por eles. De modo geral, pretendiam ajustar a arte portuguesa às novidades que surgiam no resto da Europa, sobretudo, na França, onde literatos e pintores impuseram-se contra a arte imaginativa e idealizada do Romantismo, e priorizaram a impessoalidade e a objetividade artística. Por isso é que as correntes científicas em evidência, especialmente aquelas que primavam pelo uso da razão, foram tão influenciadoras para a arte da época.

Para difundir os ideais do Realismo, o grupo português organiza um ciclo de conferências intituladas *Conferências do Cassino Lisbonense*, a fim de discutir com a sociedade as inquietações intelectuais, sociais e, sobretudo, estabelecer o Realismo como corrente estética, alegando-se a necessidade histórico-artística do momento de se promover a fusão entre a arte e o meio social (a arte engajada). Para a surpresa de todos

os participantes, uma ação governamental põe fim às conferências sob a justificativa de que alguns temas tratados infringiam as leis nacionais.

Apesar dos obstáculos, o efeito produzido por eles sempre motivava os autores a persistirem em seus objetivos. Assim, é que em 1871, os ideais realistas portugueses já estavam estabelecidos como estética dominante, abrindo possibilidades diversas para o direcionamento da arte, inclusive, para a poesia. Isso explica o fato de que muitos autores, ainda que apresentando semelhante engajamento em suas obras, apresentam linguagens poéticas tão distintas. Entre os vários estilos, destaca-se a poesia do cotidiano, ou como também é referenciada, poesia deambulatória que tem como principal expoente o poeta Cesário Verde.

No início de sua carreira, Cesário apropriou-se de vários estilos artísticos da época para desenvolver sua própria linguagem. Por essa razão, sua obra apresenta traços que vão do Romantismo ao Impressionismo artístico. A agremiação de diversos estilos resultou numa linguagem singular. Entretanto, a inovação da poesia cesária suscitou uma reação negativa por parte de seus pares e, dentre as várias influências, é o satanismo baudelairiano e bynorianos de cunho irônico que ganham a atenção dos críticos, como, por exemplo, Ramalho Ortigão que, por ocasião da publicação do trio de poemas cesário “Fantasias do Impossível”, no Diário de Notícias, em 1874, considera como equivocada e incompatível a apropriação do estilo baudelairiano pelos poetas em Portugal. Analisando “Esplêndida”, um dos três poemas de Cesário, Ortigão assevera:

Como porém Baudelaire era corrupto e eles não são corruptos, como Baudelaire era um dândi e eles não são dândis, como Baudelaire viveu no boulevard dos italianos e eles vivem na rua dos Bacalhoeiros,... o resultado é lançarem na circulação uma falsa poesia, que nem é do meio em que nasceu nem para o meio para a que se destina (ORTIGÃO, 1874, p. 78-79 apud HIGA, 2010, p. 34-35).

A assimilação de temas baudelairianos não conquistou nem mesmo os autores conhecidos como “Escola Nova” ou “Escola de Coimbra”, tidos como revolucionários e dos quais Cesário contava com o apoio. Nos anos seguintes, o autor continuou publicando seus poemas, mas as avaliações mantiveram o tom jocoso. O lirismo prosaico de Baudelaire que fora incompreendido por seus pares, também não encontrou acolhida no cenário literário de Portugal por via da obra de Cesário. A recepção negativa fez com que o poeta desistisse da publicação do livro que havia anunciado em 1873, ano em que se lançou na carreira literária.

Apesar disso, Cesário Verde continuou compondo e ousando cada vez mais. Para Moisés (1992) uma das novidades lançadas pelo poeta consiste em ter trazido para o terreno do lirismo temas do prosaico, daquilo que foge à preocupação dos homens voltados apenas aos assuntos que envolvem interesses individuais. Especificamente, os temas tratados pelo poeta abordavam aspectos que iam do grotesco ao ridículo, buscando imprimir um caráter objetivo e impessoal à sua obra.

Dentre os temas cesáricos, o binômio campo-cidade tem sido recorrentemente estudado. Numa de suas cartas, o autor expressa sua opinião em relação aos dois cenários: “Eu não faço nada, falta de estímulos, aborrecido contra esta gente da cidade a que tenho raiva como um marreco. Ao menos, pelo campo ainda há coisas primitivas, sinceras, de uma boa paz regular” (CESÁRIO VERDE, 2006, p. 199). É esse mesmo contraste que o leitor encontrará nos poemas. Embora seja um dos temas medulares da obra do autor, interessa-nos, especificamente, os poemas de temática urbana, ou melhor dizendo, os textos em que o tema central é a própria cidade.

Ao final do século XIX, Lisboa se encontrava em pleno processo de expansão. A cidade portuguesa começava a se igualar as outras capitais europeias, tanto em relação a configuração moderna, quanto aos problemas característicos do crescimento urbano. Parte desse transcurso foi registrado na obra cesárica. Dessa forma, Cesário Verde deu progressão à poética citadina de Charles Baudelaire, porém, a diversidade de estilos incorporados pelo autor o fizeram ir mais longe na representação da cidade.

Ainda que tardio, o reconhecimento da riqueza da linguagem poética de Cesário pela crítica portuguesa foi inevitável, ainda mais se considerarmos os motivos que o levam a ser representante da transição do Romantismo para o Realismo português e ainda referência para as escolas simbolistas e modernistas. Dentre os quais destaca-se o fato do poeta ter adotado uma linguagem plástica e ousada, que buscava fundir o espaço circundante com a realidade subjetiva e, a partir disto, criar um único objeto no qual não fosse possível distinguir a realidade presente, tampouco as impressões particulares do eu-poético sobre ela. Desta forma, apagando completamente a identificação autônoma de ambos, criou-se uma realidade invocatória que só em face da rememoração do mundo exterior é que se chegará, de fato, à realidade, consoante Moisés:

Nele, em sua poesia, pela primeira vez se inverte a relação Poeta x Mundo: seu “realismo”, ou algo que assim se denomine, é só fotográfico na aparência [...] Ao invés de retratar o objeto exterior, para o qual se volta sempre, o poeta identifica-o com o

que lhe vai na sensibilidade e na consciência poética, isto é, com o seu mundo interior (MOISÉS, 1992, p. 175-177).

A recepção negativa e a morte precoce de Cesário, aos trinta e um anos, não permitiram que o poeta lançasse seu próprio livro. A única obra do autor, *O livro de Cesário Verde*, foi publicada postumamente, em 1887, por seu amigo Silva Pinto. A sequência e as alterações feitas por Silva Pinto levantaram questionamentos. O fato é que Cesário apresenta diversas fases, cujas análises demonstram o amadurecimento de sua poesia e também geram dúvidas sobre a divisão mais adequada de seus poemas. Apesar disso, nem a ordem e nem as alterações de Silva Pinto prejudicaram a singularidade da obra cesária.

Embora seja consenso que Cesário Verde ampliou a poética citadina, em virtude da constante relação com o nome de Baudelaire, propomos uma breve leitura “intertextual” ao final do capítulo, para averiguar as similaridades e as diferenças mais aparentes entre as duas formas de representação e percepção da cidade. Partindo do pressuposto de Julia Kristeva (2000) de que a intertextualidade é verificada quando: um texto carrega em si aspectos estruturais de outro texto previamente escrito, é que nos propomos a levantar brevemente esses aspectos. Contudo, nesse sentido, vários tipos de intertextualidade podem ser constatados, por isso, destacaremos apenas duas ocorrências, a saber, a intertextualidade temática e a estilística.

A primeira, segundo Koch (2007) é verificada nos casos em que há uma coincidência (retomada) temática, como, por exemplo, o tema do *usurário* e da *Medéia* que foram explorados literariamente em diversos textos, que vão do período clássico ao Moderno. Além desses exemplos, Koch (2007) cita a recorrência do *dilúvio* e da *caixa de Pandora* em contos de fadas e lendas folclóricas de diversas culturas. Já a segunda, a intertextualidade estilística, para Koch (2007), ocorre quando um determinado autor repete, parodia ou até mesmo imita certos padrões de linguagem que podem pertencer a determinados gêneros, segmentos da sociedade, autores específicos, dialetos, e assim por diante. Passemos, portanto, à análise dos poemas.

3.2 LISBOA DIURNA

É verdade que Cesário, assim como Baudelaire, também buscou inspiração em seu cotidiano histórico. Entretanto, na obra do poeta português, a representação da realidade externa contou com a incorporação de diversos elementos de ficção realista

como, por exemplo, sujeito lírico fictício, personagens, tempo etc. A inserção desses recursos acabou potencializando a representação do espaço, por isso, os poemas cesáricos – sobretudo aqueles publicados a partir de 1878 – atingem um grau descritivo. Martins (1988) confirma isso em seu livro *Cesário Verde ou a transformação do mundo*, argumentando que a capacidade representativa dessas composições assemelha à “transparência”.

Unindo simetricamente cotidiano e poesia, o autor elabora uma linguagem particularmente figurativa com a qual consegue transpor seu contexto histórico-cultural para o texto poético. Vale ressaltar que nos interessa aqui, o registro do cotidiano urbano, embora Cesário tenha se dedicado também ao campestre, como referimos anteriormente. As imagens poéticas que buscamos correspondem às ruas, bairros, praças, becos, enfim, ao dia a dia lisbonense que, pela primeira vez, com Cesário Verde, adquire valor poético.

Obviamente, o interesse do autor pelo cotidiano banal e efêmero o levou a retratar também os tipos humanos que, na época, habitavam a metrópole portuguesa. De acordo com Moisés (1982) são os seres humilhados e ofendidos que predominam nos cenários de Cesário Verde. Assim, veremos que a configuração urbana e a condição humana nas cidades absorvem o olhar do poeta. Abordando-os descritivamente, o autor chega a detalhes precisos sobre a cidade e as condições de vida do povo português.

A abordagem descritiva estabelece delimitações entre as imagens da cidade e de seus habitantes. Em virtude disso, as figuras humanas na poesia cesárica são por si só uma fortuna poética. Portanto, do nosso ponto de vista, a análise pormenorizada dessas imagens tornaria nosso programa demasiado extenso. Por isso, nos ateremos somente aos aspectos que estabelecem relação entre elas e o foco de nossa pesquisa, isto é, a construção e a percepção do espaço citadino, pois reconhecemos que ao retratá-las, Cesário incide sobre certas especificidades do espaço lisbonense.

Vale lembrar que a poesia descritiva de Cesário Verde não assume um caráter fotográfico, mas sim a de poética “impressionista”, já que as imagens delineadas nos poemas são, na verdade, as impressões e sensações despertadas por tais objetos, daí a correlação entre o estilo cesárico e a pintura impressionista. Conforme Martins “Aquilo

que Cesário pinta não são coisas, mas sensações e sentimentos” (1988, p. 81). Assim, mesmo privilegiando a despersonalização lírica em detrimento do sentimentalismo pessoal, ainda é possível encontrar aspectos subjetivos e até mesmo de cunho biográfico na obra de Cesário, para quem a arte não poderia ser totalmente desvinculada da emoção: “A poesia que eu hoje te mando é a minha última maneira. Vês por ela que eu não desprezo de modo algum o coração, que quando desprezado não deixa brotar nenhuma obra de arte” (CESÁRIO VERDE, 2006, p. 237).

Disso resulta o caráter objetivo-subjetivo da poesia cesária, que além de ampliar o teor imagético do poema – permitindo, então, que o espaço lírico se assemelhe ainda mais ao da prosa – potencializa os sentidos perceptivos da linguagem poética. Com a leitura dos textos, veremos que ao se aproximar dos espaços e objetos retratados, o “eu” lírico fixa tanto os objetos quanto as múltiplas sensações perceptivas despertadas por eles. Daí a importância da obra do poeta para as pesquisas sobre a representação e a percepção do espaço na literatura.

Segundo Moisés (1982) o sujeito da poesia cesária não é a “entidade divina” que contempla o mundo à distância como o da tradição lírico-sentimental. Ao contrário, estabelece afinidade com o transeunte comum, pois desce ao nível da realidade, caminhando em meandros que observa e registra ao mesmo tempo. Assim, ao se aproximar do cotidiano banal e efêmero de Lisboa, Cesário acaba fixando os diferentes estímulos sensoriais, formas e cores que a metrópole portuguesa apresentava durante o dia.

Em virtude disso, a poesia de Cesário Verde apresenta um caráter visual e sinestésico, capaz de proporcionar ao leitor um registro amplo do cenário e das sensações despertadas por Lisboa que, na época, sofria as transformações exigidas pela expansão industrial. Sensível às implicações desse processo, Cesário registra detalhes da transformação do espaço e o seu impacto sobre a vida humana. Por isso, sua obra possui tanto valor poético quanto histórico.

Vejamos como esses aspectos são organizados nos poemas. Para tanto, iniciaremos nossa proposta interpretativa com o retrato diurno de Lisboa, mais especificamente com o poema *Num bairro moderno*⁶, publicado em 1878, e que segundo Higa (2010) foi responsável pela consolidação do estilo cesário. Ao longo do texto, veremos como o poeta retrata as formas e as diferentes nuances do espaço urbano durante o dia:

⁶Texto integral na seção Anexos.

Dez horas da manhã; os transparentes
 Matizam uma casa apalaçada;
 Pelos jardins estancam-se as nascentes,
 E fere a vista, com brancuras quentes,
 A larga rua macadamizada.

Rez-de-chaussée repousam sossegados,
 Abriram-se, nalguns, as persianas,
 E dum ou doutro, em quartos estucados,
 Ou entre a rama dos papéis pintados,
 Reluzem, num almoço, as porcelanas.

Como é saudável ter o seu conchego,
 E a sua vida fácil! Eu descia,
 Sem muita pressa, para o meu emprego,
 Aonde agora quase sempre chego
 Com as tonturas duma apoplexia.
 (CESÁRIO VERDE, 1982, p. 55)

Do ponto de vista crítico, o poema *Num bairro moderno* consolida a autonomia e a maturidade poética de Cesário, conforme Higa: “por motivos vários, trata-se do poema que inicia sua fase madura, a primeira grande composição do poeta, superada sua fase juvenil” (2010, p. 142). A partir dele, Cesário eleva o registro do cotidiano citadino a um nível poucas vezes visto. Ao todo, o poema apresenta vinte estrofes com cinco versos cada e, em vários deles, é possível detectar aspectos concernentes à configuração do espaço e à sua subjetividade perceptiva.

As duas primeiras estrofes representam exclusivamente o espaço urbano. Nelas, o eu-lírico deambula pelas ruas de um “bairro moderno” e imponente, depreendendo e decifrando seu entorno circundante. Depois de proporcionar uma imagem ampla do cenário, Cesário passa então a incidir sobre os elementos desse “bairro” e, a partir daí, observamos a essência descritiva de sua poesia. A menção às residências como “casa apalaçada”; as imagens dos jardins ornamentados com “nascentes”, a ênfase dada à dimensão da rua: “a larga rua” e o tipo de revestimento das vias: “macadamizada”, representam, em detalhes, essa face suntuosa e moderna de Lisboa.

Na época de Cesário, Lisboa passava por um amplo processo de reurbanização que, entre outros aspectos, incluía a pavimentação das ruas com macadame, portanto, no verso: “A larga rua macadamizada” o poeta destaca a feição hodierna que a cidade começava a adquirir na época. Ademais, Higa (2010) afirma que o “bairro” referenciado no poema é moderno de um ponto de vista social, ou seja, está relacionado à condição

financeira de seus moradores. Assim, vemos que o termo “moderno” do título remete tanto ao sentido social quanto material do espaço retratado.

Na segunda estrofe, o olhar do eu-lírico se volta aos “*Rez-de-chaussée*” que, grosso modo, correspondem ao andar térreo das residências. Com isso, o poeta restringe gradativamente a dimensão das imagens, pois, em primeiro lugar, faz referência ao “bairro”, depois à “casa apalaçada” e, na segunda estrofe, evidencia a parte térrea das moradias. E, mais uma vez, vemos o teor descritivo da poesia cesária. As imagens das “persianas”, “quartos estucados”, “rama dos papéis pintados” e “porcelanas” permitem que o leitor forme, com precisão, o ambiente interno das casas. A identificação desses ornamentos reforça o caráter suntuoso do cenário, como, por exemplo, “quartos estucados” que eram cômodos revestidos com estuque, prática higiênica não comum, mas um recurso utilizado por famílias abastadas.

Não são apenas os objetos físicos que Cesário retrata quando se volta a esse ambiente. Nos versos, há também referência à movimentação ainda branda da manhã: “repousam sossegados”, “Abriram-se, nalguns” e “E dum ou doutro/ num almoço”, o que também reforça a condição abastada de seus moradores, pois a marca temporal responsável pela abertura do texto: “Dez horas da manhã” denuncia já o avançar do dia. A referência ao “almoço” diz respeito ao momento do café da manhã que, em Portugal, chama-se pequeno almoço. Assim, os aspectos percebidos pelo “eu” concorrem para caracterizar o espaço como moderno, em todos os sentidos do termo.

Pode-se observar, portanto, que o “olhar” que permeia o poema, inicialmente privilegia o registro de seu espaço circundante, pois são os elementos da cidade que predominam nas primeiras estrofes do texto, de tal modo que o leitor consegue construir – através do imaginário – o cenário delineado nos versos. Observa-se que Cesário incorpora à poesia termos de origem prosaica e urbana, aliando-os, invariavelmente às respectivas características.

Desse modo, elabora uma linguagem que alcança, segundo Daunt: “a concisão e a precisão do detalhe” (2006, p. 13). Isso justifica a disposição sequenciada dos substantivos e dos adjetivos ao longo dos versos (casa apalaçada, papéis pintados, etc.). Dispondo-os dessa forma, Cesário consegue elevar o potencial imagético dos termos, explorando, assim, a relação entre palavra e imagem.

Desde o início, fica claro que o espaço poético de *Num bairro moderno* não é apenas “substantivo”. Cesário buscava uma linguagem capaz de traduzir seu cotidiano em detalhes, o que o levou a equilibrar os referentes urbanísticos (substantivos) às suas

respectivas características (adjetivos). É interessante notar também, o uso que o poeta faz dos verbos: “Matizam”, “estancam-se”, “repousam”, etc. Com isso, mais do que representar visualmente o espaço, Cesário consegue também fixar as nuances do ritmo citadino. É desse trabalho com a linguagem que resulta a essência descritiva da linguagem cesária, capaz de representar à guisa de realismo, o cenário urbano da época.

Feitas essas considerações, precisamos, agora, esclarecer que Cesário não se limitou à descrição realista, mas antes, a utilizou como base para criar seu estilo próprio, segundo Daunt: “mas soube, demonstrando um fulminante aprendizado, também superar o impasse do modelo realista, para criar uma poesia que não se contenta em permanecer no interior da cápsula do real” (2006, p. 11). Em outras palavras, Cesário não buscava retratar a realidade em si, mas sua percepção sobre ela. Por isso, o cenário do poema não expressa puramente a materialidade, apenas a impressão que o “eu” poético tem daquilo que observa.

Não surpreende, portanto, que os poemas de Cesário Verde sejam provas significativas da importância dos sentidos sensoriais para a percepção espacial. Examinando os versos, notamos que a experiência espacial do eu-lírico é conduzida essencialmente pela visão. O caráter pormenorizado das imagens confirma a importância da atividade visual: “papéis pintados”, “transparentes”, “quartos estucados”, “casa apalaçada”, “Reluzem” etc. Temos ainda menção direta à visão no verso: “E fere a vista, com brancuras quentes”.

Aqui é preciso explicar que a visão é o sentido primordial tanto no poema em discussão quanto na poética cesária como um todo. Isso porque o poeta concedeu grande importância ao olhar, incidindo, constantemente, sobre o formato e o matiz dos objetos. Moisés (1982) confirma esse traço da poesia de Cesário Verde: “Avulta nesse processo a importância da visualidade. O olhar que engendra os poemas de Cesário guarda estreita afinidade com o artista plástico, concentrado em formas e cores, captadas com extremo vigor” (MOISÉS, 1982, p. 6).

O poema *Num bairro moderno*, apresenta o caráter pictórico da poesia de Cesário Verde. Ao percorrer o espaço citadino, o eu-lírico capta as diferentes tonalidades, sobretudo, as gradações produzidas pela luz ambiente (solar). Um exemplo disso são os versos iniciais do poema: “Dez horas da manhã; os transparentes / Matizam uma casa apalaçada”. A notação temporal do primeiro verso: “Dez horas da manhã” faz referência à claridade do dia, enquanto a expressão verbal “Matizam”, no segundo, exprime o cromatismo da luz. Vale destacar que esse efeito é provocado pela interferência dos

“transparentes”, um tipo de tela que diminui a entrada da luz do sol, também referenciado no poema.

É possível encontrar ainda na primeira estrofe, outras imagens que evidenciam o aspecto diurno da cidade: “E fere a vista, com brancuras quentes / A larga rua macadamizada”. Percebe-se que o eu-lírico fixa o efeito da luminosidade sobre o pavimento das ruas. O verbo “fere” deixa entrever a intensidade da reflexão da luz (brancuras) em decorrência do revestimento pétreo (macadamizada). Eis a sensibilidade plástica de Cesário Verde, para quem o ofício do poeta se assemelhava ao do pintor, assim o declara num dos versos do poema *Nós*: “Pinto quadros por letras, por sinais” (CESÁRIO VERDE, 1982, p. 89). Desse modo, mais do que representar simbolicamente Lisboa, Cesário conseguiu algo único, isto é, criar um retrato pictórico da cidade através das palavras.

Apesar disso, não se deve levantar a hipótese de que o mundo perceptivo do “eu” cesárico se limita aos estímulos visuais. Segundo Daunt (2006), Cesário Verde concedeu grande importância ao papel dos sentidos na percepção do mundo, por isso, a experiência espacial do “eu” cesárico vai muito além da visão. No verso: “E fere a vista, com brancuras quentes”, há evidências do sentido visual (vista / brancura), e também do tato, já que o adjetivo “quentes” se refere expressamente à sensação tátil da luz solar. É comum que ambos sejam referenciados num mesmo verso. Ao explicar sobre a percepção espacial humana, Hall afirma que: “As experiências visuais e táteis do espaço estão tão entrelaçadas que não podem ser separadas” (2005, p. 74).

Até aqui, as imagens dos versos confirmam a íntima relação do “eu” poético com seu entorno circundante. Entretanto, na terceira estrofe, se percebe que ele deixa de “olhar” o espaço, voltando brevemente o discurso para si: “Eu descia”. Temos aí, o “eu” que assume sua realidade pedestre como observou Moisés (1982). Em outros poemas de Cesário, o eu-lírico também se identifica como “transeunte”, aproximando-se, portanto, do *flâneur* promulgado pela tradição oitocentista que, grosso modo, seria o indivíduo que vaga pelo mundo contemplando-o com impassibilidade. Entretanto, em *Num bairro moderno*, além de “transeunte”, o eu-poético também se apresenta como trabalhador: “para o meu emprego”, distanciando-se, portanto, do *flâneur* tradicional que erra pelo mundo sem destino exato.

Ademais, esse posicionamento social do eu-lírico contrasta com o espaço percebido por ele, o que lança luz sobre a atenção dada inicialmente à configuração do “bairro”, e o tom irônico com que se refere aos moradores na terceira estrofe: “Como é

saudável ter o seu conchego/ E a sua vida fácil! ”. Os versos mostram a não identificação do “eu” com as pessoas observadas da classe alta.

Na sequência do texto, mais especificamente da quarta à sexta estrofe, o eu-lírico volta a observar seu entorno, porém, dessa vez, retém seu “olhar” sobre uma figura humana: “Notei de costas uma rapariga”. Trata-se de uma “regateira” que comercializava suas hortaliças numa das mansões. Enquanto a observa, o eu-lírico a vê ser aviltada por um empregado da casa: “Eu não dou mais/ E muito descansado/ Atira um cobre lívido, oxidado”.

As figuras femininas são, de fato, um dos temas medulares da poética cesária. Embora assumam significados diversos, é certo que o autor estabeleceu uma oposição entre mulher citadina e campestre. Enquanto esta é símbolo de fragilidade e virtude, aquela é sinônimo de frieza e crueldade. Embora esteja inserida no espaço urbano, a “regateira” de *Num bairro moderno* simboliza a mulher campestre, daí sua fisionomia “rota, pequenina, azafamada” que chama a atenção do eu-lírico e a transforma na protagonista dessas três estrofes.

Ainda que o olhar do “eu” tenha se voltado à personagem, reconhecemos sua percepção espacial no verso: “Que no xadrez mármoreo duma escada”. Aqui, mais do que o meio físico em si, é importante destacar o contraste entre a opulência do espaço e a simplicidade da hortaliçeira: “Se ela se curva, esguedelhada, feia”. O movimento realizado por ela: “Se ela se curva”, reforça o sentido de submissão (inferioridade) social. É desse modo que Cesário traz à tona as contradições de sua realidade contextual.

Outra referência sobre o espaço pode ser verificada no verso: “E eu, apesar do sol, examinei-a”, no qual se observa, novamente, a sensibilidade do “eu” cesário às gradações da luminosidade. Já não se tratam de “brancuras quentes” como no início, mas sim do “sol” que, aliado à expressão “apesar”, conotam, ambos, a intensificação da luz solar sobre a cidade. Além do aspecto visual, é preciso reconhecer que ao fixar a luminosidade que se estende sobre o espaço, Cesário consegue representar também a passagem do tempo por meio das imagens.

Da sétima à décima segunda estrofe, excetuando-se a oitava, temos o que Higa (2010) considera como uma “intervenção artística”. Segundo o pesquisador, a cena protagonizada pela hortaliçeira e o “criado” da mansão, constitui um ato de violência moral que, por sua vez, implica uma resolução (justiça). Em vez de aplicar um discurso moralizante – comum entre os autores realistas da época – Cesário reage por um viés estritamente artístico. Conforme Higa:

A resposta do poema ao conflito presenciado é artística. Após assistir ao aviltamento da regateira, o narrador entra em estado de digressão poética e passa a prestar solidariedade à camponesa estetizando os produtos que ela vende (HIGA, 2010, p. 57-58).

Como se vê, a “digressão poética” do texto é um exemplo substancial da resistência de Cesário Verde ao discurso humanitarista. Discorrendo sobre essa passagem do poema, Moisés (1982) faz outras considerações. Para o autor, ela ilustra como a impressão da realidade é, por vezes, utilizada como ponto de partida para devaneios e fantasias emotivas na obra cesária.

Ademais, o “ser” antropomórfico composto no poema reforça a influência das artes plásticas na poesia de Cesário, pois estabelece grande semelhança com as obras do pintor italiano, Giuseppe Arcimboldo que, no período do Renascimento, também retratou seres antropomorfos, utilizando frutas e vegetais. Apesar de sua relevância, é evidente que a digressão presente no texto foge à temática de nosso trabalho. Por isso, da sétima à décima segunda estrofe, nos ateremos somente à oitava, pois, nela, se observa novamente a representação do espaço lisbonense e noções relativas à subjetividade perceptiva:

Boiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz às costas, e vergando,
Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra campainha
Toca, frenética, de vez em quando.
(CESÁRIO VERDE, 1982, p. 56).

As imagens das “portas”, “campainhas” e, sobretudo, “cozinha” remetem às casas e, conseqüentemente, ao “bairro” por onde o eu-lírico deambulava. Os versos recriam tanto a configuração do espaço quanto o ritmo urbano. A fumaça lançada pelas “cozinhas” revela a atividade nas casas: “fumos de cozinha” e, pelas ruas, circulam “padeiros” comercializando seus produtos “às portas” das residências. Aos poucos, o ritmo citadino deixa de ser o “repouso sossegado” do início.

Nas estrofes em que o espaço é o fulcro, é possível depreender como o “eu” cesário faz uso de seus sentidos enquanto vaga pela cidade. Nesses versos, em específico, notamos a mobilização de outros dois sentidos, a saber, o olfato: “Boiam aromas” e a audição: “Toca, frenética, de vez em quando”. A visão é novamente referenciada pelas nuances da cor branca na expressão: “claros de farinha”. Até esse ponto, constatamos a presença de quatro, dos cinco sentidos sensoriais. Sem dúvida, isso comprova que a percepção espacial não está apenas relacionada, mas sim subordinada ao próprio corpo. É o que sugere Merleau-Ponty:

Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 278).

A partir da décima terceira estrofe, a descrição da cidade é retomada. Embora o espaço continue sendo retratado: “O sol dourava o céu”, é ainda a “regateira” quem detêm o olhar do “eu” cesário. Atendendo a um pedido da personagem: “Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!”, o eu-lírico se aproxima dela: “Eu acerquei-me dela” e a ajuda a erguer o cesto das hortaliças: “Nós levantamos todo aquele peso”. Com esse gesto simbólico, tenta, novamente, fazer justiça à “regateira”.

Chama a atenção o modo como Cesário consegue incorporar expressões coloquiais ao discurso poético: “Muito obrigada! Deus lhe dê saúde! ”. Segundo Moisés (1982) esse recurso começou a ser empregado em consonância com os temas do cotidiano, e não é possível saber se o gosto pela realidade banal despertou o interesse pela coloquialidade ou se teria sido o contrário. Apesar disso, é inegável que essas expressões aproximam o leitor de todas as épocas do contexto representado nos poemas.

Nos versos seguintes, o eu-lírico segue em seu percurso solitário: “E enquanto sigo para o lado oposto”, contemplando o espaço: “E ao longe rodam umas carruagens” e a “rapariga” que, aos poucos, se distancia dele: “A pobre afasta-se, ao calor de Agosto”. O espaço urbano só volta a ser fulcro nas seguintes estrofes:

Um pequerrucho rega a trepadeira
Duma janela azul; e, com o ralo
Do regador, parece que joeira
Ou que borrija estrelas; e a poeira
Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.

Chegam do gigo emanções sadias,
Oiço um canário – que infantil chilrada! –
Lidam *ménages* entre as gelosias,
E o sol estende, pelas frontarias,
Seus raios de laranja destilada.
(CESÁRIO VERDE, 1982, p. 57).

E, mais uma vez, há a representação de um bairro da cidade. As imagens das: “janelas”, “gelosias” e, sobretudo, “frontarias” evocam os espaços residenciais de Lisboa. Entretanto, dessa feita, não é a suntuosidade do ambiente que fixa a percepção do sujeito poético – o que põe em questão se o espaço retratado é ainda o “bairro moderno” do início

do texto – mas sim seu cromatismo intrínseco. O contraste entre o verde da “trepadeira” e o “azul” da “janela”; o efeito da luz refletida pelas gotas d’água: “borrifa estrelas”; as “nuvens alvas” formadas pela “poeira” e os “raios de laranja destilada”, são os aspectos percebidos pelo “eu”. Há, novamente, referência à luminosidade, cujo efeito tanto acrescenta ao aspecto visual do cenário, quanto atribui noção temporal ao texto, pois a coloração “laranja” da luz, conota o avançar do dia.

Em todas as passagens que o eu-lírico se volta integralmente ao espaço, é possível reconhecer sua mobilização sensorial. Obviamente, o caráter cromático do cenário revela a presença da visão, tornando dispensável qualquer referência direta a esse sentido. Todavia, a cidade estimula não só os receptores visuais como também os olfativos: “emanações sadias”, e auditivos: “Oíço um canário”. Assim, enquanto caminha por Lisboa, o “eu” cesárico se entrega a toda sorte de estímulo sensorial, o que nos permite inferir que Cesário Verde não buscava apenas retratar visualmente o espaço, mas antes, expressá-lo em todos os sentidos possíveis.

A representação da realidade presente é, novamente, interrompida nas duas estrofes finais do poema. Segundo Higa (2010), Cesário repete o processo de recomposição antropomórfica, porém, dessa vez, é a própria hortaliça quem sofre tal transformação: “Ela apregoa, magra, enfezadita / As suas couves repolhudas, largas”. Assim, Cesário encerra o poema valorizando essa personagem que, num sentido mais amplo, representa as classes subjugadas pela sociedade. São a esses sujeitos que o poeta buscou fazer justiça, retratando-os poeticamente em seus cenários. Em *Num bairro moderno*, além da “rapariga”, há também a figura dos “padeiros” e dos “ménages”, confirmando, dessa forma, a afirmação de Daunt sobre esse traço da poesia cesárica: “Introduziu em seus versos elementos do dia-a-dia, situações humanas no trabalho, tipos sociais “menos sublimes” (e portanto proibidos de frequentar o cardápio das musas na grande maioria das mesas)” (2006, p. 11).

Compreendendo a importância de seu tempo e de seu ofício, Cesário sai em busca de uma linguagem com a qual pudesse conjugar ambos os aspectos: “Eu não sou como muitos que estão no meio dum grande ajuntamento de gente e completamente isolados e abstratos. A mim o que me rodeia é o que me preocupa” (CESÁRIO VERDE, 2006, p. 218). Daí o caráter visual da poesia cesárica que pudemos conferir com a leitura do poema *Num bairro moderno*. Esse é apenas o primeiro texto de um ciclo classificado por Martins como “poemas de deambulação pela cidade” (1988, p. 34). Nesses textos, temos

o “observador transeunte” que percorre Lisboa, fixando tanto o meio físico em si quanto a experiência sensorial proporcionada pela grande urbe.

Vale insistir que Cesário não faz distinção entre belo ou feio. Seu intuito era registrar a realidade objetiva em sua plenitude, portanto, o aviltamento sofrido pela “Regateira” é apenas um, de vários outros aspectos retratados pelo poeta, que expõe a condição degradante da vida humana no contexto das grandes metrópoles. Para Moisés (1982), Cesário não buscava agradar ao leitor, mas sim, confrontá-lo com a própria realidade e, desse modo, despertá-lo para a novidade desconcertante da vida. Por isso, em Cesário, quanto mais nítidos os contornos de Lisboa, mais evidente se torna a debilidade imanente das cidades modernas.

É o que veremos no texto *Cristalizações*⁷ que também integra o ciclo de poemas de “deambulação”. Nele, o poeta amplia o retrato diurno de Lisboa, incidindo sobre os referentes urbanísticos, a configuração do espaço, o processo de modernização da cidade e, evidentemente, as figuras humanas que compõe a intrigante multidão cidadina. Em virtude da qualidade descritiva da linguagem cesária, novamente não analisaremos o poema detalhadamente, pois, parte das vinte quintilhas que o compõem são dedicadas à descrição dos tipos urbanos, logo, fogem à temática de nosso trabalho que, como dissemos páginas atrás, visa somente à representação e à percepção do espaço citadino na poesia. Passemos, portanto, à leitura das estrofes iniciais do poema:

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

Como as 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 bonita,
Uns barracões de gente pobrezita
E uns quintalórios velhos com parreiras.

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

⁷ Texto integral na seção Anexos.

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

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

E nesse rude mês, que não consente as flores,
 Fundeiam, como a esquadra em fria paz,
 As árvores despidas. Sóbrias cores!
 Mastros, enxárcias, vergas! Valadores
 Atiram terra com as largas pás.
 (CESÁRIO VERDE, 1982, p. 67-68).

É possível notar a essência imagética da poesia de Cesário Verde desde os primeiros versos do poema. A objetividade proporcionada pelos elementos do espaço: “a longa rua”, o caráter pictórico: “claridade crua” e a ênfase nos estímulos sensoriais: “Faz frio” permitem ao cenário de Cesário Verde transcender a visualidade e semelhar à “transparência” a qual se referiu Martins: “a qualidade representativa na poesia de Cesário atinge a transparência [...] São o que definiríamos como nítidas passagens pela sensação das coisas, imediatas no espaço citadino” (MARTINS, 1988, p. 111).

Surpreende decerto, que se possa atribuir esse êxito à própria natureza subjetiva da poesia. Segundo Bachelard (2008) as imagens poéticas não são um impulso ou um “eco do passado”, isto é, não se resumem à uma relação de causalidade, mas antes, se constituem como novidade, pois possuem ser e dinamismos próprios. Nesse sentido, as imagens são frutos de uma ontologia direta e, por essa razão, chamam à adesão do ser (leitor), levando-o, assim, a repercutir tais imagens. É justamente essa “repercussão” que aproxima o ser do leitor ao do sujeito falante (poeta). De acordo com Bachelard:

A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. Trata-se, com efeito, de determinar, pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante (BACHELARD, 2008, p. 7).

Acreditamos que a poesia cesária illustre esse fenômeno, pois não apenas visualizamos os cenários retratados, como o “repercutimos” de várias formas, refazendo,

em consonância com o eu “transeunte”, o percurso delineado no texto. De início, precisamos destacar que, em *Cristalizações*, Cesário retrata a metrópole numa estação oposta ao do primeiro poema. Anteriormente, vimos a representação de Lisboa durante o “calor de Agosto”, agora, veremos a cidade sob o “frio” de “Dezembro”. Cesário define esse poema como: “uns versos agudos, gelados, que o Inverno passado me ajudou a construir; lembram um poliedro de cristal” (2006, p. 235). É uma Lisboa fria e refletida que Cesário nos mostra nesse texto.

A percepção do “eu” sobre o dia citadino exhibe o contraste entre as duas estações. Para ele, a luminosidade diurna se assemelha agora a uma: “imensa claridade crua”, numa evidente referência à tonalidade branca da luz fria. Soma-se a isso, o aspecto úmido da cidade: “dias de aguaceiros”, que se estende por todo o espaço, abrangendo, inclusive, seus componentes: “elevações secaram” e “molhada casaria”. A cidade já não está mais matizada por cores e luzes vibrantes, mas sim por tonalidades sóbrias e frias, como, por exemplo, no verso: “E as poças de água, como um chão vidrento”, no qual a transparência da “água” e do vidro (vidrento), vão além da sobriedade das cores, pois chegam a conotar a ausência delas no espaço.

Importa-nos salientar também que o espaço representado em *Cristalizações*, é socialmente oposto ao do primeiro texto. Assim como a multidão urbana, os bairros pobres das grandes metrópoles causaram grande impacto sobre os autores do século XIX. Segundo Bresciani: “As péssimas condições de moradia e a superpopulação são duas anotações constantes sobre os bairros operários londrinos” (1998, p. 25).

Em Portugal, Cesário foi um dos primeiros a perceber e registrar esse traço da realidade urbana que, na época, já começava a se estender também por Lisboa. Por isso, as imagens dos “barracões de gente pobrezita” e dos “quintalórios velhos com parreiras” compondo o cenário poético do texto. É sensível ao leitor a ausência das cores e dos ornamentos desses espaços, contrastando radicalmente com as imagens das casas apalaçadas que vimos no texto anterior. Desse modo, o confronto entre os poemas nos leva diretamente às disparidades sociais entre os grupos urbanos.

Mais do que as áreas pobres de Lisboa, em *Cristalizações*, Cesário amplia o registro do processo de expansão da cidade. Há referência a esse transcurso desde a primeira estrofe do texto: “calçam de lado a lado a longa rua”. Não podemos deixar de notar a correspondência dessa imagem, com a do verso: “A larga rua macadamizada” do primeiro poema. Aí temos mais um exemplo da unicidade da obra cesária, que não se restringe ao nível textual, mas também se dá em âmbito intertextual.

A quarta e a quinta estrofes delineiam especificamente esse processo. Nesses versos, o eu-lírico recorre aos aspectos sonoros para representar as transformações do espaço. O canto das aves: “Não se ouvem aves”, e o som das noras retirando a água de rios e poços: “nem o choro duma nora”, deram lugar ao som estridente produzido pelo contato da pedra com o ferro: “E o ferro e a pedra – que união sonora”, elementos estes necessários à configuração do espaço citadino. Logo se vê que em Cesário Verde os sentidos não são apenas mecanismos perceptivos, mas também contribuem para a representação do espaço.

É interessante notar que o estranhamento causado pela “nova” sonoridade de Lisboa desperta outros sentidos como, por exemplo, o tato: “Com choques rijos, ásperos”. Há, em outros versos, mais referências ao sentido auditivo: “gritam as peixeiras” e tátil: “frio”. Apesar disso, reconhecemos que a visão é, novamente, predominante no poema: “refletem a molhada casaria”. O aspecto refletido do espaço explicita a atividade visual do “eu”, e reforça seu caráter de “poliedro de cristal” atribuído por Cesário.

Para além das transformações do espaço em si, Cesário retrata os agentes desse processo, isto é, os trabalhadores da construção civil: “rapagões, morosos, duros, baços”. São a esses que o autor dedica boa parte do poema. Embora estejam presentes desde a primeira passagem do texto: “calceteiros”, são eles que fixam completamente o “olhar” do eu cesárico da quinta até à sétima estrofe: “Pesam enormemente os grossos maços”.

Portanto, desses versos, destacaremos apenas aqueles, cuja significação incide também sobre o espaço retratado no poema, como, por exemplo, nos versos: “E nesse rude mês, que não consente as flores/ As árvores despidas. Sóbrias cores! ”. Aqui, mais uma vez, a percepção espacial do “eu” revela os efeitos da estação (rude mês) sobre o cenário citadino: “não consente as flores/ As árvores despidas”, evidenciando, novamente, as nuances (Sóbrias) que envolvem toda a cidade.

Ademais, ao comparar as etapas da construção civil à atividade náutica: “Fundeam, como a esquadra em fria paz / Mastros, enxárcias, vergas! Valadores”, Cesário traça um paralelo entre a moderna expansão urbana e o advento da expansão marítima portuguesa realizada durante o Renascimento. Sobre esse fato, não faltam obras que o retratem como um feito “heroico”. Daí o porquê da correlação realizada por Cesário. Em poucas palavras, fica evidente que o poeta tenta atribuir o mesmo “heroísmo” ao contexto urbano moderno e, principalmente, àqueles que conduzem o processo de expansão das cidades, simbolizados, nesse poema, pelos operários da construção civil. Higa (2010) nos esclarece esse aspecto:

O prosaico cotidiano da cena cidadina ganha, assim, segundo certa tradição da literatura portuguesa, sentido épico. Como se o processo de desenvolvimento urbano fosse um equivalente moderno das empresas marítimas do Renascimento (HIGA, 2010, p. 154).

Na oitava estrofe, o espaço urbano volta a ser o cerne temático. Seguindo pelas ruas da cidade, o eu-lírico continua observando as peculiaridades do espaço. A cada verso, se torna mais nítido o processo de expansão urbana e o ritmo fervilhante da manhã na metrópole portuguesa:

Eu julgo-me no Norte, ao frio – o grande agente! –
Carros de mão, que chamam 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 tato, 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 para enquanto eu passo,
Dois assobiam, altas as marretas
Possantes, grossas, temperadas de aço;
E um gordo, o mestre, com um ar ralaço
E manso, tira o nível das valetas.

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

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 botinhas de tacões agudos.

Porém desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!
(CESÁRIO VERDE, 1982, p. 68-70)

Nota-se outra vez a disposição sequenciada dos substantivos e dos adjetivos: “Vê-se a cidade, mercantil, contente / Madeiras, águas, multidões, telhados! ”. Como vimos na análise anterior, esse ordenamento linguístico empregado por Cesário não é simplesmente uma gradação de termos, mas sim de “imagens” que se complementam e se fundem, espalhando, assim, os limites representativos do discurso lírico. Segundo Blanchot:

A imagem, presente atrás de cada coisa e sua substância na dissolução, também tem, atrás dela, o pesado sono do trespasse, no qual nos viriam os sonhos. Ela pode, quando desperta ou quando a despertamos, representar-nos o objeto numa luminosa auréola *formal*; é com o *fundo* que ela se combina, com a

materialidade elementar, a ausência ainda indeterminada de forma (esse mundo que oscila entre o adjetivo e o substantivo) (BLANCHOT, 2003, p. 278-279).

Não é sem razão que Cesário escolhe essas sequências de “imagens”. O termo “cidade” seguido pelos adjetivos: “mercantil” e “contente” proporcionam uma visão ampla de Lisboa e, em especial, da proporção em que já se encontrava o comércio na época, pois, no exemplo, o processo de mercantilização não se restringe a uma parte específica da cidade, mas antes, se estende por todo o espaço. As imagens do verso subsequente: “Madeiras, águas, multidões, telhados! ”, ilustram precisamente os efeitos da expansão mercantil sobre o espaço urbano. Não se pode deixar de notar que a disposição sequenciada dos termos, imprime ritmo ao verso, remetendo, portanto, à rapidez em que acontecia esse processo.

Quanto ao adjetivo “contente”, para melhor sublinhar sua significação, retomaremos, em primeiro lugar, o que diz Higa (2010) sobre alguns aspectos do poema de Cesário. Segundo o crítico, até a décima segunda estrofe, há uma espécie de “ideologia progressista” coadunando com teorias deterministas da época, para as quais o clima influenciava diretamente o âmbito socioeconômico dos países. Nessa perspectiva, o frio era tido como fator suscitante do esforço físico e do trabalho e, por isso, atribuíam ao clima a responsabilidade pelo desenvolvimento dos países do Norte europeu.

Daí a exaltação ao frio dessa região no verso: “Eu julgo-me no Norte, ao frio – o grande agente! ”. Conforme Higa (2010) há outros exemplos que reforçam esse sentido, como em: “Pede-me o corpo inteiro esforços na friagem”, e ainda: “E engelhem muito embora, os fracos, os tolhidos”, no qual, segundo o pesquisador, a falta de compaixão com os “fracos” e “tolhidos” demonstra a adesão ao positivismo, principalmente, ao darwinismo social. Essa breve exposição, justifica a presença do adjetivo “contente”, logo se vê que esse termo está intimamente ligado à “ideologia progressista” latente em doze das vinte estrofes do poema.

Observa-se na nona estrofe, a retomada da essência pictórica de Cesário Verde. Em seu percurso, o eu-lírico retrata tanto os referentes urbanos: “negrejam os quintais, enxuga a alvenaria”, como os elementos da natureza: “o céu renova a tinta corredia”, “os charcos brilham”, “lagoas de brilhantes” e de todos, Cesário realça as respectivas cores e luzes. A menção à “tinta” do “céu” deixa claro que o poeta não buscava apenas representar a “realidade” física, mas sim transfigurá-la pictoricamente, enfatizando a coloração e as gradações da luminosidade. Em 1884, dois anos antes de falecer, Cesário confessa essa

intenção pictórica com a poesia. Embora estivesse discorrendo sobre seu célebre poema *Nós*, acreditamos que a afirmação do autor se aplique a sua obra como um todo: “Para animar tudo isso, para dar a tudo isso a vibração vital eu empreguei todo o colorido, todo o pitoresco, todo o amor que senti, que me foi possível acumular” (CESÁRIO VERDE, 2006, p. 214).

Ao exercer sua deambulação, o sujeito poético empenha toda a capacidade perceptiva, mobilizando seus sentidos para compreender e retratar a transformação espacial que presencia: “O tato, a vista, o ouvido, o gosto, o olfato! ”. Como poucos, Cesário conseguiu compreender que a relação entre “ser” e espaço é multissensorial. Surpreende a quantidade de versos que evidenciam essa relação: “Vê-se a cidade”, “chiam carregados”, “Cheira-me a fogo” e “Sabe-me⁸ a campo”. Em cada uma dessas citações há a mobilização de um sentido diferente. É por isso que Martins classifica os poemas de deambulação como: “nítidas passagens pela **sensação** das coisas” (1988, p. 111). (Grifo nosso).

Da décima segunda estrofe em diante, o olhar do “eu” volta a retratar os construtores: “o mestre, com um ar ralaço”. É interessante notar que essa retomada marca uma importante mudança no campo perceptivo do poema. Se antes, o eu-lírico via os trabalhadores como: “rapagões, morosos, duros”, agora, os retrata como seres explorados e subjugados: “Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas! ”. Essa perspectiva adversa acaba se estendendo ao desenvolvimento urbano como um todo, pois, o que antes era “progresso”, passa a ser percebido como uma: “vida tão custosa! ”.

De acordo com Higa (2010) essas estrofes marcam uma mudança de “consciência” do sujeito poético, pois ele passa a considerar as implicações desse processo para os trabalhadores. Por isso, o que vinha sendo retratado em tom de apologia ao progresso social, passa a receber declarações indignadas: “Que diabo”. Cabe aqui, retomarmos o que diz Hall (2005) sobre a percepção visual humana. Para ele, os seres humanos aprendem vendo o espaço, e o que sintetizamos acaba influenciando o que vemos posteriormente. Essa breve exposição, lança luz sobre a mudança na percepção do eu-lírico: “E nestes sítios suburbanos, reles! ”. A visão dos trabalhadores transfigura a percepção do “eu” ao final do poema, pois “a cidade, mercantil, contente” do início, se torna, por fim, num espaço “reles”.

Esse sentido é reforçado pela décima sétima estrofe, na qual o eu-lírico evoca espaços opostos ao cidadão. Nos versos, Cesário cita quatro regiões de Portugal que simbolizam tanto a natureza: “planícies” e “montanhas” quanto o cultivo agrícola do país:

⁸ O mesmo que: tem sabor a.

“lezírias” e “montados”. Levando em consideração os traços físicos dos trabalhadores: “altos, apumados”, o eu-lírico relaciona cada um deles a uma dessas regiões: “Os das planícies”. Desse modo, distancia “Os bons trabalhadores” do lugar em que são explorados, isto é, da metrópole lisbonense.

Em meio à grande urbe, não são apenas os construtores que fixam o olhar do “eu”. Na décima quinta estrofe, “surge” a emblemática figura feminina da poesia cesária, que passa a dividir com os “trabalhadores” a percepção do sujeito poético até o final do poema. Trata-se de uma “atriz”, cuja fisionomia “fina” e o “rostinho estreito” contrasta radicalmente com o porte físico dos operários: “os dorsos, os costados / Como lajões”. Ao observá-la, o eu-lírico a vê caminhar por entre: “Covas, entulhos, lamaçais”. O contraste entre a fragilidade da “atriz”: “E ela vacila, hesita, impaciente / Sobre as botinhas de tacões agudos”, com a austeridade do espaço onde ela se encontra: “Covas, entulhos, lamaçais”, reforçam a percepção negativa do sujeito poético ao final do texto, pois reforçam especificamente a degradação do espaço provocada pelo processo de modernização.

É desse modo que Cesário Verde fixa poeticamente seu cotidiano diurno. Adotando uma perspectiva “móvel”, o poeta consegue abordar diferentes aspectos de Lisboa, que vão da configuração do espaço à exploração e a disparidade social no contexto da modernidade urbana. Nada escapa ao olhar desse “eu” que retrata uma cidade em plena transformação e, portanto, mais do que fixar esse processo, busca compreendê-lo. Por conseguinte, em seu percurso, se entrega a toda sorte de estímulo sensorial para fixar a realidade circundante que se torna cada vez mais instável.

Por isso, em Cesário, Lisboa ora é um espaço “moderno”, envolto por cores e “aromas” diversos, ora ela é uns “sítios suburbanos, reles”; onde há apenas “Sóbrias cores”; a sonoridade rija e áspera do “ferro” e da “pedra” e o cheiro de “sílex” e “ferragem”. Em ambas as percepções, vemos que os sentidos são mecanismos fundamentais para o reconhecimento e entendimento do mundo. Isso se estende a outros poemas de Cesário, principalmente, àqueles que também fazem parte do ciclo de “deambulação”. Segundo Daunt (2006) Cesário foi um dos primeiros a estabelecer a percepção como fator determinante para a atividade intelectual.

De modo geral, as leituras dos poemas demonstram que a categoria do espaço não se restringe ao domínio prosaico. Os elementos urbanísticos, quando inseridos na poesia, proporcionam ao discurso lírico capacidade representativa semelhante aos dos textos em prosa. É a esse lirismo visual que Cesário recorre para dar voz à sua experiência espacial.

Aliando a isso sua extrema sensibilidade pictórica, o autor acaba compondo uma obra única, capaz de representar em detalhes e em diferentes perspectivas o espaço lisbonense da época.

Igualmente visual é o registro que o poeta faz da noite lisbonense. Cesário não foi atraído apenas pelo cotidiano diurno da cidade, mas também pelo noturno. Por isso, nas páginas seguintes, analisaremos a composição desse cenário, pois só dessa forma poderemos compreender as particularidades da representação urbana promovida por Cesário Verde e as noções perceptivas observáveis.

3.3 LISBOA NOTURNA

Na obra de Cesário Verde, é o poema *O sentimento dum ocidental*⁹ que traz um registro minucioso do cenário noturno de Lisboa. Esse texto foi publicado em 1880, ano em que Portugal celebrou o tricentenário de Luís de Camões, símbolo máximo do Classicismo português. Com essa composição, Cesário pretendia fazer coro às inúmeras homenagens prestadas ao autor renascentista – embora tenha sido dedicado ao poeta Guerra Junqueiro, um dos ícones da poesia realista em Portugal –, além, é claro, de ser reconhecido literariamente por seus pares. Entretanto, o intento do poeta foi frustrado outra vez pela baixa repercussão de seu poema, o que o deixa profundamente descontente. Numa de suas cartas o autor diz:

Ah! Quanto eu ia indisposto contra tudo e contra todos! Uma poesia minha, recente, publicada numa folha bem impressa limpa, comemorativa de Camões, não obteve um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação! Ninguém escreveu, ninguém falou, nem num noticiário, nem numa conversa comigo; ninguém disse bem, ninguém disse mal! (CESÁRIO VERDE, 2006, p. 188).

Em 1886, seis anos depois da publicação de *O sentimento dum ocidental*, Cesário morre, sem saber que seu poema não somente seria valorizado, mas reconhecido como um dos mais emblemáticos da literatura mundial, inspiração para autores posteriores, dentre os quais destacamos Fernando Pessoa, isto é, seu heterônimo Álvaro de Campos, que numa de suas odes, reverencia Cesário e o poema em questão: “E que misterioso o fundo unânime das ruas/ Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre/ Ó do *“Sentimento de um ocidental!”* (2007, p. 87).

Lançando-se pelas ruas de Lisboa, o “eu” transeunte fixa pouco a pouco o cenário noturno da metrópole. As imagens das ruas, do comércio, das igrejas, do rio Tejo, da multidão, enfim, do espaço lisbonense estão presentes na maior parte dos versos. Em *O*

⁹ Texto integral na seção Anexos.

sentimento dum ocidental, Cesário mantém seu “olhar” de poeta-pintor, opondo de vários modos a escuridão e a iluminação artificial da metrópole. Apesar dessas recorrências, nesse poema, veremos que o discurso se encontra mais centralizado no “eu”, ou melhor dizendo, na subjetividade perceptiva desse sujeito que percorre a cidade numa tentativa de apreender a “realidade” fragmentada e efêmera da vida humana nas cidades modernas. Segundo Moisés o eu-lírico cesárico é guiado: “pela inteligência e pelo senso de observação do real” (1982, p. 6). Por isso, não é de surpreender as inúmeras noções perceptivas que encontraremos ao longo do texto, pois as imagens projetadas pelos versos são, por essência, as impressões desse “eu” acerca da realidade circundante.

Há que se observar também uma diferença em relação à forma do texto. O poema em questão é mais extenso que os anteriores, apresentando, ao todo, quarenta e quatro estrofes. Estas, por sua vez, são compostas por quatro versos, e não cinco, como nas estruturas antepostas. Nota-se também que as quadras apresentam uma padronização dos versos, pois cada uma é formada por três alexandrinos e um decassílabo. Mas, sem dúvida, a diferença mais significativa na estrutura do poema é a divisão por seções. Diferentemente dos outros textos, em *O sentimento dum ocidental*, Cesário distribui as estrofes em quatro seções, intituladas sequencialmente como: *Ave-Maria*, *Noite fechada*, *Ao gás e Horas mortas*. Com isso, vemos que o autor retrata progressivamente o ambiente noturno de Lisboa, indo de um crepúsculo: “*Ave-Maria*” (anoitecer) ao outro: “*Horas mortas*” (amanhecer). Passemos, portanto, à leitura da primeira seção do poema:

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.

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

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

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.
 (CESÁRIO VERDE, 1982, p. 70-71).

Na acepção de Daunt (2006), esse poema pode ser definido como: “uma viagem infernal pelas ruas de Lisboa” (2006, p. 16). É justamente esse sentido que se depreende ao longo da leitura. Para tanto, gostaríamos de destacar primeiramente a composição do cenário. As imagens das “ruas”, “edifícios”, “chaminés” e “edificações emadeiradas” permitem que o leitor reconheça esse espaço como característico ao das grandes metrópoles em pleno processo de modernização e industrialização. Há ainda a menção ao rio “Tejo” em que pesa a determinação da cidade.

Além da configuração espacial, Cesário retrata o ritmo intenso do anoitecer lisbonense ao encerramento das atividades diurnas. Enquanto percorre a cidade, o eu-lírico observa a movimentação dos “carros de aluguer”, da “via-férrea” levando aqueles que se “vão”, dos “botes” atracando no “cais”, dos transeuntes (turba) nas “ruas” e dos trabalhadores retornando de seus ofícios: “Voltam os calafates, aos magotes” e os “mestres carpinteiros”.

Quando nos voltamos aos aspectos perceptivos, sob todos os ângulos, o espaço urbano é visto como soturno e melancólico. Desde o início, o eu-lírico não se demonstra condescendente com a metrópole e tampouco com a ideia de “progresso social”. Ao contrário, é justamente esse processo que gera a “soturnidade” do espaço. Se considerarmos a citação às “chaminés”, podemos inferir que o aspecto nebuloso do ambiente se deve à fumaça lançada pelos “edifícios” da cidade. A aversão à ideia de progresso é reforçada pela comparação a Londres que, na época, era um dos símbolos do desenvolvimento social e econômico: “Toldam-se duma cor monótona e **londrina**” (Grifo nosso).

Intriga-nos o fato de que Cesário não deixa de atribuir cor ao espaço urbano mesmo quando incide sobre a noite citadina: “cor monótona e londrina”. Ao utilizar os adjetivos “monótono” e “londrina” o autor consegue referenciar tanto o aspecto sombrio do espaço – comum ao momento do anoitecer – quanto a percepção negativa do “eu” em relação à cidade, já que todos os elementos que fazem parte dela são envoltos pela mesma tonalidade: “E os edifícios, com as chaminés, e a turba”.

Igualmente importante é a análise da experiência estritamente sensorial do “eu”. Assim como nos outros textos, vemos que o eu-lírico interage e reconhece o espaço através dos sentidos. Como era de se esperar, a visão é frequentemente sugerida nos versos. O aspecto cromático e os detalhes do espaço revelam a atividade visual: “as sombras”, “Toldam-se duma cor”, “edificações emadeiradas” etc. Além desse sentido, notamos a presença da audição: “bulício” e do olfato: “O gás extravasado”. Embora despertem sentidos sensoriais diferentes, todas essas características causam repulsa no eu-lírico. Enquanto as “sombras” e o “bulício” despertam-lhe “um desejo absurdo de sofrer”, o “gás extravasado” o “enjoa” e o “perturba”.

Observa-se que a única conotação positiva é justamente daqueles que estão se distanciando de Lisboa: “Levando à via-férrea os que se vão. Felizes! ”. É esse, pois, o desejo do “eu” cesário: “Ocorrem-me em revista, exposições, países / Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!”. Se considerarmos a localização geográfica das cidades citadas, veremos que a sequência delas traça um percurso que vai em direção a outros países, reforçando, assim, o desejo de distanciamento.

A cada verso, se torna mais nítido o descontentamento do sujeito poético com sua realidade circundante. Segundo Moisés (1982), na poesia cesária, os objetos não são retratados em plena autonomia, mas sim mesclados às sensações despertadas por eles. Portanto, o olhar do “eu” é, por vezes, subjetivo, excêntrico e deformador. Isso pode ser constatado na seguinte comparação: “semelham-se a gaiolas, com viveiros /As edificações somente emadeiradas”. Percebe-se que a melancolia e a opressão despertadas pela cidade são tão intensas que o “olhar” do sujeito poético deforma (gaiolas) os espaços da metrópole (edificações).

Apesar disso, o eu-lírico recupera o senso de observação do presente nos versos seguintes, voltando-se a um espaço emblemático de Lisboa, isto é, o cais da cidade: “Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos / Ou erro pelos cais a que se atracam botes”. Na sexta estrofe, novamente, há a expressão de um claro desejo de fuga, porém, dessa vez, através da rememoração. Bosi explica que rememorar algo é fundir presente e passado em um só tempo: “com a retentiva começa a correr aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1983, p. 13-14). Podemos perceber a coexistência temporal citada por Bosi no fragmento abaixo:

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!
(CESÁRIO VERDE, 1982, p. 71)

A negação do presente e o desejo de retorno ao passado, são simbolizados pela invocação de grandes representantes da história de Portugal. No auge de seu descontentamento, lembrando Luís de Camões e *Os Lusíadas*, o “eu” busca refugiar-se em um dos momentos mais emblemáticos da história, marcado pelo advento da expansão marítima portuguesa e imortalizado por Camões como epopeia em *Os Lusíadas*.

Nas últimas estrofes da seção *Ave-Maria*, prossegue a representação do cenário e a descrição dos tipos sociais de Lisboa. Pelas imagens, notamos que o olhar do eu-lírico ora se volta ao cais do rio: “De um couraçado inglês vogam os escaleres”, ora fixa a cidade: “E em terra num tinir de louças e talheres/ Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda”. Aqui, Cesário retrata outra face de Lisboa, isto é, os espaços frequentados pelas classes abastadas da época: “hotéis da moda”. Observa-se que as expressões verbais: “tinir” e “Flamejam” demonstram a intensa movimentação nesses estabelecimentos. Por outro lado, vemos que o termo: “moda” caracteriza “hotéis”, o que acaba evidenciando a efemeridade dessas ações e da classe burguesa como um todo.

Percebe-se que durante o anoitecer, em Lisboa, o ritmo frenético das ruas é constante: “Num trem de praça” passam “dentistas” discutindo; “nas varandas” brincam “Os querubins do lar”; “Um trôpego arlequim” caminha cambaleando pelas ruas e “Às portas” de seus estabelecimentos “enfadam-se os lojistas! ”. No “cais”, o ritmo também é intenso: “os arsenais¹⁰ e as oficinas” encerram suas atividades. Assim como “as obreiras” e as “varinas” – personagens típicas do cais, que participam do comércio de peixes da cidade – retornam de seus ofícios. Aos poucos, outros cidadãos agremiam-se à multidão da metrópole, tornando-a cada vez mais multifacetada.

Até aqui, notamos que nada que compõe o espaço parece ser promissor para o eu-lírico. Por isso, a primeira parte do poema é concluída com um verso que expressa de modo contundente seu pessimismo e descontentamento com tudo o que presencia na Lisboa do século XIX. A poluição nas ruas não escapa à sua percepção: “E o peixe podre gera os focos de infecção! ”.

Na seção “*Noite fechada*”, segunda parte do poema em discussão, prossegue a representação do cenário noturno de Lisboa. Aos poucos, o espaço vai adquirindo outros contornos e mais tipos cidadãos unem-se à multidão noturna. Nessas estrofes, chama a

¹⁰ A palavra *arsenais* refere-se às oficinas de armas de guerra.

atenção do leitor o modo como Cesário traz à tona o passado histórico da metrópole portuguesa, através do olhar do sujeito lírico:

II

Noite fechada

Toca-se às grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
A 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.
(CESÁRIO VERDE, 1982, p. 72).

Nota-se que a história de Lisboa emerge do cenário de Cesário Verde desde o início dessa seção. Para tanto, o poeta cita como primeiro referente urbanístico o “Aljube”, uma “cadeia” de Lisboa que, no passado, servia de cárcere para indivíduos com foro eclesiástico, porém, na época do poeta, foi transformada num reformatório para mulheres e crianças: “hoje estão velhinhas e crianças”. Na representação desse espaço, o autor prioriza o aspecto sonoro, pois é o “Som” das “grades” sendo fechadas que acaba fixando a percepção do “eu”: “Som/ Que mortifica e deixa umas loucuras mansas! ”.

A “*Noite fechada*” muda o cenário de Lisboa. Nessa seção, Cesário Verde introduz outros tipos urbanos, porém, é possível notar que não há tantos transeuntes pelas ruas como nos versos da primeira parte do texto. São os espaços da cidade que predominam e não os tipos que compõem a frenética multidão citadina. Além disso, com a chegada da escuridão, as “luzes” artificiais se espalham pela cidade. Todas essas imagens delineiam o avançar da noite. Ainda na mesma estrofe, Cesário insere outros referentes históricos

de Lisboa. Dessa vez, são as igrejas: “velha da Sé, das Cruzes” que fixam a percepção do “eu”. Ambas simbolizam a tradição religiosa de Portugal relacionada ao Cristianismo, e nem mesmo esses espaços associados ao sagrado são capazes de diminuir a percepção negativa do sujeito poético em relação à cidade: “Chora-me o coração que se enche e que se abisma”.

Na terceira estrofe, inicia-se no poema uma oposição entre espaço histórico e moderno, pois o olhar do “eu” se volta aos lugares boêmios e hodiernos de Lisboa: “tascas” (tabernas), “cafés”, “tendas” e “estancos” (tabacarias). Na descrição desses locais, Cesário enfatiza os efeitos da iluminação noturna. O contraste entre a escuridão e as luzes da cidade: “A espaços, iluminam-se os andares” e os reflexos luminosos dos objetos e da lua são todos retratados pelo poeta: “Alastram em lençol os seus reflexos brancos / E a Lua lembra o circo e os jogos malabares”. Essa sensibilidade em relação ao cromatismo do espaço é o que distancia Cesário Verde dos demais grupos literários da época e o aproxima dos pintores impressionistas. De acordo com Hall:

Dando-se conta da importância da luz ambiente para a visão, os impressionistas procuraram captar sua qualidade à medida que ela permeava o ar e era refletida de objetos. Os quadros de Monet da Catedral de Rouen, todos retratando a mesma fachada, mas sob condições de iluminação diferentes, constituem a ilustração mais explícita do papel da luz ambiente para a visão que se poderia esperar encontrar (HALL, 2005, p. 112).

A oposição entre espaço histórico e moderno é mantida pelo poeta ao longo da seção, pois, Cesário volta a retratar as igrejas de Lisboa: “Duas igrejas num saudoso largo”. Dessa vez, a visão desses referentes desperta a memória do “eu”: “Nelas esfumo um ermo inquisidor severo/ Assim que pela História eu me aventuro e alargo”. Do mesmo modo que as modernas “construções retas, iguais, crescidas” o fazem recordar o “terremoto” que atingiu parte da cidade em 1755.

Vale destacar que o processo de rememoração desses versos não funciona como fuga da “realidade”, mas antes, acrescenta mais melancolia a Moderna Lisboa, já que esses fatos remetem ao passado repressor (inquisidor) e trágico da cidade (terremoto). Como vemos, à medida que percorre a metrópole, cresce a melancolia e o descontentamento do eu-lírico com seu entorno circundante: “Muram-me as construções /Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas”. Esses versos ilustram, novamente, o que diz Moisés (1982) sobre a natureza das imagens poéticas de Cesário Verde. As imagens

da cidade (construções) são sempre mescladas às sensações despertadas por ela (Muram-me).

Lançando-se pelas ruas, o eu-lírico se aproxima de uma das praças da cidade: “num recinto público e vulgar/ Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras”. Os elementos que compõem esse espaço formam um ambiente degradado (vulgar/exígua). E, em meio a esse cenário, encontra-se uma estátua de Camões: “Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras/ Um épico de doutro ascende, num pilar! ”. Trata-se, portanto, da Praça Luís de Camões, cuja estátua em homenagem ao poeta foi inaugurada em 1867. Nota-se que o aspecto imponente da figura contrasta com as imagens da praça na qual ela se encontra. Desse modo, Cesário sobrepõe a figura de Camões, ícone do Classicismo e da literatura portuguesa como um todo, ao contexto da Modernidade, fazendo, assim, uma clara homenagem a seu antecessor. Numa carta, Cesário define o tricentenário de Camões como um “grande fato”, afirmando, portanto, a grandeza do poeta épico: “O que remeto, desviando-se talvez do que outros escreverão, liga-se perfeitamente ao grande fato que pretende celebrar. Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões” (CESÁRIO VERDE, 2006, p. 246).

Contudo, a visão da estátua de Camões não surte efeito sobre a percepção do sujeito poético. Para ele, Lisboa é um espaço de contradições: “Inflam-se um palácio em face de um casebre”; de epidemias que dizimam seus habitantes: “E eu sonho o Cólera, imagino a febre”; de tipos (costureiras, floristas) que lhe causam “sobressaltos”; de “Sombrios e espectrais soldados”, enfim, apenas uma: “Triste cidade”. No entanto, ele segue pelas ruas da metrópole, observando os espaços históricos, como, por exemplo, os “quartéis” que na “Idade Média” eram “conventos”, e os lugares hodiernos que, na maioria dos casos são destinados à classe burguesa, como o comércio da cidade: “montras¹¹ dos ourives” e “*magasins*”.

Nos versos seguintes, já ao final da seção, Cesário associa o ofício do poeta ao do pintor: “Eu acho sempre assunto a quadros revoltados”. É esse, pois, o efeito dos versos. A imagem das “mesas”, dos “emigrados/Ao riso”, do “jogo de dominó” e a referência à luminosidade: “crua luz” – tão comum à poética cesária – compõe o quadro espacial da cervejaria na qual o eu-lírico adentra: “Entro na brasserie”. Entretanto, na seção *Ao gás*, o “eu” deambulante retoma seu percurso pelas ruas da metrópole. Nesse ponto do texto, a melancolia gerada pela cidade é tão intensa que os versos oscilarão entre a representação do “presente”, alucinações e reflexões metalinguísticas. Moisés (1982) afirma que na

¹¹ A palavra *montras* significa vitrine.

poesia cesárica a percepção da “realidade” presente é, por vezes, ponto de partida para fantasias e devaneios, é o que veremos nessas estrofes:

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 e fiéis, andores, ramos, velas,
Em uma catedral de um comprimento imenso.

As burguesinhas do Catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuns matavam de histerismo.
(CESÁRIO VERDE, 1982, p. 73)

O verso de abertura da seção explicita as impressões perceptivas do “eu”: “A noite pesa, esmaga”. Logo, compreendemos que a experiência espacial noturna avulta o domínio da cidade sobre ele. Isto porque, nos poemas anteriores, a percepção da “realidade diurna” o faz reagir contra a cidade: “E nestes sítios suburbanos reles!”, já a percepção da noite citadina não permite reação. Aos poucos, a noite lisbonense o envolve e o domina de tal modo que “pesa, esmaga”.

Com o avançar da noite, surgem tipos sociais cada vez mais marginalizados, como, por exemplo, as prostitutas: “E saio. A noite pesa, esmaga. Nos / Passeios de lajedo arrastam-se as impuras”. Diferentemente dos demais habitantes, essas mulheres “arrastam-se” por Lisboa, com seus “ombros quase nus” circulam durante a fria noite da capital portuguesa. Além da evidente degradação, Cesário atribui a elas uma significação dual, pois, de um lado, são vistas como “impuras”, porém, de outro, são os “moles hospitais”. Assim, o poeta converge as ideias de “vitalidade” e “degradação” na imagem das meretrizes, expondo, dessa forma, as contradições do prazer humano.

É a partir da segunda estrofe que compreendemos como a realidade “presente” é ponto de partida para os devaneios do “eu” cesárico. Ao percorrer as áreas comerciais de Lisboa, o eu-lírico fixa os estabelecimentos destinados ao consumo: “Cercam-me as lojas, tépidas”. É a visão desses referentes da moderna Lisboa do presente que o fazem devanear: “Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso/ Ver círios laterais, ver filas de capelas”. Nesse devaneio, presente e passado se interpenetram: “E lembram-me, ao

chorar doente dos pianos/ As freiras que os jejuns matavam de histerismo”. E, mais uma vez, o processo de rememoração delineado no texto não funciona como fuga da realidade, pois, leva diretamente às consequências de um passado relacionado à repressão e ao fanatismo religioso: “As freiras que os jejuns matavam de histerismos”. Na quarta estrofe, Cesário retoma a construção do espaço:

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 de forno.
(CESÁRIO VERDE, 1982, p. 73).

Aqui, se destaca a percepção multissensorial do “eu-lírico”. A referência à cor rubra do “malho”, forjado pelo “cutileiro”, conota a atividade visual do “eu” e, ademais, reintroduz a linguagem pictórica de Cesário Verde. Soma-se a isso a percepção olfativa: “E de uma padaria exala-se, inda quente/ Um cheiro salutar e honesto a pão no forno”. Vale destacar que o “cheiro/ do pão no forno” opõe-se ao do “peixe podre” da primeira parte do poema. Enquanto aquele “gera focos de infecção!”, este é “salutar”, ou seja, restabelece a vitalidade do sujeito poético. É desse modo que Cesário valoriza a cultura de Portugal por meio de sua poesia. Esse “Cheiro salutar” é proveniente do trabalho “honesto” do povo português, por isso a percepção positiva.

Se na seção antecedente o eu-lírico se identifica como pintor, aqui, ele acresce a essa identidade a do poeta: “Não poder pintar/ Com versos magistras, salubres e sinceros”. A quinta e a sexta estrofe são dedicadas às reflexões metalinguísticas as quais expressam a intenção do “eu” de transcender a realidade presente por meio da literatura: “E eu que medito um livro que exacerbe/ Quisera que o real e a análise mo dessem”. Nos versos seguintes, a observação do presente é retomada. Dessa vez, Cesário descreve as “Casas de confecções” destinadas às classes abastadas da cidade.

Mais do que o espaço físico, chama a atenção do sujeito poético duas senhoras burguesas: a “espartilhada” que “escolhe uns xales com debuxo!”, e uma “velha, de bandós!”, acompanhada por seus cães “*mecklemburgueses*”. Embora retrate primordialmente as personagens, Cesário não deixa de inserir notações que mostram detalhes desses estabelecimentos: os “balcões de mogno”; as “Plantas ornamentais” que “secam nos mostradores” e os “Flocos de pós-de-arroz” que “pairam” pelo ambiente. Todos esses referentes confirmam a importância do espaço poético na obra de Cesário Verde.

Os espaços retratados pelo eu-lírico condizem cada vez mais com sua visão melancólica sobre a metrópole. Pelas ruas, a iluminação noturna já começa a se dissipar: “Apagam-se nas frentes/ Os candelabros, como estrelas, pouco a pouco”, e a cidade cada vez mais se assemelha à noção humana mais negativa, isto é, à morte: “Tornam-se mausoléus as armações fulgentes”. Aqui, novamente, as construções que representam a expansão do espaço urbano recebem conotação melancólica (armações / mausoléus). Com o avançar da noite, o ritmo frenético da metrópole dá lugar à “solidão” e à “miséria”, pois, nas ruas, restam apenas vendedores ambulantes (cutileiro) e um “idoso” pedindo esmolas, o qual o eu-lírico reconhece como: “Meu velho professor nas aulas de Latim”.

Para além do sentido social, a imagem desse “velho professor” sintetiza a crítica de Cesário ao seu contexto histórico, que em favor do desenvolvimento material, científico e econômico submeteu parte da humanidade a uma existência degradante. Essa consciência sobre a crise da sociedade moderna é traduzida no poema em forma de verso: “Dó da miséria!... Compaixão de mim! ”. À medida que nos aproximamos do final do texto, o eu-lírico se aproxima do final de seu percurso. Em *Horas mortas*, a cidade já se encontra “às escuras” e a agitação noturna, dá lugar ao silêncio e à temeridade:

IV

Horas mortas

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

Por baixo, que portões! Que arruamentos!
Um parafuso cai nas lajes, às escuras:
Colocam-se taipais, 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 longínqua flauta.
(CESÁRIO VERDE, 1982, p. 74-75).

Com a escuridão das *Horas mortas*, o céu se transforma num: “teto fundo de oxigênio, de ar” e os “astros” podem ser observados com clareza. Entretanto, a melancolia do “eu” personifica a imagem desses referentes: “Vêm **lágrimas** de luz dos **astros** com **olheiras**” (Grifo nosso). Isso revela novamente o olhar “deformador” característico da poesia cesária que seria considerado como um prenúncio do movimento surrealista. Segundo Moisés (1992) essa vertente pregava que a arte deveria buscar uma expressão

além e acima da realidade, cuja origem se encontra no substrato da consciência humana, na individualidade onírica do ser.

Retomando a leitura do poema, percebemos que com a escuridão das *Horas mortas*, a cidade se torna um espaço de temeridade. Dessa vez, o eu-lírico se aproxima das áreas residenciais da metrópole: “Por baixo, que portões! Que arruamentos!”. Pelas calçadas, já não há a intensa movimentação dos transeuntes, assim como nas ruas não mais circulam os “carros de aluguer”, nem se ouve o “tinir” dos “hotéis da moda”, dos “cafés”, enfim, o “bulício” citadino. No lugar disso, resta um profundo silêncio que permite ouvir “Um parafuso” que “cai nas lajes” e o ranger das “fechaduras”. Para o eu-lírico, Lisboa é agora uma cidade hostil: “E os olhos dum caleche **espantam-me**, sangrentos” (Grifo nosso).

Na terceira estrofe, o verso: “A dupla correnteza augusta das fachadas” estabelece um interessante contraste entre os moradores do bairro e o “eu” do texto. Enquanto este segue seu percurso temerário e solitário, aqueles encontram-se recolhidos e protegidos em suas residências. Segundo Hall: “O uso do termo *fachada* é por si mesmo revelador [...] sugere as funções desempenhadas pelas características arquitetônicas que fornecem proteção, atrás das quais as pessoas podem se recolher” (2005, p. 131). Nesses versos, a percepção auditiva do eu-lírico também se destaca, pois surge uma sonoridade que renova no “eu” o senso e o desejo de analisar a realidade circundante: “E eu sigo, como as linhas de uma pauta/ Pois sobem, no silêncio”.

Trata-se das: “notas pastoris de uma longínqua flauta” que “infaustas e trinadas” rompem a silenciosa noite lisbonense. Ao contrário dos outros sons citadinos, a cadência melódica desse instrumento o remete ao espaço campestre: “notas pastoris”, onde Cesário dizia ainda haver: “coisas primitivas, sinceras, de uma boa paz regular” (CESÁRIO VERDE, 2006, p. 199). É justamente a essência desse ambiente – oposto ao da modernidade urbana – que reacende no “eu” o senso de observação e, principalmente, o desejo de: “transcender o mundo fragmentário” (DAUNT, 2006, p. 16):

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 nômadas ardentes,
 Nós vamos explorar todos os continentes
 E pelas vastidões aquáticas seguir!
 (CESÁRIO VERDE, 1982, p. 75).

Da quarta até à sétima estrofe, o eu-lírico constrói através do imaginário uma idealidade perfeita: “Numas habitações translúcidas e frágeis”. Em meio a essa tentativa de transcendência, Cesário insere como exemplo de “ideal” o período das empresas marítimas: “Nós vamos explorar todos os continentes/ E pelas vastidões aquáticas seguir!”. Desse modo, faz outra homenagem a Camões, sobrepondo, mais uma vez, o passado do poeta épico ao contexto da Modernidade. Apesar desse esforço de imaginação, sua consciência de cidadão é rapidamente retomada: “Mas se vivemos, os emparedados/ Sem árvores no vale escuro das muralhas!...”. A clausura e a escuridão da noite urbana só permitem a esse “eu”, camponês anacrônico, imaginar o crime e, conseqüentemente, a morte: “Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas/ E os gritos de socorro ouvir, estrangulados”.

Da oitava estrofe até o final do poema, a composição do cenário urbano contrasta radicalmente com a “idealidade” imaginada pelo “eu”. Em cada verso, Cesário insere imagens que refletem apenas a miséria e a hostilidade de Lisboa. Vê-se que a cidade se assemelha a um labirinto nebuloso: “nestes nebulosos corredores”, por onde circulam: “tristes bebedores” retornando das “tabernas”; “cães” mórbidos que mais se assemelham à “lobos” e de “imorais” que não se inibem com a presença de “guardas”. Por isso, para o eu-lírico, Lisboa é, por fim, um imenso sepulcro que a “Dor humana” não consegue transpor:

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!
 (CESÁRIO VERDE, 1982, p. 75).

Assim, Cesário retrata a noite lisboense. Embora tenha representado diversas perspectivas de seu contexto urbano, é no poema em questão que o autor expressa com clareza sua percepção sobre a cidade. Em carta ao jornalista Emídio de Oliveira, Cesário expõe seu descontentamento com a Lisboa do presente que, para ele, se encontra muito distante das “glórias” de seu passado épico:

Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões; mas julgo que fiz notar menos mal o

estado presente desta grande Lisboa, que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade (CESÁRIO VERDE, 2006, p. 246).

É justamente essa percepção sobre Lisboa que Cesário transforma em imagem ao longo do poema. Unindo o modelo realista à subjetividade perceptiva do “eu”, o autor conseguiu transpor o cotidiano da época em imagens, deixando como legado uma obra notadamente visual, que põe em evidência especificidades contextuais que somente um “olhar” acurado, como o de Cesário Verde, seria capaz de detectar. O tom objetivo-subjetivo de sua poesia não só apresenta a expansão urbana e industrial de Lisboa através da linguagem, mas também mostra ao leitor as implicações desse processo para o povo português.

Ademais, a despersonalização do “eu” cesárico torna a percepção promulgada no texto uma experiência ressonante, pois faz com que o leitor reconheça, naquele contexto, vários aspectos da dinâmica urbana que subsistem na contemporaneidade, como, por exemplo, as desigualdades entre classes, a poluição desenfreada etc. A capacidade analítica e poética de Cesário fez de sua obra um prenúncio de crises vigentes. De acordo com Moisés (1982):

Cesário é um poeta do seu tempo, como raros outros o conseguiram ser, um tempo de burguesia e capitalismo em crise, um tempo em que a própria Arte, enquanto tal, foi posta em crise. Um tempo, em suma, que em muito se assemelha ao atual, herdeiros que somos das mesmas crises (MOISÉS, 1982, p. 7).

Além da indiscutível presença do espaço poético, a linguagem cesárica confirma a relação entre os sentidos sensoriais e a percepção do mundo. Embora a visão seja o sentido primordial: “O céu parece baixo e de neblina”, percebe-se que o olfato: “O gás extravasado enjoa-me, perturba”, a audição: “as notas pastoris de uma longínqua flauta” e o tato: “viscoso” estão presentes ao longo das estrofes, atribuindo, dessa forma, caráter sinestésico ao poema.

Vale destacar que a experiência sensorial descrita pelo “eu” cesárico reforça a noção de descontentamento contido no poema, pois o sentido tátil é o menos referenciado no texto. Consoante Hall (2005), dentre as sensações humanas, o tato é a experiência mais íntima, logo, depreendemos que a não identificação do sujeito lírico com o cenário noturno limitou sua percepção tátil.

Em termos gerais, as análises realizadas, evidenciam a visualidade, o caráter pictórico e multissensorial da poesia de Cesário Verde. Em virtude dessas características,

muitos autores consideram que o poeta não apenas explorou a temática urbana, mas sim deixou um amplo registro dos aspectos contextuais e culturais da época.

Apesar de sua incontestável singularidade, a poesia cesária teve um reconhecimento tardio. Conforme dito páginas atrás, de início, Cesário Verde foi severamente avaliado pelos críticos da época, e parte dessa censura se deu em razão da influência de Charles Baudelaire sobre a poesia do poeta português. É verdade que Cesário encontrou, em Baudelaire, princípios que o ajudaram a criar seu próprio estilo poético. Ao compararmos as leituras há, sem dúvida, aspectos consonantes entre os dois autores.

Tratando especificamente dessas similitudes, vemos que ambos, cada qual em seu período histórico, transfiguraram a realidade material em poesia e, em virtude de seus contextos, acabaram fixando poeticamente o processo de expansão das cidades. As imagens diurnas dos textos traçam o ritmo fervilhante das manhãs citadinas durante esse importante decurso histórico, tanto em Baudelaire: “Cidade a fervilhar, cheia de sonhos”, quanto em Cesário: “Vê-se a cidade, mercantil, contente/ Madeiras, águas, multidões, telhados! ”. São as multidões nas ruas, os edifícios, as fábricas, os subúrbios, enfim, a configuração das metrópoles modernas que os poetas viram no dia citadino.

Essas correspondências se estendem aos poemas que retratam a noite de Paris e de Lisboa, pois em ambos os textos há imagens representando o entretenimento noturno das cidades. Em Baudelaire há: “cozinhas”, “teatros”, “orquestras” e “roletas”. Assim como Cesário Verde viu: os “hotéis da moda”, “cafés”, “tascas”, “tendas” e “estancos” de Lisboa. Ademais, nos dois cenários noturnos há uma inversão dos tipos citadinos. Em Paris, enquanto o “sábio” e o “recurvo operário” regressam as suas casas para descansarem, “as prostitutas” e “ladrões” saem para exercer seu ofício. Em Lisboa, ao “anoitecer”, são os “carpinteiros”, “calafates”, “obreiras” e “varinas” que retornam aos seus lares, enquanto as prostitutas, ladrões e bêbados erram pela cidade noite a dentro.

Além dos referentes da espacialidade, Baudelaire e Cesário Verde conseguiram expressar através de seus cenários a angústia humana em face das novas condições de vida nas metrópoles modernas. A impactante presença dos pobres: “Pede-me sempre esmola um homenzinho idoso”; a exploração dos trabalhadores: “recurvo operário”; a poluição e a degradação do espaço: “uma névoa encardida enchia todo o espaço”, enfim, os efeitos da instituição das indústrias e da expansão urbana que modificaram Paris e Lisboa e a vida de seus habitantes como um todo.

Embora haja várias semelhanças temáticas, confrontando as leituras, é possível perceber a diferente relação entre o eu-lírico de cada um dos textos com os objetos e o espaço que descrevem. Enquanto o verso baudelairiano é condescendente com a cidade: “Buscando em cada canto os acasos da rima”, o de Cesário é oprimido: “Muram-me as construções”, e crítico dela: “E nestes sítios suburbanos, reles! ”. Lisboa lhe causa grande tristeza, ao contrário de Paris nos poemas de Baudelaire. Em Cesário, não se trata de buscar inspiração, mas sim de confessar ao leitor o sentimento de opressão que seu contexto urbano lhe traz: “Despertam-me um desejo absurdo de sofrer”.

Disso, depreende-se uma das particularidades da linguagem de Cesário Verde, pois ele não se desvencilhou de toda a carga emotiva gerada pelas condições degradantes de seu contexto histórico, por isso, o desejo de fuga. As multidões, a degradação do espaço, e sobretudo, a miséria do povo: “Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas / Que vida tão custosa! Que diabo! ”, recebem um “olhar” afetuoso do eu-lírico cesárico. Eis um dos aspectos que distinguem radicalmente Charles Baudelaire e Cesário Verde, pois essa afetuosidade não é observada nos poemas baudelairianos.

No campo das diferenças, poderíamos ainda citar a técnica pictórica de Cesário Verde. Ao contrário de Baudelaire, o autor português deu grande importância ao cromatismo do espaço urbano tanto no período diurno: “E fere a vista, com brancuras quentes/ As árvores despidas. Sóbrias cores! ”, quanto no noturno: “A espaços, iluminam-se os andares”. Não há dúvidas de que essa técnica empregada pelo poeta potencializa as imagens do texto. Ao registrar o cromatismo do espaço diurno e noturno, o autor não só consegue abordar o meio urbano em detalhes, como também sugerir o avançar do tempo, o que acaba intensificando o teor imagético do cenário, já que as noções temporais também ajudam o leitor a reconhecer e atribuir significado ao poema lido.

Soma-se a isso, a ênfase dada aos sentidos sensoriais: “E tangem-me, excitados, sacudidos / O tato, a vista, o ouvido, o gosto, o olfato”; a linguagem descritiva: “Ao riso e à crua luz joga-se o dominó”; o emprego de expressões coloquiais: “Que diabo! ”, e a incorporação de outras categorias prosaicas. Ao agregar todos esses aspectos em sua linguagem, Cesário conseguiu potencializar a representatividade do cenário lírico. Portanto, é indiscutível o fato de que o poeta português ampliou a representação do espaço citadino na poesia – estilo preconizado por Charles Baudelaire.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso teórico e analítico desse trabalho comprovou a importância que o século XIX teve para a literatura e, em especial, para a poesia. Dentre as inúmeras possibilidades temáticas, tivemos a oportunidade de atestar o impacto que as grandes cidades exerceram sobre a arte poética. Poucas questões foram tão imperativas para os autores da época como a expansão urbana. A realidade efêmera gerada pelo contínuo devir das metrópoles transformou as cidades em espaços alheios. Por isso, os fatos que marcaram a passagem das antigas cidades medievais para as grandes metrópoles modernas influenciaram e se impuseram como temas aos literatos mais sensíveis da época.

Como vimos, Charles Baudelaire foi um dos primeiros autores a eleger a efusão urbana como tema. Durante o século XIX, Paris foi um centro de desenvolvimento industrial, político, econômico e cultural, o que acabou desencadeando um amplo processo de reurbanização e modernização da cidade. Em virtude disso, a metrópole francesa era considerada, na época, a “capital mundial”. Por outro lado, havia as implicações dessa expansão como, por exemplo, o crescimento dos subúrbios; o surgimento e a poluição das indústrias; o ritmo frenético e mecânico das multidões e o surgimento da população carente pelas ruas.

Ciente da importância e das contradições de seu contexto, Baudelaire foi em busca de um lirismo com o qual pudesse expressá-lo. Para realizar esse intento, verificou-se que o poeta adotou um discurso impessoal e trouxe para o âmbito lírico diversos termos de proveniência prosaica e urbana. Combinando esses elementos, Baudelaire desenvolveu uma linguagem fundamentalmente imagética, capaz de projetar cenas do cotidiano diurno e noturno da época. Compreende-se, portanto, que o autor foi um dos primeiros a perceber que a nova configuração da sociedade exigia também novas formas de expressão literária, cuja especificidade deveria ser a “imagem”.

Charles Baudelaire modificou a estrutura do discurso lírico e, sobretudo, o campo temático da arte poética. Acreditando na dualidade da arte, isto é, em sua essência eterna e, ao mesmo tempo, transitória, o autor fixou aquilo que concebia como a modernidade histórica (efêmera) de seu contexto, que coincide com o caos e a desordem da moderna Paris. São os subúrbios, a poluição, os hospitais, os teatros, os restaurantes, as ruas, a multidão anônima, enfim, o “espetáculo urbano” que o autor transformou em poesia.

Tratando especificamente da multidão, comprovou-se que ela é um elemento constante nos poemas baudelairianos. Entretanto, vimos que não é abordada de forma descritiva, mas antes como elemento intrínseco à cidade, o que possibilitou ao poeta evocar as imagens do espaço urbano e da multidão mutuamente. Em seus poemas, Baudelaire privilegiou os indivíduos subjugados pela sociedade, pois recebem identificação social as prostitutas, os assassinos, os ladrões, os escroques, os trabalhadores explorados, os desempregados, enfim, a massa definida por ele como: “existências errantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade” (BAUDELAIRE, 1988, p. 26-27).

Diante da visualidade da poesia baudelairiana, compreende-se, portanto, que o poeta deu grande ênfase às imagens, sobretudo, nos textos de temática urbana. Ao eleger a realidade circundante como tema, Baudelaire recorre às imagens para expressá-la, fazendo desse recurso um dos alicerces de sua poesia. Cabe aqui retomar brevemente o que diz Bosi (1986) sobre a natureza das imagens. Segundo o autor, são elas que permitem ao leitor formar a “aparência” daquilo que está “ausente”, pois possibilitam à palavra um efeito de “tangibilidade”. É justamente esse potencial das palavras que o poeta explora para representar o espaço urbano na poesia.

Com isso, Baudelaire deu início a um amplo diálogo entre a poesia e a prosa. Outros autores se inspiraram na obra do poeta para expressarem sua experiência cidadina, ampliando, assim, o intercâmbio entre os gêneros. É o caso do poeta português Cesário Verde que, algumas décadas depois, também representou o espaço urbano em âmbito lírico. Ao final do século XIX, Lisboa se encontrava em pleno processo de expansão que consistia num amplo replanejamento urbano e na consolidação da indústria. Mas, assim como Paris, a cidade portuguesa também enfrentou problemas em virtude do crescimento demasiado.

Sensível à importância e, sobretudo, às implicações desse transcurso, Cesário fez um amplo registro do cenário lisbonense da época. Como vimos, o poeta incorporou ao discurso lírico elementos prosaicos, principalmente, de caráter realista, o que o possibilitou ampliar a representação poética da cidade, iniciada por Baudelaire. Adotando uma abordagem descritiva, Cesário fixou minúcias contextuais que apenas um “olhar” preciso como o seu seria capaz de perceber.

Por isso, em seus poemas, verificou-se não apenas a presença, mas também as contradições entre os bairros modernos e os subúrbios de Lisboa; a poluição gerada pelos edifícios e indústrias; a modernização do espaço físico por meio da exploração dos

trabalhadores; a opulência dos estabelecimentos destinados ao consumo e ao entretenimento burguês, a intensa atividade portuária que produz detritos e infecções, enfim, a efusão urbana e suas tensões intrínsecas.

Além disso, observou-se que os poemas de temática urbana proporcionam diferentes perspectivas de Lisboa. Além da oposição entre cotidiano diurno e noturno, o poeta retratou a cidade sob os efeitos de distintas estações do ano. Para tanto, lançou mão de sua sensibilidade pictórica, incidindo, assim, sobre o cromatismo próprio de cada sazão, nas palavras de Cesário: “o caminhar da estação, a mudança quase insensível no aspecto da natureza todo o ano, é admirável, sugestivo” (2006, p. 199). Dessa forma, o autor conseguiu legar um amplo registro da cidade, ainda que não tenha deixado uma obra extensa.

Assim como Charles Baudelaire, Cesário Verde representou a multidão citadina e também privilegiou os tipos subjugados. São os operários, carpinteiros, padeiros, vendedores ambulantes, mendigos, prostitutas, ladrões, enfim, as camadas menos abastadas da sociedade que predominam em seus cenários. Apesar disso, vimos que o autor português vai além da identificação social, pois aborda a multidão descritivamente, diferente de Baudelaire que funde cidade e massa anônima na mesma imagem. Ademais, o “olhar” do eu-lírico cesárico não é impassível em relação ao sofrimento do povo como o do “eu” baudelaireano. Ao contrário, o aviltamento, a exploração, a miséria e a degradação da população são vistos por uma perspectiva condolente, que chega a propor justiça por meio da arte.

Fica evidente, portanto, que Cesário Verde ampliou a poética citadina preconizada por Charles Baudelaire. Unindo diversos recursos e estilos poéticos, o autor conseguiu expandir o intercâmbio entre o discurso lírico e o espaço prosaico. Por isso, seus poemas de temática urbana são, em suma, um retrato minucioso de Lisboa e do cotidiano da época como um todo.

Em termos gerais, conclui-se que ambos os autores, cada qual em seu momento histórico, se mostraram conscientes da importância e, sobretudo, do impacto que o entorno físico exerce sobre a vida humana. Seus poemas legaram novamente ao espaço a expressividade que se encontrava centrada no “eu”. Desse modo, observa-se que a categoria em questão não se limita aos textos prosaicos, pois serviu como um recurso expressivo ao eu-lírico de ambos os poetas. Ademais, foi possível concluir também que a representação espacial está condicionada à subjetiva perceptiva do “eu” que reconhece e interage com o espaço por meio dos sentidos sensoriais. Dessa forma, compreendemos

que a relação entre ser e espaço não se restringe ao reconhecimento visual, mas antes, mobiliza o corpo todo.

Por fim, os poemas de ambos os autores são, em última análise, um exemplo categórico do vínculo entre ser e espaço, confirmando, assim, a acepção de Hall (2005) de que independente do que aconteça na sociedade humana, acontecerá num determinado quadro espacial, *e o projeto desse cenário* causa um impacto permanente sobre aqueles *que nele se encontram*.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da Literatura Portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- AGUIAR & SILVA, Vítor Manuel. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- AMARAL, Glória Carneiro. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.
- ARISTÓTELES. *A Poética*: In: OS PENSADORES. São Paulo: Abril, 1973.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity Santos. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: O pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: sociologia*. Org. Flávio R. Kothe. Coord. Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1991.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BLANCHOT, Maurice. *Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço, Percepção e Literatura. Oziris Borges Filho e Sidney Barbosa (org) *Poéticas do espaço lietrário*. São Carlos (SP) : Claraluz, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia, Franco. (org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DAUNT, Ricardo. *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86) / organização, apresentação, tábuas cronológicas e cartas escolhidas por Ricardo Daunt*. São Paulo: Landy, 2006.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizontes: UFMG, 2006.
- GOULART, Rosa Maria. *Romance Lírico: O percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990.
- HALL, T. Edward. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HIGA, Mário. *Poemas Reunidos / Cesário Verde*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- KOCH, Ingedore. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: Formas das Sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MARTINS, Cabral. *Cesário Verde ou a transformação do mundo*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: WMFmartins fontes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas / Maurice Merleau-Ponty*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia completa & cartas escolhidas / Cesário Verde*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1992.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.
- SARAIVA, A. J. & LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 6 ed. Porto: Porto, 1973.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. 1. ed. São Paulo: L&PM, 2010.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

BELLIM, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e a maldição da modernidade. In *Revista Estação Literária*, vol. 12, p. 33-51. Londrina : Jan. de 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art2.pdf>

BORGES FILHO, Oziris. Espaço, Percepção e Literatura. Oziris Borges Filho e Sidney Barbosa (org) *Poéticas do espaço literário*. São Carlos (SP) : Claraluz, 2009.

MARINOTTI, Célia Soares. Campo e cidade: um estudo das relações texto-imagem em Cesário Verde e Camille Pissaro. Universidade Estadual de Maringá, 2012. Dissertação de Mestrado.

SCRAMIN, Camila Garcia. A presença do helenismo de Ricardo Reis e da visão do mundo grego clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Universidade Estadual de Maringá, 2006. Dissertação de Mestrado.

ANEXOS

LE SOLEIL

Le long du vieux faubourg, où pendente aux mesures
 Les persiennes, abri des secrètes luxures,
 Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
 Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
 Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
 Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
 Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
 Éveille dans les champs les vers comme les roses;
 Il fait s'évaporer les soucis vers les ciel,
 Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.
 c'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
 Et les r
 ends gais et doux comme des jeunes filles,
 Et commande aux moissons de crôître et de mûrir
 Dans le coeur immortel qui toujours veut fleurir!

Quand, ainsi qu'un poete, il descend dans les villes,
 Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
 Et s'indroduit en roi, sans bruit et sans valets,
 Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 294).

LES SEPT VIEILLARDS

A Victor Hugo

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

Um matin, cependant que dans la triste rue
 Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
 Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
 Et que, décor semblable à l'ame de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace
 Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros

Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

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

M'apparut. Ont eût dit sa prunelle trempée
Dans le fiel; son regard aiguïsait les frimas,
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée,
Se projetait, pareille à celle de judas.

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
Lui donnait la tournure et le pas maladroit

D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.
Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,
Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,
Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.

Son pareil le suivait: barbe, oeil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait!

Que celui-là qui rit de mon inquiétude,
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,
Songe bien que malgré tant de décrépitude
Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel!

Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième.
Sosie inexorable, ironique et fatal,
Dégoutant Phénix, fils et père de lui-même?
- Mais je tournai le dos au cortège infernal.

Éxaspéré comme un ivrogne qui voit double,
Je rentraï, je fermai ma porte, épouvanté,
Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
Blessé par le mystère et par l'absurdité!

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
 La tempête en jouant déroutait ses efforts,
 Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
 Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 306-310).

LE CRÉPUSCULE DU SOIR

Voici le soir charmant, ami du criminel;
 Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
 Se ferme lentement comme une grande alcôve,
 Et l'homme impatient se change en bête fauve.
 O soir, aimable soir, désiré par celui
 Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui
 Nous avons travaillé! - C'est le soir qui soulage
 Les esprits que dévore une douleur sauvage,
 Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
 Et L'ouvrier courbé qui regagne son lit.
 Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
 S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
 Et cognent en volant les volets et l'auvent.
 A travers les lueurs que tourmente le vent
 La Prostitution s'allume dans les rues;
 Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
 Partout elle se fraye un occulte chemin,
 Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
 Elle remue au sein de la cité de fange
 Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.
 On entend çà et là les cuisines siffler,
 Les théâtres glapir, les orchestres ronfler;
 Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
 S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,
 Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
 Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,
 Et forcer doucement les portes et les caisses
 Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,
 Et ferme ton oreille à ce rugissement.
 C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent!
 La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent
 Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
 L'hôpital se remplit de leurs soupirs. - Plus d'un
 Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,

Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.

Encore la plupart n'ont-ils jamais connu
La douceur du foyer et n'ont jamais vécu!

Imitaient la couleur de ce ciel
(BAUDELAIRE, 2006, p. 323-324).

NUM BAIRRO MODERNO A Manoel Ribeiro

Des horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.

Rez-de-chaussée repousam sossegados,
Abriram-se, nalguns, as persianas,
E dum ou doutro, em quartos estucados,
Ou entre a rama dos papéis pintados,
Reluzem, num almoço, as porcelanas.

Como é saudável ter o seu conchego,
E a sua vida fácil! Eu descia,
Sem muita pressa, para o meu emprego,
Aonde agora quase sempre chego
Com as tonturas duma apoplexia.

E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo duma escada,
Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga.

E eu, apesar do sol, examinei-a:
Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
E abre-se lhe o algodão azul da meia,
Se ela se curva, esguedelhada, feia,
E pendurando os seus bracinhos brancos.

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

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

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

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

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

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

Há colos, ombros, bocas, um semblante
Nas posições de certos frutos. E entre
As hortaliças, túmido, fragrante,
Como dalguém que tudo aquilo jante,
Surge um melão, que me lembrou um ventre.

E, como um feto, enfim, que se dilate,
Vi nos legumes carnes tentadoras,
Sangue na ginja vívida, escarlata,
Bons corações pulsando no tomate
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.

O sol dourava o céu. E a regateira,
Como vendera a sua fresca alface
E dera o ramo de hortelã que cheira,
Voltando-se, gritou-me, prazenteira:
“Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!...”

Eu acerquei-me dela, sem desprezo;
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantamos todo aquele peso
Que ao chão de pedra resistia preso,

Com um enorme esforço muscular.

“Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!”
 E recebi, naquela despedida,
 As forças, a alegria, a plenitude,
 Que brotam dum excesso de virtude
 Ou duma digestão desconhecida.

E enquanto sigo para o lado oposto,
 E ao longe rodam umas carruagens,
 A pobre afasta-se, ao calor de Agosto,
 Descolorida nas maçãs do rosto,
 E sem quadris na saia de ramagens.

Um pequerrucho rega a trepadeira
 Duma janela azul; e, com o ralo
 D regador, parece que joeira
 Ou que borriafa estrelas; e a poeira
 Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.

Chegam do gigo emanções sadias,
 Oiço um canário – que infantil chilrada! –
 Lidam ménages entre as gelosias,
 E o sol estende, pelas frontarias,
 Seus raios de laranja destilada.

E pitoresca e audaz, na sua chita,
 O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
 Duma desgraça alegre que me incita,
 Ela apregoa, magra, enfezadita,
 As suas couves repolhudas, largas.

E, como as grossas pernas dum gigante,
 Sem tronco, mas atléticas, inteiras,
 Carregam sobre a pobre caminhante,
 Sobre a verdura rústica, abundante,
 Duas frugais abóboras carneiras.
 (CESÁRIO VERDE, 1982, p. 55-58).

CRISTALIZAÇÕES

A Bettencourt Rodrigues

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

Como as 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 bonita,
 Uns barracões de gente pobrezita
 E uns quintalórios velhos com parreiras.

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

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

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

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

Eu julgo-me no Norte, ao frio – o grande agente! –
 Carros de mão, que chamam 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-se, excitados, sacudidos,
O tato, 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 para enquanto eu passo,
Dois assobiam, altas as marretas
Possantes, grossas, temperadas de aço;
E um gordo, o mestre, com um ar ralaço
E manso, tira o nível das valetas.

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

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 botinhas de tacões agudos.

Porém desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!
(CESÁRIO VERDE, 1982, p. 67-70).

O SENTIMENTO DUM OCIDENTAL A Guerra Junqueiro

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.

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

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

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
As edificações somente 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 escaleres;
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

Toca-se às 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 e fiéis, andores, ramos, velas,
 Em uma catedral de um comprimento imenso.

As burguesinhas do Catolicismo
 Resvalam pelo chão minado pelos canos;
 E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,

As freiras que os jejuns matavam de histerismo.

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;
Casas 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 reverberos,
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 bandós! Por vezes,
A sua traîne imita um leque antigo, aberto,
Nas barras verticais, a duas tintas. Perto,
Escarvam, à vitória, os seus mecklemburgueses.

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

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 esmola um homenzinho idoso,
Meu velho professor nas aulas de Latim!

IV HORAS MORTAS

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.

Por baixo, que portões! Que arruamentos!
 Um parafuso cai nas lajes, às escuras:
 Colocam-se taipais, 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 longínqua 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 nómadas ardentes,
 Nós vamos explorar todos os continentes
 E pelas vastidões aquáticas seguir!

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

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;
 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!
 (CESÁRIO VERDE, 1982, p. 70-75).