

CIDADE E IMAGEM em dois poemas de Cesário Verde¹

THAIS MARIA VINCI DE MENDONÇA CHAVES
(IEL/UNICAMP)

“Cristalizações” e “O Sentimento dum Ocidental” — poemas citadinos de Cesário Verde — são representativos de duas sensibilidades distintas. O primeiro apresenta um imaginário diurno, em que a luz do sol, a claridade, a hora do trabalho associam-se com o desejo de ver nitidamente e com uma atitude estetizante, no sentido da correção do impulso sentimental em favor das imagens cuidadosamente buscadas. O segundo oferece um imaginário crepuscular em que o extravasamento lírico se sobrepõe ao propósito estetizante; em que a perda de limites entre as subjetividades (o sujeito lírico e os habitantes da cidade) associa-se simbolicamente com a perda da visão nítida ocasionada pelo crepúsculo: mulheres são viris, cães parecem lobos, uns barbeiros ostentam maneiras femininas e passam dúbios caminhantes. Analisam-se a seguir alguns procedimentos de estilo que evidenciam os dois imaginários.

Em “Cristalizações”, constata-se, em primeiro lugar, uma estilização do realismo de modo a que a apreensão da realidade sobreponha o propósito estético-sensório ao sentimento lírico. Em segundo lugar, vê-se uma tendência à ordenação recriadora do real em termos de atribuição de naturezas e qualidades diferenciadoras aos seres; em outras palavras, o sujeito devolve-nos uma imagem do real na qual se associam a rapidez, a pequenez e os timbres agudos para caracterizar o feminino; a lentidão, a grandeza e, menos intensamente, os timbres graves, caracterizam o masculino. Tanto a estetização da realidade quanto a reordenação do real são orientados pelos ideais de nitidez, lapidação e transparência, expressos na obra como um todo através da recorrência das metáforas do vidro e cristal que refletem e das facas e navalhas que cortam, modelam e polem. Desnecessário seria dizer que este conjunto de imagens também se vincula a um ideal poético. O propósito ordenante, refletor e lapidante remete ao parnasiano aplicado que Cesário também foi. Em

¹ Texto elaborado a partir da Dissertação de Mestrado, intitulada *O Estilo Irônico na Obra de Cesário Verde*, defendida em 1993 sob orientação do Prof. Dr. Haquira Osakabe.

“Cristalizações”, as imagens mais contundentes têm sua motivação no campo semântico do trabalho técnico, indicadoras de um desejo de nitidez, limpeza e corte:

“Olhos lísos como polimento”
(...)
Em arco, sem as nuvens flutuantes,
O céu renova a tinta corredia;”
“Lavo, refresco, limpo os meus sentidos.”
(...)
“Fundeam, como a esquadra em fria paz,
As árvores despidas. Sóbrias cores!
Mastros, enxárcias, vergas! Valadores
Atiram terra com as largas pás.”²

A última imagem se aproxima do símbolo, pois o que aproxima os dois termos (esquadra em fria paz e árvores despidas) é a comum sugestão da morte, reforçada pela referência aos valadores, além de remeterem ao imaginário histórico português: o tempo da divisão social do trabalho e sua praticidade enterram o mito. Não obstante, contêm uma inegável sugestão de contenção e enxugamento.

Nitidez e exacerbação das faculdades perceptivas de modo a que o real proporcione satisfação estética devem ser entendidas na sua relação com o sujeito lírico, que se expressa numa voz enfaticamente triunfante e deleitosa, cujos suportes estilísticos são um uso do assíndeto com finalidades rítmicas e um tom satisfatoriamente exclamativo. Não obstante, existe uma correção desta voz predominante, através da insinuação de uma outra que, propiciadora de efeitos irônicos, é a contrapartida lírica daquela primeira. Em outras palavras, o triunfalismo e o gozo sensorio-estetizante não são absolutos, pois o poema relativiza esta atitude. Polifônica, a ironia de Cesário atualiza-se, em “Cristalizações”, através da indeterminação vocabular e do recurso da alternância métrico-significativo-tonal.

O assíndeto é a figura sintática reconhecidamente característica de Cesário, servindo, no decurso da obra, a finalidades várias. No poema em questão, o assíndeto combinado ao tipo de enumeração presta-se, principalmente a um efeito rítmico que pode sugerir lentidão ou rapidez. Bousoño observa que a enumeração de substantivos e verbos propicia, freqüentemente, um dinamismo expressivo da rapidez, porque conduz a uma

² VERDE, Cesário. *Cristalizações*. *Obra Completa de Cesário Verde*. Organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão. 4ª. edição. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. *Coleção Horizonte de Poesia*, 20, pp. 84-88. Os demais versos transcritos foram extraídos desta obra.

leitura rápida; ao contrário, a enumeração de adjetivos tende a conferir à frase uma leitura lenta. Acrescenta que o ritmo rápido tende a expressar alegria e o lento tristeza e melancolia³. Lembre-se que a análise do arranjo significativo da substância da expressão (ritmo, som, sintaxe) não pode estabelecer parâmetros rígidos e apriorísticos de modo a associar tal forma a tal significado, estando tais associações sujeitas ao contexto significativo em que aparecem, conforme assinala Bosi⁴. De qualquer modo, o texto de Cesário oferece exemplos comprobatórios da constatação de Bousoño relativamente ao efeito rítmico da enumeração de substantivos, adjetivos e verbos e da veracidade relativa dos sentimentos a eles associados. Os exemplos que se transcrevem a seguir sinalizam o ritmo exaltadamente triunfal e auto-satisfeito do sujeito lírico, construído pela enumeração assindética de verbos e substantivos.

“Lavo, refresco, limpo os meus sentidos,
E tangem-me excitados, sacudidos,
O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto!”

(...)

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

(...)

“Cheira-me a fogo, a sílex, a ferragem:
Sabe-me a campo, a lenha, a agricultura.”

O assíndeto propiciador da rapidez está significativamente atrelado a uma enumeração que refere e justapõe signos fragmentários de uma modernidade fabril e produtiva, desfeita em polvorosa; ainda não estamos diante da enumeração caótica de Whitman⁵ nem do apostrofismo de Álvaro de Campos; não obstante, os dois últimos exemplos ressumam o sensacionismo do último.

³ BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la Expresión Poética. Madrid: Gredos, 1976. 6ª. Edición aumentada, versión definitiva. Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Dámaso Alonso - Estudios y Ensayos, 7, p. 433.

⁴ BOSI, Alfredo. “O som no signo”. O Ser e O Tempo da Poesia. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977, p. 50.

⁵ SPITZER denomina “caótica” a enumeração em WHITMAN: “El caotismo es, sin duda, la nota moderna que Schumann no há definido com bastante claridad, aunque emplea el nombre de ‘enumeración heterogénea’. Parece, en efecto, que es a Whitman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que se integran, no obstante, en su visión gradiosa del Todo-Uno.” (...). O assíndeto de Whitman “acerca violentamente unas a otras las cosas más díspares (...), la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista; (...)”. SPITZER, Leo. “La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna”. *Linguística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos, 1974, p. 259.

A fruição estético-sensória da realidade pode ser exaltada, expressa em ritmo galopante, ou bem pode ser lenta e cadenciadamente gozosa:

“E o ferro e a pedra _ que união sonora!
Retinem alto pelo espaço fora,
Com choques rijos, ásperos, cantantes.”

O assíndeto final é lento pela enumeração dos adjetivos e pela incidência das cesuras na quarta, sexta e décima sílabas, de modo a reproduzir, no metro, o ritmo dos atritos. Do ponto de vista da entoação, a exclamação (e isto não é uma realidade em si mas depreensível a partir de um contexto em que se combinam ritmo e palavras) exprime a satisfação do sujeito diante das sensações, sonoras no caso, que o real lhe oferece. A exclamação, no mesmo poema, expressa também a surpresa de um passante que abre caminho por entre uma floresta de homens, matérias e coisas técnicas:

“A sua barba agreste! A lâ de seus barretes!”
“Donde ela vem!”
(...)
“Espanta-me a atrizita que hoje pinto,
Neste dezembro enérgico, sucinto,
E nestes sítios suburbanos, reles!”

A correção do gozo triunfalista efetiva-se, em primeiro lugar, pela indeterminação vocabular. É característica de Cesário a utilização de adjetivos e advérbios estereotipados num contexto de modo a que aqueles vocábulos ganhem ambigüidade e vagueza. Assim, é de estranhar o emprego da locução adverbial “Bom tempo” no contexto da seguinte estrofe:

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

A expressão refere-se ao frio (que, da perspectiva do sujeito lírico, é bom, pois atua sobre os corpos e induzindo-os ao movimento) e à época da divisão social do trabalho descrita na estrofe, pois esta incita o vitalismo e a praticidade burguesa do sujeito lírico. Mas, como admitir as duas possibilidades, se é este também o tempo em que os “homens de carga” “vão curvados”, cuja colina nunca se endireita” (descritivos que comentam a servidão social) e que os “fracos e tolhidos” “engelham”? No mesmo caso estão as expressões “cidade mercantil, contente”, e “eu tudo encontro alegremente exacto”: o sujeito lírico

é, como nos demais poemas de Cesário, uma figura de linguagem construída de modo a que seu discurso simultaneamente o represente e ironize.

A alternância métrico-significativo-tonal também ocorre para a correção relativizante do discurso. O poema mantém uma regularidade métrica que se configura na abertura da estrofe por um alexandrino seguido de quatro decassílabos. A esta ordenação corresponde a alternância de tons e significados, de modo que, freqüentemente, mas não sempre, os alexandrinos introduzam comentários subjetivos seguidos de notações exclamativas, sugerindo lamento ou entusiasmo e os decassílabos introduzam descritivos “impessoais”, seguidos de ponto final ou ponto e vírgula:

“Não se ouvem aves; nem o choro duma nora!
Tomam por outra parte os viandantes;”

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

“E engellem muito embora, os fracos, os tolhidos,
Eu tudo encontro alegremente exacto.”

O alexandrino, no contexto do poema, torna-se verbo de mais fôlego, permitindo maior loquacidade, potencialidade apenas insinuada e logo rompida pelo decassílabo, tornado metro da contenção. Simultaneamente, a loquacidade associada ao metro se relaciona com comentários que poderiam derivar para a declamação sentimental ou ideológica, virtualidade que é frejada pelos comentários secamente sumários (eu tudo encontro alegremente exacto) ou pelos descritivos “impessoais” introduzidos pelos decassílabos. Finalmente, os alexandrinos encerram *enjambements* que concorrem para a suspensão da resolução significativa do comentário ou tonalizam-no através da exclamação. No primeiro exemplo transcrito, a distenção do verso está significativamente ligada à constatação da ausência dos tópicos convencionalmente líricos (aves, choro, nora: provincianismo, dolência) do espaço urbano; o decassílabo seguinte freia a possibilidade discursiva lírica enunciada, através de uma observação seca, seguida de ponto final. No terceiro exemplo, a distenção do alexandrino relaciona-se com a constatação do sofrimento que o frio causa aos pobres. O decassílabo seguinte corrige a possibilidade do desgarro sentimental virtualmente presente. No segundo exemplo, o que se verifica é apenas a alternância métrico-tonal. Ressalve-se que este não é um modo esquemático de expressar os matizes contraditórios da sensibilidade do sujeito, pois não ocorre

de modo tão preciso. Tanto é assim que a sensibilidade propriamente social torna-se, por um momento, abertamente declamatória:

“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!”

A força expressiva da antinomia constituída no poema ecoa os debates estéticos do tempo de Cesário: Romantismo como expressão lírica e como protesto humanitário, esteticismo e “neutralidade” realistas estão estilisticamente trabalhados nesta alternância que associa loquacidade / sentimento e contenção / descrição e / ou gozo estetizante.

Já se reiterou que uma das novidades da poética cesária relativamente aos contemporâneos é a abertura do lirismo para os aspectos prosaicos da realidade: no poema em questão, os materiais e utensílios da vida mais cotidianamente prática são referidos (“pás”, “marretas”, “enxadas”, “picaretas”, “pederneiras” etc.) Interessa para os nossos propósitos momentâneos observar que, em “Cristalizações” as matérias e ferramentas não apenas são referidas, mas ganham uma presença física, através do arranjo significativo da forma, ou seja, através da reduplicação da sensação que o material supostamente provocaria se tocado, vibrado ou ouvido, na organização fonética. Trata-se de um procedimento previsto pela Retórica tradicional e que em “Cristalizações” concorre para uma espécie de sensualização da realidade exterior. Observe-se a recorrência dos fonemas / k / e / g / quando uma sensação de aspereza é referida:

“E os cavadores pousam as enxadas,
E cospem nas calosas mãos gretadas,
Para que não lhes escorregue o cabo.”

A aspereza pode estar associada a uma sensação táctil ou, por analogia, a uma aspereza climática (rudeza, inclemência):

“Vibra uma imensa claridade crua.”

A sugestão do atrito da ferramenta sobre a pedra pode reproduzir-se numa escolha vocabular que acumule oclusivas bilabiais:

“Partem penedos: cruzam-se estilhaços.
Pesam enormemente os grossos maços
Com que outros batem a calçada feita.”

A suspensão é um efeito sensório-significativo alcançado pela mobilização de rimas ricas, *enjambements* abruptos e comparações. O poema cria um contexto de imprevisibilidades de modo a que o verso, devido à ação daqueles recursos, seja pleno de virtualidades suspensas à espera de resolução. Uma das formas de se criar expectativas é uma construção do período de modo a que seus constituintes essenciais (sujeito e predicado) se distanciem através da inserção de longos apostos, orações adverbiais e adjetivas:

“De cócoras, em linha, os calceteiros,
Com lentidão, terrosos e grosseiros,
Calçam de lado a lado a longa rua.”

Grifaram-se os elementos essenciais (sujeito, verbo e complemento) para melhor explicitar a distância que os separa. Evidentemente, os efeitos são o realce do verso como unidade imagético-significativa independente e a suspensão, cuidadosamente elaborada, do sentido completo do período. As comparações têm um efeito semelhante, que no exemplo anterior e no que se transcreve a seguir, é intensificado pelo *enjambement*:

“E as poças de água, como um cão vidrento,
Reflectem a molhada casaria.”

Note-se que neste caso a qualidade da comparação também é responsável pelo efeito suspensivo: só o segundo verso pode resolver a aparente dissemelhança da aproximação “poças de água” / “cão vidrento”. Trata-se de uma hipálage, em que se omite o termo comparante (a capacidade refletora do olhar do cão raivoso) e o transfere ao cão como um todo. À primeira publicação deste poema trazia a variante “chão vidrento”. Percebe-se, nesse caso, a possível correção do próprio poeta, pois a substituição valoriza a imagem, redirecionando-a para o gosto do difícil e do agudo.⁶

Finalmente, o esquema de rimas do poema rege-se pelo princípio da dificuldade, criando a todo o momento, uma expectativa em torno das possibilidades de resolução: “passo” / “ralaço”; “endireita” “feita”; “contente” / “vagarosamente”; “atraio” / “ensaio”. Esta é a característica básica do esquema de rimas em Cesário: “penso” / “imenso” / “avives” / “ourives” / “rubramente” / “quente”; / “brando”; / “estacando”.

⁶ Veja-se VERDE, Cesário, op. cit., nota (1), p. 85.

Estes fatos estilísticos projetam uma tendência estética que, por um lado, se reconhece como parnasiana e, por outro, baudelairiana: o gosto da dificuldade aparece sob procedimentos novos: aguçar a percepção com vistas a um prazer exato, raro e sofisticadamente buscado.

Os fatos estilísticos responsáveis pela reordenação da realidade são, basicamente, a mobilização significativa do fonema, do ritmo e da sufixação. Assim, a representação dos calceteiros associa-se aos ritmos da lentidão e às sensações de grandeza. Na esteira das constatações de Boussoin, a enumeração de adjetivos tende à leitura lenta:

“E os rapagões, morosos, duros, baços,”

“Eles, bovinos, másculos, ossudos,”

“Com lentidão, terrosos e grosseiros,”

Note-se que a associação dos ritmos da lentidão com os calceteiros é secundada pelos adjetivos (morosos) e locução adverbial (com lentidão). A recorrência das rimas em – aço, quando da descrição dos calceteiros remete, por analogia significativo-sonora, ao sufixo aumentativo que, somado à sugestão de força titânica (partem penedos), confere aos trabalhadores a qualidade da grandeza. Esta atribuição associa-se a certos sufixos como – udos, -osos que também remetem àquela qualidade. Inversamente, a representação da atriz, associa-se à rapidez e à pequenez. A rapidez se efetiva pelo procedimento análogo, enumeração de verbos e substantivos:

“E ela vacila, hesita, impaciente”
com suas botinhas de tacões agudos.”

(...)

“O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pèzinhos rápidos, de cabra!”

Como no caso dos calceteiros, a rapidez do ritmo é reforçada pelos advérbios e adjetivos que aludem àquela qualidade (“impaciente”, “depressa”). A pequenez é alcançada pela sufixação: “atrizita”, “pèzinhos”, “botinhas”, “demonico” (o último encerra uma invencível sugestão de agilidade). Finalmente, constata-se uma propensão a associar a personagem da atriz com os fonemas agudos / i / e os ditongos – aio: “tiritar”, “furtiva”, “queixo hostil”, “distinto”, “sucinto”, e uma propensão, menos evidente, a associar os calceteiros com o grave /u/ e com o /a/.

Se em “Cristalizações” apreende-se o urbano predominantemente como um conjunto de estímulos estéticos e sensoriais a satisfazer uma “imaginação higiênica, forte, prática”, em “O Sentimento dum Ocidental”, Cesário exercita um lirismo cidadão que, ecoando “Le Crépuscule du Soir”, beira, antecipadamente, as sensibilidades unanimistas e interseccionistas do presente século.⁷ Da primeira referência, Cesário colherá toda uma imagética infernal da servidão humana escravizada por uma Babilônia finissecular.

Daquelas tendências mais recentes, Cesário antecipará um estado da sensibilidade que permite integrar numa só instância poética as pulsões e sentimentos individuais e coletivos unificando-os num sentimento que o próprio título se encarrega de universalizar: uma espécie de consubstancialização numa dimensão espaço-temporal única, das subjetividades individual e social. Pois, como em outros poemas de Cesário (“Versos dum Inglês”, por exemplo), o título marca o ponto de vista: historiciza o “sentimento”, universalizando-o e subsumindo-o a um pulsar coletivo que, textualmente, refletir-se-á numa série de procedimentos da perda de fronteiras não só entre o coletivo e o individual, mas entre o passado e o presente e entre o espiritual e o físico.

O poema desenvolve-se a partir de dois avatares literários mais evidentes: Os “Tableaux Parisiens” e “Os Lusíadas”. Este fundo textual insere o poema, por um lado, numa tradição estética que, fundada por Baudelaire, tem como principais elementos a descoberta lírica da cidade, integrando simpateticamente o sujeito e os mendigos, prostitutas, vendedores ambulantes num espaço histórico-social trabalhado sob as imagens do inferno e da servidão. Por outro lado, “O Sentimento dum Ocidental” ganha tons de paródia, através da referência irônica a Camões, da “mercantilização” da guerreira “ocidental praia lusitana” e da epicização das varinas, poetizando a vida marítima lisboeta no seu aspecto prático, mercantil, obreiro, através da contraposição de tópicos culturalmente épicos aos prosaicos: “baixéis/ escaleres de um couraçado

⁷ O unanimismo é uma tendência literária atualizada por Jules Romains em “La Vie Unanime” (1908): “(...) J. Romains avait eu l’intuition – presque une illumination – que la polyphonie des grandes cités brasse dans ses rythmes la conscience des individus, l’imprègne et la modèle. Cette idée ne s’était pas formée *ex nihilo*. Les remous de l’affaire Dreyfus, l’entrée du Socialisme dans la vie politique française, des mouvements d’intellectuels comme l’Union pour l’Action morale (...), et les Universités populaires (...), avaient créé le climat favorable à son éclosion. Michelet, Balzac, Hugo, Zola, Verhaeren, Whitman, et plus tard Paul Adam dans son roman *Le Mystère des Foulés*, avaient écrit l’épopée de l’aventure sociale.” Sua originalidade consistiu não na proposta de uma ética sentimental, mas numa psicologia da existência coletiva: “il (Romains) l’a décrit sensible aux impondérables de l’atmosphère physique autant qu’à la pression des facteurs sociaux.” “Unanimisme”. Dictionnaire Historique, Thématique, et Technique des Littératures Française et Etrangères, Anciennes et Modernes. Paris: Larousse, 1976. Dir. por Jacques de Mougin. V. II, p. 1697.

inglês”; heróis e mouros / “calafates de jaquetão ao ombro”; varões assinalados / “varinas hercúleas” e “varonis”.

Rebaixamento do fundo cultural épico e descoberta de um lirismo da mais alta tensão afetiva aberto ao rumor comercial da vida portuária, barulhos de hotéis, montras de ourives, tabernas de emigrados, bairros infectos, redonda, numa inter-relação das duas vertentes, no irônico “heroísmo da vida moderna”:

“L’ héroïsme de la vie moderne (...) nous entoure et nous presse (...). Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son coté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies”.⁸

Assim é que se podem reconhecer no texto reelaborações do “inferno” baudelairiano, uma fusão sinestésica de chamus e ruídos, tons vermelhos e verbos onomatopaicos:

*“On entend ça et là cuisines siffler,
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler”⁹*

(...)

“E em terra, num tinir de louças e talheres,
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.”

No caso de Cesário, o processo é o da atribuição metafórica do tom da flama à iluminação dos hotéis; o tinir do metal se investe de uma conotação brilhante, formando todo o conjunto uma apreensão instantânea e unificante de dois sentidos distintos.

*“Cependant des démons malsains dans l’atmosphère
S’éveillent lourdement comme des gens d’affaire,”*

“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.”

⁸ Baudelaire, Apud MARTINO, Pierre. Parnasse et Symbolisme (1850-1900). 10ème. édition revue et corrigée. Paris: Librairie Armand Colin, 1958. Collection Armand Colin, Section de Langues et Littératures. n.º. 69, p. 95.

⁹ BAUDELAIRE, Charles. Le Crépuscule du Soir. As Flores do Mal. 2ª. edição bilíngüe. Tradução, introdução de notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 348-350.

Novamente, a iluminação é metaforizada em fogo, incêndio; os passantes adquirem perfis fantasmagóricos: se em Baudelaire os homens de negócios são comparados a demônios, em Cesário soldados são espectros e a atmosfera é pesada pela possibilidade da doença. O segundo verso de Cesário é uma metáfora da morte: o que se visualiza são cadáveres ou uma turba de homens e mulheres raquíticos tendendo todo o conjunto para o desenho de uma terra devassada, onde espíritos malignos (Cólera, Febre maiusculados, remetendo a cavaleiros do Apocalipse) campeiam, quase dantesco. A pintura baudelairiana intensifica-se nas imagens finais do hospital e dos doentes terminais que se encaminham para o “gouffre commun”. Em Cesário, esta densidade está presente nos “moles hospitalais” e numa imagética que combina os significantes da servidão e da doença, compondo seres que se arrastam ou que se curvam: “as impuras” se “arrastam”; às floristas “custa-lhes elevar os seus pescoços altos”; “as burguesinhas do Catolicismo resvalam pelo chão minado pelos canos”. Finalmente as chamas deste inferno se completam cenicamente com os “olhos dum caleche” que, “sangrentos”, assustam o sujeito e no faiscar do malho que um forjador “maneja rubramente”.

A inserção do sujeito na atmosfera crepuscular caracteriza-se por uma experiência sensível em sentido amplo: os estímulos exteriores falam-lhe ao corpo e ao espírito, numa sintonia lírico-pulsional. Os versos iniciais de “O Sentimento dum Ocidental” apresentam um trabalho sobre os significantes fônico-semânticos da angústia, da obscuridade e da permeabilidade entre os estados físicos exteriores e as reações do corpo. Este último aspecto acusa a diluição de fronteiras característica de uma percepção unanimista:

“Nas nossas ruas ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o búlicio, 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.”

Os significantes da angústia e do obscuro revelam-se na recorrência do grupo fônico / ur /: soturnidade, absurdo, perturba, turba. O trabalho de Bosi compila uma série de exemplos que confirmam a associação entre sensações de fechamento, escuridão e tristeza com a vogal / u /, justificando-a com base numa provável analogia entre o caráter fechado, grave e velar do fonema e aquelas sensações. Trata-se de uma associação que tem-se verificado comum, mas como nos demais casos de isomorfismo, deve ser relativizada em função do

contexto, pois existem exemplos contraditórios: luz, lua, pura, cura, são palavras que remetem a sensações de luminosidade e sentimentos de esperança. A motivação do fonema estabelece-se no poema de Cesário porque secundada por uma escolha lexical que remete ao campo semântico referido: “soturnidade”, “sofrer”, “absurdo”, “perturba”, “turba”, “toldar-se”, “londrina”, “anoitecer”. Há uma cadeia semântica que associa, identificando, sentimentos de angústia, visuais brumosos (“neblina”, “londrina”), sensações difusas (“bulício”, “maresia”, “chaminés”, o último remetendo à fumaça, enjôo) e sensações de extravasamento (toldar-se, extravasar do gás, sombras). A associação elaborada mescla, fundindo, experiências da ordem do físico e do psíquico, cujo efeito é o estabelecimento de uma espécie de comunicação osmótica entre a realidade de dentro (sofrer, melancolia, absurdidade, perturbação) e a de fora (enjôo pelo cheiro do gás, maresia, bulício, sombras), contribuindo para a plasmação geral de uma compressão que é sentimental e atmosférica. Esta perda de fronteiras entre o físico e o espiritual, entre reações do corpo e fatos climáticos que, em termos de procedimento, poder-se-ia denominar permeabilidade de instâncias distintas, é a base da sensibilidade *unanimista* do poema. Ela se efetivará por alguns recursos estilísticos. O primeiro é a simbolização da hora: o crepúsculo não é mero cenário, mas simbólico de uma dimensão espaço-temporal em que os contornos nítidos se esvaem, em que uma densidade afetiva combinada a certos efeitos da luz permitem percepções como as referidas. Trata-se do que Bousoño qualifica de simbolização do tema: ele próprio é simbólico de ideais e temores pessoais. (BOUSOÑO: 352-4). No caso de Cesário, este é o ponto de partida de, pelo menos, quatro procedimentos imagéticos constantes do poema: as que cruzam paisagem interior/exterior, tempo passado/tempo presente, prenunciando experimentos interseccionistas; as que podemos chamar de impressionistas por analogia com um modo de sugerir a percepção característica da escola pictórica de mesmo nome¹⁰; as que fundem sensações físicas e espirituais; e as que se efetivam através de um trabalho sobre os verbos, entre os quais se advinha uma escolha cuidadosa daqueles que remetem às idéias de entornamento, diluição, trânsito e imiscuimento. Começamos pelo último. O texto provoca uma sensação generalizada de perda de limites entre as coisas, provocada pela utilização de verbos que remetem àquelas sensações: desdobrar, alastrar, extravasar, derramar, vaziar, alargar, toldar, esfumar, transmigrar, embrenhar,

¹⁰ BOUSOÑO vê no crepúsculo um tema impressionista. Para ele, o impressionismo reside na valorização do matiz, ou seja, nas possíveis gradações da cor que a realidade assume sob certos efeitos da luz e a certas horas do dia. O crepúsculo ofereceria a uma sensibilidade impressionista uma riqueza pictórica matizadora, pois a realidade assume tons distintos. BOUSOÑO, Carlos, op. cit, p.147.

encher. Excetuando-se “extravasar”, todos os outros são utilizados metaforicamente:

“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.”

O verbo “derramar” sugere, sinteticamente, um efeito de alastramento entornante, liquefeito e esfriante dos soldados pelas ruas.

“Vazam-se os arsenais e as oficinas.”

O efeito aqui é o de uma abertura liberadora e incontida das “prisões” de Cesário, oficinas de trabalho, ao entardecer; a metáfora remete também à abertura das comportas de uma represa.

“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.”

O verbo “esfumar” remete ao desenho que esboça contornos nebulosos por analogia com o fumo que se forma e dilui rapidamente; o verbo “alargar” é expressivo do efeito sensível exercido sobre a subjetividade por unanimismo e por simbolização do crepúsculo: esta transpõe fronteiras racionais, no caso, os períodos históricos.

(...)

Embrenho-me a cismar, por boqueirões, por becos
Ou erro pelos cais a que se atacam botes

A metáfora é do mundo vegetal, selvática, e sugere o passeio do sujeito numa baudelairiana “fôret d’hommes”.

“Enleva-me a quimera azul de transmigrar.”

O verbo transmigrar deve ser entendido no contexto em que aparece: é seguido pelas referências aos “nômadias ardentes”, “raça ruiva do porvir” e às “frotas dos avós”, insertas num desejo confessado de “explorar todos os continentes” e pelas “vastidões aquáticas seguir”. A transmigração é, nesse caso, desejo de se libertar da cidade dos “emparedados”, mas também

simbólica de uma viagem que cruza tempo passado (frotas dos avós) e futuro (raça ruiva do porvir), empreendida pelo sujeito. Reforça este estado da sensibilidade difuso o emprego recorrente do infinitivo substantivado: o real é apreendido como um conjunto difuso de sons e movimentos, não atualizados num tempo determinado: “um tinir”; “um tanger”; “ao cair das badaladas”; “ao acender das luzes”; “ao chorar doente dos pianos”. Dois são os efeitos: indeterminar o tempo e captar o real no seu processo, no acontecer. Finalmente, o poema projeta, em seu conjunto, uma sensação líquida (derramar, vazar, esfria, cardume de varinas) e sonoro-significativa, pois os infinitivos espriados ecoam: anoitecer, sofrer, tanger, acender, chorar, os quais, sonora e significativamente, penetram na sonoridade das palavras “turba”, “soturnamente”, “perturba”.

Relativamente às imagens que fundem sensações físicas e sentimentos, é ilustrativo constatar, desde as primeiras estrofes, as relações entre “desejo absurdo de sofrer” e as sensações nauseantes causadas pelo gás. Esta inter-relação tem sua formulação cabal nesta imagem contínua:

“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”.

Trata-se de uma cadeia metafórica em que os ruídos, odores e luzes provenientes da taberna causam náuseas no sujeito, o que o faz metaforizá-la em ventre e, ademais, senti-la como seu ventre; esta primeira imagem se completa com a posterior associação da náusea com os efeitos da bebida e a anterior visão da nebulosidade. À sugestão geral de mal-estar físico somada aos significantes da lugubridade (nebulosos corredores, tristes bebedores, tabernas de madrugada) se cruza com uma espécie de náusea psíquica.

“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.”

Trata-se de outra imagem contínua que funde o confinamento das pessoas nas prisões e asilos e a compressão máxima de sentimentos do sujeito cujo coração “se enche”. A referência à possibilidade de aneurisma reforça a

interpenetração de duas atmosferas pesadas e saturadas, a das prisões, e a do sentimento, resultando todo o conjunto numa imagem unificante da compressão.

Esta permeabilidade entre o físico e o psíquico também vai contagiar as categorias temporais e as tradicionalmente irredutíveis, sensoriais e alucinatórias. Este fato permitirá ao sujeito desgarrar-se, a momentos, do imanentismo das percepções puramente sensórias e visionar laivos de um passado português, medieval e monástico coexistente ou sobreposto a um presente comercial e profano; além de projetar imagens alucinatórias sobre uma realidade descrita. Neste contexto, podem-se distinguir imagens circunscritas à esfera referencial da representação: as expressivas de uma percepção aguda do real e as impressionísticas.

Exemplos da primeira:

“Da solidão regouga um cauteleiro rouco;”

(...)

“Um parafuso cai nas lajes, às escuras:

Colocam-se taipais, rangem as fechaduras, ”

Exemplos da Segunda:

“E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos.”

“Um forjador maneja um malho, rubramente;”

“Amareladamente, os cães parecem lobos.”

Não obstante os efeitos distintos de cada uma das imagens (a última alcança um efeito alucinatório), as três sintetizam, num advérbio de modo e num adjetivo, a sugestão sensória (cor), de modo a que se visualize uma mancha informe que distorce (o último caso) ou se sobrepõe ao objeto referido (primeiro e segundo exemplos). O advérbio de modo perde sua função original de referir a maneira como o forjador maneja o malho para referir à síntese modo/cor pela qual o sujeito o percebe; no último caso, o advérbio de modo presta-se à sugestão do aspecto dos cães sob certos efeitos da luz do gás. Trata-se de uma radicalização estilística de um processo imagético impressionístico: em Eça e Cesário é comum a sugestão do modo antes da referência ao fenômeno.

Entre as imagens alucinatórias, podem-se distinguir os instantâneos e as que estabelecem, sintaticamente, uma conexão entre seu “irrealismo” e o

sujeito lírico. Esta distinção é relevante porque grande parte das imagens cesáricas pertencem à segunda hipótese. Exemplos da primeira:

“Os querubins do lar flutuam nas varandas;”

“Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras, ”

Trata-se de instantâneos alucinatórios em que ocorre a visão ou a atribuição de seres e características impossíveis à realidade. O primeiro caso, de difícil decomposição, parece simbolizar, conjuntamente, a fantasmagoria dos seres que descem ao crepúsculo: carpinteiros como morcegos, soldados como espectros, seres que flutuam, saltam e espalham-se, e a assexualidade das moças entrevistadas nos balcões, que vai ecoar nas posteriores “burguesinhas do Catolicismo”. A invencível conotação irônica desta segunda possibilidade retira a possível arbitrariedade da visão. O segundo caso (“astros com olheiras”) afigura-se-nos visionário e irônico: como no primeiro, a conotação humorística esmaece o brilho visionário.

O segundo tipo de imagens, mais freqüente, “justifica” seu ineditismo, irrealismo ou arbitrariedade através das expressões “parece-me”, “eu julgo ver”, “lembram-me”, e através da associação daquelas características com certos efeitos da luz. O primeiro efeito deste modo, em termos da poética de Cesário, é a apreensão do real como multiplicidade de gradações sensoriais. O segundo é, antes, a distorção efetuada por um sujeito que se caracteriza como mórbido do que a desconstrução do que se reconhece como real. Daí, a poética cesárica se configurar como agudamente dialética, pois ao leitor são oferecidos os dois pólos que vibram em tensão; não se configura como superação ou diluição, em termos de surrealismo, das categorias do possível e do impossível, é antes um limiar. Exemplos de imagens surpreendentes, cuja decomposição sintática amortece a possível arbitrariedade insinuada, configurando também intersecções temporais:

“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.”

“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.”

“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.” (grifos meus)

O mais ousado interseccionismo alcançado no poema é aquele no qual Cesário espacializa o tempo:

“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 e estremecidas,
Numas habitações translúcidas e frágeis.”

A interpretação de Lopes percebe a fixação espacial das sucessivas esposas das várias encarnações de marido.¹¹ Este interseccionismo se insere no confessado desejo de nitidez e transparência tornado impossível num contexto em que tempo, estados físicos e sensibilidades se confundem e perdem contornos. A esse respeito, o próprio sujeito se refere ao lirismo exorcizador e fixante de “Cristalizações”:

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

¹¹ LOPES, Óscar. “Cesário ou do Naturalismo ao Modernismo”. *Vértice*. Coimbra, Maio de 1967, v. XXVII, nº. 284, p. 263.