

Matizes de Cesário Verde na poesia brasileira do século XX

Telma Borges*

Resumo

Este ensaio analisa a relação do poeta português Cesário Verde com alguns poetas brasileiros do século XX, quais sejam: Felipe d'Oliveira; Aníbal Machado; Manuel Bandeira; Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. A literatura comparada é o nosso vetor teórico, a partir do qual evidenciamos de que forma a tradição do novo, representada por Cesário Verde, é crítica e criativamente revisitada por esses diferentes poetas.

Palavras-chave: Cesário Verde; Poetas brasileiros; Literatura Comparada; Tradição; Modernidade.

Nosso pensar procede de um passado, mas
não o continua nos caminhos previstos.
(Susanne K. Langer)

Pretendo com o presente trabalho evidenciar a presença de Cesário Verde na literatura brasileira do século XX. Para tanto, tomo como exemplos os poetas Felipe d'Oliveira, Aníbal Machado, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto.¹ A poesia de Cesário Verde como intertexto em autores de outras correntes e tendências, conforme Fátima Rodrigues,

sinaliza para um rasto impressionante de Cesário nos últimos cem anos da nossa poesia (a portuguesa) (e até da nossa narrativa); por outro lado, do ponto de vista da história da crítica literária, a análise das

Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

1 - Some-se a esse conjunto de autores Waly Salomão e Maurício Salles Vasconcelos que, em função do espaço, não serão aqui apresentados.

sucessivas abordagens do texto cesário seria esclarecedora quanto à linha evolutiva das perspectivas teóricas dominantes no campo da leitura literária. (RODRIGUES, 1998, p. 77)

Cesário Verde inaugura uma tendência poético-crítica na literatura portuguesa e imprime suas marcas modernas na poesia de Fernando Pessoa, seu primeiro divulgador no século XX e a partir de quem Cesário aporta no Brasil.² Em 1955, dois jornais cariocas: o **Correio da Manhã**, de 04 de junho, publica a seguinte matéria: “O poeta que influenciou Augusto dos Anjos”; em 25 de dezembro o **Jornal do Comércio** traz a público o texto: “Cesário Verde: sua influência na poesia brasileira”. Esses textos evidenciam o “rasto impressivo” de Cesário Verde como poeta que, a partir de então, estabelecerá importante diálogo com a poesia brasileira.³

Em 1911, Felipe d’Oliveira buscava modos de realizar esse diálogo com o arquivo poético de Cesário Verde. No poema “Desafinadamente” é nítida a evocação ao poema “Contrariedades” de Verde, em que o poeta e a engomadeira tísica fazem parte de um mesmo plano existencial.

Desafinadamente

Eu hoje estou com as crises de Cesário...
Abafo ímpetos bruscos, esquisitos...
O meu temperamento tumultuário
É um desconchavo doido de ais e gritos.

Vou para o sol e os meus reflexos ruivos,
da flavesência acesa dos trigais,
tangem meus nervos desandando, aos uivos
em desafinamentos sensoriais.

Quero coisas alegres e a alegria
me embriaga como as esterizações...
Tento os trejeitos da bufonaria
e em vez de gestos tenho crispações.

Da minha cara de caricatura,
foi-se a ironia acidula, vermelha...

2 - A esse propósito, leia-se o texto “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”. In: PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

3 - Os textos chamam a atenção para as produções de: Marcelo Gama (1878-1915); Bernardino Lopes (1859-1916); Mário Pederneiras (1868-1915); Batista Cepelos (1872-1915); Álvaro Moreyra (1888-1968); Olegário Mariano (1889-1958); Felipe d’Oliveira (1891-1933); Manuel Bandeira (1886-1968); Ribeiro Couto (1898- 1963) e Augusto dos Anjos (1884-1914).

E o espelho a refleti-la, parda, escura,
a uma tela de Goya se assemelha.

De roê-las, trago as unhas em serrinhas.
E, por andar vestido de palhaço,
quando arranho os cetins e as examilhas,
sinto a carne rasgada a pontas de aço.

Por isso, desde que tu vieste, e insistes
numas carícias que me fazem mal,
rogo que percas os teus ares tristes
e que desculpes o meu tom brutal...

Deixa que, tonta, essa cabeça louca
em infrene histeria se conflagre:
os beijos acres que me dás à boca
sorve-os como se fossem de vinagre...
(D'OLIVEIRA, 1911, s.p.).

Para Michel Schneider, “escritos e objetos antigos podem ser remanejados para que neles se possa fazer uma reinscrição decifradora do antigo”. (SCHNEIDER, 1990, p. 100). Essa parece ser a tentativa de Felipe d’Oliveira ao aliciar fragmentos do poema “Contrariedades”, de Cesário Verde, e nele imprimir o seu pesponto. Entretanto, ao invés de ampliar a abrangência poética do que há em Cesário, o poeta brasileiro parece reduzi-la a uma caricatura que ridiculariza a si mesmo: “Da minha cara de caricatura, / foi-se a ironia ácida, vermelha...”. Nesses versos, o poeta reconhece uma produção aquém da de Cesário Verde, pois o que neste é contrariedade, naquele é apenas uma crise que não diz muito ao que veio.

As contrariedades do autor português, para Régis Bonvicino (1992), estão, de um modo geral, relacionadas a uma sociedade regida pelo cientificismo determinista, que se desfaz de tudo e de todos que não podem comparecer à vitrina, à ocidental cena civilizada. Assim, o poeta, como a física a quem se compara, recolhe-se em seu cômodo, lugar de fermentar uma poesia marcada pelo rigor crítico, em contraposição aos *best sellers* que divertem a massa: “Arte? Não lhes convém, visto que seus leitores / Deliram por Zaccone.” (VERDE, 1983, p. 14). Rejeitados, poeta e física passam a fazer parte do mesmo plano de existência; são quinquilharias, réstias de um processo de modernização que os esconde em suas próprias dobras.

No poema de Felipe d’Oliveira, a crise não está relacionada ao espaço social que o indivíduo ocupa. É uma crise interna: “Eu hoje estou com as crises de Cesário...”, que busca na poesia de Verde condição para existir. Porém, dela difere

porque há em Cesário toda uma preocupação social que movimenta a escrita. Portanto, sua reflexão poética tem origem num sujeito que projeta seu olhar para fora, que vê para além de sua janela a física. Capta também, com sua sensibilidade auditiva, o som das ruas que se traduz na imagem da turba: “Soluça um sol-e-dó. Chuvisca. O populacho / Diverte-se na lama.” (VERDE, 1983, p.14). O sujeito está só, mas seus sentidos estão abertos para captar cada sutil movimento que se esboça fora do espaço de confinamento.

Em “Desafinadamente”, foram eliminados os espaços geográficos, para privilegiar o espaço de um sujeito que abafa ímpetos bruscos e esquisitos, cujo temperamento tumultuário desafina os sentidos, impedindo-o de ver os acontecimentos que estão fora do eu. Essa interdição leva à perda do rigor crítico e da ironia para dar lugar a uma caricatura que não chega nem ao burlesco, nem à alegria.

Em Cesário, as contrariedades são motivação e substância para a poesia. Como n“O Sentimento dum Ocidental”, a escrita é ritual que exorciza as normas de um sistema que determina os lugares dos indivíduos, impedindo-os de se movimentarem, de cartografarem seu próprio espaço. A rejeição da imprensa ao trabalho do poeta leva-o a se identificar, no dizer de Hélder Macedo, com uma engomadeira física. (MACEDO *apud* BONVICINO, 1992, p. 71). Ambos são vítimas da sociedade; são por ela engomados. O poeta, entretanto, vê para si perspectivas, ainda que sombrias: “ele pode vender sua dignidade, dedicando ‘poemas às fortunas’” (BONVICINO, 1992, p. 72), ao passo que para a engomadeira, pobre e física, não existem saídas; nem a prostituição: “É feia... / Que mundo! Coitadinha! (VERDE, 1983, p. 15).

Outra contrariedade que Bonvicino destaca nessa poesia está relacionada à crise das ideologias. No contexto poético do século XIX, a poesia de Cesário é palavra de resistência aos padrões de mercado, à fetichização da arte. No verso “Que mau humor! Rasguei uma epopeia morta / No fundo da gaveta” (VERDE, 1983, p. 14), o crítico assegura que,

há uma lição de rigor e uma sugestão de postura: o poeta com autocrítica, que sofre por não ter escrito versos adequados segundo seus critérios. Rasgar poemas. Aumentar a taxa de rejeição de si mesmo, pisar na garganta do próprio canto, para que ele – quando “cantado” – tenha qualidades. (BONVICINO, 1992, p. 72-73)

Essa lição de rigor não desmerece a ação do passado que reverbera no presente. Mas o poeta português faz uma crítica àquela poesia que vive só de empréstimos das epopeias mortas, sem que a elas acrescente algo. E ainda incita a que se construa

uma poesia nova, independente. Aliás, parece ter sido sua independência que o impediu de ter livre acesso à imprensa: “Independente! Só por isso os jornalistas / Me negam as colunas.” (VERDE, 1983, p. 14).

A posição ambígua da imprensa em relação à arte é criticada por Cesário, que parece ver no consumo de mercado um círculo vicioso a ser rompido: “E esta poesia pede um editor que pague / Todas as minhas obras.” (VERDE, 1983, p. 15) O mercado e o consumo representam uma censura às produções artísticas, em favor de uma produção que não carrega mais consigo uma especificidade artística. Não se pode negar que Cesário Verde insere uma consciência urbana, ocidental, moderna, inexistente em Portugal, e que abre um veio produtor à contemporaneidade ocidental do século XX.

Ao final do poema, o poeta retorna à tísica, nova musa que, a despeito da doença, mantém o ferro de engomar aceso. Essa imagem, que vislumbra de sua janela, parece que o estimula a também manter acesa a sua lira, imagem cara a Murilo Mendes, poeta a ser estudado adiante.

Descobrir na tísica a insistência pela vida encoraja-o a continuar e até mesmo a sonhar com “antigas rimas impressas em volume” (VERDE, 1983, p. 15). O exercício da escrita e a observação à tísica dissipam seu mau humor: “Perfeitamente. Vou findar sem azedume” (VERDE, 1983, p. 15), além de sinalizar para uma resistência aos princípios de massificação do homem e da arte que imperaram na cena moderna.

O texto de Felipe d’Oliveira toma de empréstimo alguns aspectos da poesia de Cesário Verde, mas perde a força semântica e estética de “Contrariedades”. Entretanto, o objeto de “roubo” do poeta brasileiro é inserido num poema-homenagem que acaba por colocá-lo em circulação, agora atravessado por uma nova dicção.

O poeta português se enuncia para o poeta brasileiro enquanto tradição a ser revisitada, homenageada. Essa nova inscrição não permite que o objeto citado desapareça. Ao contrário, favorece sua continuidade, que agora está tangenciada por linhas que se encontravam fora do arquivo da tradição.

Em agosto de 1915, Aníbal Machado, sob o pseudônimo de António Verde – fusão dos nomes dos poetas Antônio Nobre e Cesário Verde – publica o poema “Último festim”. O pseudônimo, enquanto escolha para publicação, propõe algumas conotações instigantes: pode ser utilizado para se publicar parte ou totalidade da obra de alguém. Não é o nome do autor, mas também não é propriamente um nome falso. É sim um segundo nome, uma espécie de máscara. Desse modo, ele pode assinalar um segundo nascimento proporcionado pela escrita. Visto dessa

forma, o pseudônimo é um desdobramento do nome próprio e não traz prejuízos à identidade do autor.

Último Festim

Je danse sur l'ardeur des lys.
D'Annunzio

-Convivas! Meia noite vai soar...
Esgotou-se o último sofisma...
É preciso que sorvamos a taça,
Antes que ela aproxime,
A Deusa insulsa - Nossa Senhora
A realidade!...
Já a vi, pelas mãos do tédio guiada,
Penetrar neste recinto sagrado de magias.
Dispamos os tirsos das rosas e dos mirtos
E cubramos de luto os mármore,
Os mármore espectrais que nos falam.
Paira sobre os cristais sonâmbulos
Deste banquete o perfume letal do último sonho,
E, pelas nossas carnes, sentimos roçar os mantos
algidos do êxtase eterno!...
o sangue corre-nos pelas artérias em cavalgata.
Dizem que lá fora todo diademado de lírios,
O luar é um infinito consentimento...
Cantemos, as mãos a sangrar, o ditirambo final
Na lira partida de Apolo...
Capitulemos!
A morte é a volúpia secreta da vida.
E que ela seja a escultura desse instante eterno...
Não mais ouvis ao longe, a soluçar entre geleiras,
Um violino branco que nos chama?
E não sentis, na alma dessa melodia infinita e diabólica,
O enlevo sensual de não existir?...
Deponhamos o escudo falido
E a lança quebrada aos pés da beleza
Que nos quer!
Vede: - do ventre coríntio desta taça
Vaporam sugestões alucinadoras
De abandono e morte...
Bendito o azul piedade
E um adeus para aquelas
As sofredoras da beleza
que ali soluçam nos divãs
o misterioso horror de ter amado,
sem nunca nos haver compreendido...
eis a lira, o tírso, e a taça letal...

que seja último sonho a primeira Realidade.
Que agora os lírios caíam sobre nós exangues...
Exangues, mortalmente feridos...
- Convivas! Meia noite vai soar...
Vai soar infinitamente...
(MACHADO, 1915, s. p.)

Predomina nesse poema a imagem simbolista da noite, ícone de uma suposta igualdade camuflada pela luz artificial. A partir dessa atmosfera, percebe-se que a realidade é guiada pelo tédio e pela imaginação. Lugar ideal para o exercício poético, que vê na morte o êxtase eterno. Nessa concepção, ela é o grande prazer que evoca todos os sentidos.

De acordo com Margarida Vieira Mendes (1979), em toda poesia de Cesário Verde é perceptível uma rejeição à morte, que pode tanto ser sutil quanto receber uma nomeação expressa, como: “elegantes”; “enlutam”; “prédios sepulcrais”; “tísica”; “enorme mortandade”; “sege dos enterros”; “afrito e atônito morreu”. A morte também é enunciada no “desejo absurdo de sofrer”; na neurose de “Contrariedades”; na apoplexia de “Num Bairro Moderno”; nos “pobrezinhos” apodrecidos de “Em petiz”; no cólera; na febre; na doença coletiva traduzida em “Dor humana”⁴(MENDES, 1979, p. 29). Variadas são as formas e significações atribuídas à morte que se alastra pelo Ocidente. Entretanto, interessa sua percepção no conjunto, tendo em vista a relação que se pretende tornar evidente entre a presença da morte na obra de Cesário Verde e seus possíveis reflexos no poema de Aníbal Machado.

No poema do poeta mineiro, a morte é o encontro com a racionalidade, pois deixa de ser o lugar da escuridão, do desconhecido, para se manifestar como o grande prazer dos sentidos. É o lugar da lucidez: “a morte é a volúpia secreta da vida”, escultura que eterniza. Porém, no que parece um instante de fina ironia e arrependimento, ele se dirige aos companheiros: “Não mais ouvis ao longe, a soluçar entre geleiras, / Um violino branco que nos chama?” Na frieza e brancura, reveladas pelo acorde do violino, está subentendido o desejo de escapar à fatalidade, cada vez mais próxima.

Ao assumir a pseudo-voz poética de Cesário Verde, associada à de Antônio Nobre, o escritor faz com que a imagem da morte expressa na obra do poeta português seja investida de novos sentidos. Enquanto na poesia de Verde a morte é encenada sem muitos requintes, dada a necessidade de expressá-la na sua vivaz feição de realidade, em Aníbal ela assume ares simbólicos e ritualísticos, além

4 - Trechos extraídos do poema “O Sentimento dum Ocidental”.

de instaurar outro corpo discursivo. Esse corpo literalizado pelo pseudônimo sobrevive das sensações que colhe à sua volta. Ao evocar a morte como tema e a partir dela engendrar as concepções da morte que tinham Cesário Verde e Antônio Nobre, Aníbal Machado promove uma abertura nesse arquivo, além de problematizar a morte na perspectiva simbolista. Assim, a escrita desses três autores revela modos diferentes de lidar com a morte. Em Cesário, a escrita é um ritual que a exorciza, pois escrever pressupõe um modo de proscrevê-la. Em Nobre, a escrita é um modo de abreviar a vida.

No poema de Aníbal Machado, a morte não é mais captada nas ruas, nas suas mais diversas feições; é pressentida por um sujeito com os sentidos abertos às mais diversas sensações, com as quais lida de modo ambíguo. Ao captar as centelhas poéticas que emanam de Cesário Verde, Aníbal Machado não só faz com que essas emanações assumam outra configuração, poética e temporal, mas realiza também o duplo movimento de se inserir na tradição literária portuguesa, ao mesmo tempo em que inscreve Cesário Verde e Antônio Nobre na tradição literária brasileira, que se nutre do vigor poético-crítico da poesia desses autores.

Manuel Bandeira também rendeu homenagens a Cesário Verde. O poema “Improviso”, uma espécie de cordel, em tom de oração, busca da tradição literária portuguesa seus principais representantes. Desde D. Dinis, o rei trovador, a Teixeira de Pascoais, o polemista da saudade. A literatura de cordel, estrutura poética de feição nordestina, que se realiza como arte do improviso nas ruas, também tem suas raízes na lírica trovadoresca, uma das bases que fundamenta a literatura portuguesa. Essa literatura pressupõe uma elaboração repentina, sem preparo anterior, que exige dos poetas habilidade e criatividade.

Improviso

Glória aos poetas de Portugal.
Glória a D. Dinis. Glória a Gil
Vicente. Glória a Camões. Glória
a Bocage, a Garrett, a João
de Deus (mas todos são de Deus,
e há um santo: Antero de Quental).
Glória a Junqueiro. Glória ao sempre
verde Cesário. Glória a Antônio
Nobre. Glória a Eugênio de Castro.
A Pessoa e seus heterônimos.
A Camilo Pessanha. Glória
a tantos mais, a todos mais.
-Glória a Teixeira de Pascoais.
(BANDEIRA, 1954, p. 23)

Além de assentado nos aspectos acima elencados, o poema de Bandeira tem como pano de fundo uma oração católica: “Glória ao Pai, ao Filho, ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos...” A palavra glória é a linha com a qual o poeta urde a tradição de que é herdeiro. Mas ao destacar o verdor da poética de Cesário Verde e inseri-lo nesse arquivo, como que de improviso, Bandeira quebra a cadeia de causalidade que louva o pai, louva o filho a ele submisso por todos os séculos. Ironicamente, faz retornar o filho rebelde e, em princípio, relegado pelo pai. Lembre-se da advertência de Ramalho Ortigão a Cesário Verde, para que fosse menos verde e mais cesário. Manuel Bandeira toma de empréstimo exatamente esse verdor e com ele fura o tecido da tradição, tangenciando-o com as linhas de força da poética de Cesário Verde.

Há que se destacar também o tom irônico com que o poema é encerrado: “Glória / a tantos mais, a todos mais. / - Glória a Teixeira de Pascoais.” Como não se lembrar de Pascoais como o poeta que polemizou a saudade, que dizem ser um sentimento extremamente lusitano, não havendo correspondente semântico em outra língua?

Se Bandeira insere Cesário como novidade que desentrona, desestabiliza uma tradição da qual se sente herdeiro, por que evocar a saudade se Cesário nos libera do peso dessa tradição? Mas libera porque permite que se jogue com os fios e tecidos dispersos por esse arquivo. Ao destacar o verdor como o elemento que torna atual a poesia portuguesa, Bandeira transforma o poeta português na tinta que renova as páginas da tradição que se desenrola pelo cordel laudatório.

Desse modo, o poeta brasileiro parece responder, ainda que anacronicamente, a um questionamento de Régis Bonvicino, no ensaio “Contrariedades na língua portuguesa”. Nesse texto, o crítico ressalta que “um poema bordado de citações de outros poemas se volta claramente para o passado, escreve para trás. Engoma a língua” (BONVICINO, 1992, p. 72). Mais adiante, sugere “que se retome o espírito crítico. Não é possível mais ser como Carlos Drummond de Andrade ou mesmo como Manuel Bandeira. Nem mesmo mais como Augusto de Campos. Que se escreva para o presente e para o futuro, tendo-se a consciência do passado. (BONVICINO, 1992, p. 73).

O texto de Bandeira não se realiza como um bordado de citações. Porém, ao evocar Camões, Garrett, Pessoa, Pascoais e outros mais, o poeta faz ressoar as várias vozes literárias da tradição portuguesa. Nesse coral ecoam citações poéticas dispersas por esse arquivo. Ao inserir o verdor enquanto dado novo, Bandeira desengoma a língua, escreve para frente. Introduce entre as linhas e páginas do cordel a sua costura, que passa a reengendrar os fios de uma tradição sempre

renovada, evidenciando que uma tradição poética só se sustenta se sua realização se reconhece carregada de semelhanças e diferenças que se somam a elementos de outras origens. Participar desse processo de constituição de um saber arqueológico é ter consciência de que uma herança se repete e se perpetua quando a ela são incorporados novos e outros requintes.

Numa perspectiva semelhante à de Manuel Bandeira, Murilo Mendes faz o seu elogio a Cesário, ao mesmo tempo em que relendo, reescrevendo a literatura portuguesa, encontra modos de renovar as páginas da tradição.

Murilograma a Cesário Verde

Cesário Verde -----	agrocitadino
Com dedos de tocar	terrestrefruto
Terrestreflauta	& ácido nervosa
Linguagem sensorial:	esta conhece
A terra precedendo	a própria testa
Curva laranja	satélite portátil
& polpa do texto,	a síntese aguda
servindo o léxico	próximo do tacto:
A terra que já nutre	o sangue forte
Do vinhocorpo sávido	afluindo nos
Textos de NÓS	atuais microLUSÍADAS
Consideras tal moça:	nasce novamusa,
Traz ferro de engomar	acesa lira,
Pseudo Baudelaire	anoiado percorres
A solferina rua	tão relida
Retrocena dos teus	decassílabos retos.
O estil (o) ete afiado	agride os peitos de Lisboa
Ocidental exaustos.	Noite nas sílabas:
Regressas ao quarto	só do real extraindo
O ato de operar na mesa	o próprio texto
Exata matéria tua	extrovivendo.
(MENDES, 1997, p. 681)	

O poeta mineiro manipula ludicamente as peças da poesia de Verde e a elas acrescenta sua experiência, modificando o monumento, porque nele insere algo de novo. Por isso, ao mesmo tempo em que desvenda aspectos da poesia de Cesário, modifica-a. Logo no início do poema, Murilo resgata a imagem da flauta d'“O Sentimento dum Ocidental”. Suspiro bucólico em Verde, transcende na poesia de Murilo, uma vez que assume uma relação direta com a terra, como se dela brotasse: “Terrestreflauta”. O som dessa flauta desperta uma linguagem sensorial, que mina da “própria testa”. A terra, metáfora de Portugal, é lugar de gerar o texto,

provocar sensações; é “polpa do texto”. Tocá-la é auferir-lhe a substância poética que se realiza no “vinhocorpo sávido”.

Subentende-se dessa habilidade de extrair da terra elementos para o fazer poético a capacidade de nela perceber os vestígios do passado afluindo “nos / Textos de NÓS”, que Murilo Mendes considera um “microLUSÍADAS” da atualidade. Desapareceram os heróis e feitos grandiosos para que se pudesse propor um novo sentido para o épico que, para ser todo, expande sua significação e abre espaço para os heróis anônimos do presente, este que se realiza enquanto acontecimento. O acontecimento está para a terra, no que ela tem de interstício, lugar onde os vestígios do passado se agregam ao presente, instituindo um espaço limiar no qual se apreende o que se passa.

Não se quer dizer com isso que o presente, no que tem de acontecimento, seja mais importante que o passado. O entendimento que se quer buscar é o de que o material que gera a poesia é dinâmico. Por isso não dispensa os resíduos que aí vão sendo depositados, pois nutrem essa terrespoesia, “terresfruto”, “terresflauta”.

Contraopondo-se à visão crítica de alguns estudiosos da obra de Cesário Verde, Murilo Mendes desconstrói a dicotomia campo X cidade expressa no neologismo “agrocitadino”. Essas dimensões se estruturam como grandezas complementares. A presença de uma não anula a força da outra. Essa noção de complementaridade reforça a ideia de que a poesia é feita de misturas, empréstimos de outras manifestações poéticas.

O verso “Textos de NÓS / atuais microLUSÍADAS” é o décimo primeiro de um total de vinte e um. Formalmente, ele divide o poema ao meio. Funciona como um espelho que reflete para trás e para diante. Além do que, coloca num mesmo plano estético o poema “Nós” e **Os Lusíadas**. Ultrapassando o diálogo aí entrevisto, já que o poema se estrutura na forma de dois poemas que se constroem paralelamente, esses textos parecem funcionar como que um divisor de águas e, aliados, evidenciam o que têm de novidade, de revolucionários.

Na épica camoniana, o mar era o desconhecido, o lugar do medo, que precisava ser vencido para se prosseguir com as conquistas. Em contrapartida, no poema “Nós” o desconhecido é a peste: o cólera e a febre. Provocam o medo e conseqüente fuga: “Fugiu da capital como da tempestade” (VERDE, 1983, p. 41). Fugir era a única maneira de driblar a peste, mas sem que isso resultasse num modo definitivo de exorcizá-la.

Conquistar, no plano poético de “Nós”, resulta em vencer a peste, metáfora que designa o estado de miséria e pobreza da capital incapaz, naquele momento, de pensar sua história e criar condições para inseri-la no contexto histórico europeu

em franco processo de modernização. Nessa perspectiva, a peste contamina a linguagem. A escrita poética configura-se como um dos modos de resguardá-la dessa peste. Italo Calvino assinala que

Às vezes (...) parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. (CALVINO, 1999, p. 72)

Sob a égide da razão, Cesário Verde deixa escapar a incapacidade do sistema no que diz respeito à produção da arte poética como instrumento de combate. Para resgatar a sua força expressiva, o poeta vai às ruas e, nesse cenário, encontra o inusitado que rompe com as tendências imediatista e automática, que Italo Calvino diz nivelar a expressão a ponto de diluir os significados expressivos da linguagem. Desse modo, o poeta realiza o encontro da palavra com os restos aparentemente desprezíveis que circulam pela rua. Desse encontro, nasce a poesia moderna, que se alinha ao passado imutável e a ele agrega o que é contingente e circunstancial.

A segunda metade do poema de Murilo Mendes evidencia os caminhos que segue a poesia moderna de Cesário Verde. Evoca o Cesário Verde de “Contrariedades” que, rompendo com os estereótipos românticos, elege a tísica como musa: “E a tísica? Fechada e com o ferro aceso!” (VERDE, 1983, p. 15), em que o ferro de engomar, enquanto instrumento de trabalho, alia-se, no mesmo plano, à “acesa lira” que Murilo sinaliza como fagulha colhida por Cesário Verde na cena moderna.

Acesa porque rebelde, extravagante, exigente, a sugerir que a poesia, ao contrário do ferro de engomar, desengoma a língua poética, para que possa se nutrir de outras abrangências, como Baudelaire, por exemplo. Nessa relação com o poeta francês, Murilo destaca o espaço heterotópico da “solferina rua”. Essa rua de tão viva cor, repleta pela turba, “tão relida”, emana dos versos do poeta como um entalhe na geografia moderna: páginas da cidade; páginas poéticas. O olhar de Verde para Lisboa funciona como um estilete afiado, que abre os peitos da cidade para evidenciar seu estado de miséria e, por consequência, do Ocidente.

Também como a tísica do poema, o poeta é só. Mas, em oposição a esta, é só porque deseja arrancar a língua de uma tradição que se pretende um tesouro guardado, intocável. É só porque, na contrapartida de seus contemporâneos, extrai

do real “o ato de operar na mesa o próprio texto / exata matéria tua extrovivendo”. Assim, o olhar de Murilo Mendes contribui para elucidar aspectos da poética de Verde até então subentendidos e faz avançar o jogo, porque amplia as possibilidades de jogadas.

O entendimento e potencialização do conceito de moderno, cunhado por Baudelaire, é destacado por Murilo Mendes ao evidenciar a rua como o palco para se encenar rimas. Essa poesia que se projeta para fora é o sinal de nascimento de uma vanguarda na produção poética portuguesa. Mas uma vanguarda individual, que não está respaldada por um grupo de artistas; entretanto, que se faz a partir da consciência crítica de um indivíduo que está adiante de seu tempo, como Baudelaire, Rimbaud, Joyce, Pessoa, na Europa, e João Cabral de Melo Neto, no Brasil, poeta que também rende sua homenagem a Cesário Verde.

Segundo João Alexandre Barbosa, na obra de João Cabral de Melo Neto “há uma espécie de educação (...) que se manifesta em termos de uma singular imitação: aprendendo com os objetos, coisas, situações, pessoas, paisagens” (BARBOSA, 1986, p. 108). Esse aprendizado dialógico-criativo, além de expressar o compromisso poético de Cabral, aponta para uma manifesta filiação a uma poética moderna que vai de Mallarmé e Valéry a Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, além de um relacionamento constante com as artes plásticas, detalhe que chamou a atenção de Cabral, ao ler a poesia de Cesário Verde. Tal característica é destacada no poema “O Sim contra o Sim”, que o poeta brasileiro escreve em homenagem a vários artistas, dentre os quais Cesário, e que tem o poema “Num Bairro Moderno” como tela de fundo.

Em “Num Bairro Moderno” a palavra é experimentada enquanto tinta que transforma a realidade apreendida no espaço da rua, pois é a percepção de artista que permite transformar o que está à frente numa tela pintada com palavras. A rapariga atrás da giga é examinada pelo eu-lírico:

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.
(VERDE, 1983, p. 17)

Os tons azuis da meia, e branco do braço da rapariga misturam-se à sua feiúra que é, subitamente, transformada: “que visão de artista!” (VERDE, 1983, p. 17). Essa visão envolve o poeta num processo de escrita do pensamento: tudo que imagina sofre uma alquimia orgânico-verbal. “O cobre lívido, oxidado” (VERDE,

1983, p.17) contribui para essa alquimia. Vegetais são transformados num ser humano. A força da imaginação – comparada ao poder transformador do sol: o “intenso colorista” – é responsável pelo surgimento de um corpo “Cheio de belas proporções carnis” (VERDE, 1983, p. 18), imagem que se opõe à feiúra raquítica da verdureira.

Sinesteticamente, o poeta abre todos os sentidos para captar as cores, sons e cheiros à sua volta:

Bóiam 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.
(VERDE, 1983, p. 18)

Na medida em que os sentidos contribuem para captação das imagens dispersas pelo cenário urbano, o poeta vai expondo noções inquietantes sobre o sujeito que, diferentemente de Baudelaire, se distingue duma massa errante pelas vias urbanas. Como n“O Sentimento dum Ocidental”, as imagens recolhidas são propostas enquanto forja alquímica, tal como dispõe Rimbaud em “Alchimie du Verbe”.

A elaboração de “Um novo corpo orgânico” (VERDE, 1983, p. 18) instaura, certamente, um novo corpo poético: azeitonas são tranças; nabos são ossos; uvas transformam-se em olhos; melões em ventre; legumes em carnes tentadoras; tomate em coração; cenouras em dedos. Essa transformação, ao invés de suprimir a ideia do indivíduo na multidão da cidade, singulariza-o coletivamente. Em cada verdura ou legume vendido na giga da rapariga estão representados os operários do campo, agricultores a evidenciar ainda um Portugal agrário coexistindo com outro em franco processo de modernização.

Nesse sentido, a metáfora elaborada por Verde, ao contrário do que parece estar sugerido, evidencia uma cidade vista sem disfarces. A transformação do plano físico no plano plástico acolhe, num único corpo, toda uma coletividade que está sendo engolida, tragada pela cena urbana, que torna indistintos seres até então individualizados.

Mas a visão de artista é interrompida pelo chamado da rapariga, a quem o poeta ajuda no transporte da giga. De volta à realidade, o poeta retorna à rapariga “Descolorida nas maçãs do rosto / E sem quadris na saia de ramagens.” (VERDE, 1983, p. 19), imagem que tanto chamou a atenção de João Cabral de Melo Neto. Desfeita a alquimia, o poeta continua sua caminhada apreendendo múltiplas imagens dispersas pelas ruas: “Um pequerrucho rega a trepadeira / Duma janela

azul” (VERDE, 1983, p. 19); um canário a chilrear (VERDE, 1983, p. 19). Outra vez a rapariga a vender suas verduras: “magra, enfezadita”, é transformada, pela comparação, em um gigante sem tronco.

Esse perfil feminino agigantado aproxima-se das varinas d’“O Sentimento dum Ocidental” cuja epicidade acentua a imagem de um Portugal em que os barões assinalados não são mais homens que se aventuram pelo mar, são mulheres – viúvas e órfãs – que sobrevivem das réstias épicas de Portugal.

O andar de Cesário Verde não é o andar do *flâneur* (BENJAMIN, 1994), uma vez que este incursiona numa temporalidade e num andamento que não são o do trabalho. Ao contrário do *flâneur*, o deambulante em Verde não passeia por galerias, esse meio-termo entre a rua e o interior de uma casa. Nem mesmo enuncia a supressão do indivíduo na multidão da cidade. Nesse processo de modernização que faz da rua um interior, o poeta ainda consegue entrever indivíduos que resistem em ser tragados por esse movimento, como a rapariga. Mas é um andar que preserva a lentidão detetivesca do *flâneur*, que flagra as cenas expostas ao longo de sua trajetória, privando-o dos sentidos que são tomados pelo torpor da apoplexia: “Eu descia, / Sem muita pressa, para o meu emprego, / Aonde agora quase sempre chego / Com as tonturas duma apoplexia.” (VERDE, 1983, vs. 12-15). Enquanto estado em que, para o poeta, falta o sentido pleno das coisas, a apoplexia se assemelha a um período de sonolência, que deixa escapar o que existe no fundo do sono.

As imagens que solicitam a visão de artista não se expressam na forma do automatismo, mas dispensam uma evocação criadora, o que leva João Cabral de Melo Neto (1967) a refletir sobre o modo singular com que Cesário Verde se apropria da palavra como se fosse tinta, para engendrar o poético. A cor manifesta é resultado de uma combinação de vocábulos que buscam, a partir da transformação da coisa em palavra, e da palavra outra vez em coisa, dar maior visibilidade ao seu olhar crítico.

No poema de Cabral, que ora se segue, está presente o Cesário Verde colorista, que “pinta quadros por letras, por sinais”. (VERDE, 1983, p. 48). Cabe lembrar que Cabral, poeta que sofreu influências do formalismo, do construtivismo e abstracionismo das artes plásticas, destaca em Cesário Verde essa visualidade proporcionada pela palavra. Visualidade que também se revela ao longo de sua experiência com plasticidades as mais diferentes: dos artistas espanhóis e do Nordeste brasileiro. Na tela poética de Cabral está assinalado, assim como em Verde, o espaço rural, agrário, não obstante sua visão formalista, amadurecida pelo contato com as vanguardas artísticas.

O Sim contra o Sim

(...)

Cesário Verde usava a tinta
de forma singular:
não para colorir,
apesar da cor que nele há.

Talvez que nem usasse tinta,
somente água clara,
aquela de vidro
que se vê percorrer a Arcádia.

Certo, não escrevia com ela,
ou escrevia lavando:
relavava, enxaguava
seu mundo em sábado de banho.

Assim chegou aos tons opostos
das maçãs que contou:
rubras dentro da cesta
de quem no rosto as tem sem cor.
(MELO NETO, 1967, p. 47-48)

A tinta é metáfora sinestésica evocadora dos sentidos. Os tons pastéis com que, muitas vezes, Cesário pinta são produtos desse corpo poético que se abre para sentir o mundo em todas as suas pulsações. Os tons claros de “Num Bairro Moderno”: “brancuras quentes” (v. 4); “xadrez marmóreo” (v. 18); “bracinhos brancos” (v. 25); “cobre lívido” (v. 29); “padeiros, claros de farinha” (v. 38); “ossos nus, da cor do leite” (v. 49); “descolorida nas maçãs do rosto” (v. 79); “nuvens alvas” (v. 85) evidenciam uma escrita que Cabral diz acontecer a partir do “lavar, relavar e enxaguar”. Esse é o dado novo da poesia de Verde, pois a cor que nele há (pode-se entender aí um trocadilho com o nome do poeta), se opõe à “água de vidro” árcade.

Dessa alquimia poética nasceram os “tons opostos / das maçãs rubras da (...) cesta / de quem no rosto as tem sem cor”, de que fala Cabral. Essa ausência de cor nas maçãs do rosto está associada à rapariga de “Num Bairro Moderno”. Sua brancura contrasta com as cores vivas que emanam da giga. Essa tinta sugere a modernidade de Cesário. Este usava a tinta “não para colorir”, mas para lavar seu mundo e evidenciar nele suas impurezas. Tal lavagem expõe o mundo do homem tísico, do comércio vivo, produtos da modernização.

A ambiguidade desse último verso permite também uma aproximação com elementos autobiográficos do poeta português. Era Cesário exportador de

rubras maçãs, cuja cor vermelha contrasta com a alvura de sua pele, ainda mais intensificada pela tuberculose. Esse também é um ponto que o aproxima da tísica de “Contrariedades”: “Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas! / Tão lívida! (VERDE, 1983, p. 14).

A clareza de tons, identificada por Cabral, esconde a fina ironia de Cesário: há uma visibilidade que parece herdada da poesia árcade. Entretanto, o ato de lavar, relavar, enxaguar, anuncia um rigor crítico que prima por dar nitidez e visibilidade aos contrastes que, por ventura, frequentam a rua moderna.

O título do poema “Num Bairro Moderno” revela esse contraste. O processo de modernização tenta subverter a realidade urbana em uma “racionalidade industrial”. (LEFEBVRE, 1999, p. 9). Entretanto, a giga da rapariga, retalho coletivo de um Portugal ainda agrário que vai, aos poucos, sendo corroído pelo tecido urbano, sinaliza para a existência de duas realidades históricas numa mesma dimensão geográfica.

Segundo Henri Lefebvre,

na Antiguidade as ruas eram apenas anexos dos lugares privilegiados: o templo, o estádio, a ágora, o jardim. Mais tarde, na Idade Média, o artesanato ocupava as ruas. O artesão era, ao mesmo tempo, produtor e vendedor. Em seguida, os mercadores, que eram exclusivamente mercadores, tornaram-se os mestres. A rua? Uma vitrina, um desfile entre as lojas. A mercadoria, tornada espetáculo (provocante, atraente), transforma as pessoas em espetáculo umas para as outras. Nela, mais que noutros lugares, a troca e o valor de troca prevalecem sobre o uso, até reduzi-lo a um resíduo. (LEFEBVRE, 1999, p. 30-31)

A rua deixou de ser o espaço do encontro, do lúdico, tornou-se lugar privilegiado para a repressão. É uma rede organizada pelo e para o consumo. Perdeu a dimensão heterotópica da diversidade. Sob a égide da razão, todos os espaços são colonizados e uniformizados. Deixaram de ser o lugar da palavra; para se reservarem a objetos que, sob o efeito de cores e formas, atraem os transeuntes, calando sua voz. Transforma-se em monumento. E como tal, a palavra que ali se calou, a ela retorna para se inscrever nos “muros”, lugar para transgredir com as prescrições impostas pelo sistema.

Ao esculpir, no espaço da rua, um corpo poético agigantado, Cesário Verde macula esse lugar homogeneizado, cria uma poesia que espreita os passantes, convoca-os a promoverem fendas no discurso hegemônico para reaver da rua a sua dimensão lúdica, na qual a razão poética e a razão crítica possam rasurar um discurso conservador, mantido em nome da tradição.

Considerando essas proposições, busquei uma reflexão crítica que evidenciasse a pluralidade como traço discursivo a modular as relações dos poetas brasileiros acima elencados com Cesário Verde. No desejo de realizar uma breve arqueologia crítica, como uma das inúmeras possibilidades de ler a tradição poética com a qual esses poetas dialogam, tentei adivinhar o movimento das mãos que, com uma agulha, furavam a tessitura da tradição. E, no espaço da urdidura por onde passa o fio inovador – de Cesário e dos brasileiros – analisei o momento em que a trama da tradição foi perfurada por um instinto de novidade capaz de revisitá-la e acrescentar os fios de um trabalho crítico na composição ou configuração de novos arquivos.

Assim, a agulha imantada de Cesário Verde, com a qual recolhi matizes que sucederam sua poética no cenário brasileiro do século XX, serviu de orientação para que se configurasse uma arqueologia poética incessante, que sofre de uma vertigem essencial, garantia de sua continuidade num espaço/tempo formado por sucessivas rupturas a partir das quais a tradição pode sobreviver.

Abstract

This paper focuses on relationship between Cesário Verde, a Portuguese poet, and some Brazilian poets from 20th century. They are Felipe d'Oliveira; Aníbal Machado; Manuel Bandeira; Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. Comparative Literature is our theoretical approach to show how the tradition of the new, represented by Cesário Verde, is critical and creatively revisited by these different poets.

Key words: Cesário Verde; Brazilian poets; Comparative Literature; Tradition; Modernity.

Referências

BANDEIRA, Manuel. **Mafuá do malungo**: versos de circunstância. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1954. Obra do Acervo Henriqueta Lisboa.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, Osmar. (Org.). **Poesias completas de Cesário Verde**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**: volume único. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Basiliense, 1989. Obras escolhidas, vol. III.

BONVICINO, Régis. “Contrariedades na língua portuguesa”. In: **A palavra poética da América Latina**: avaliação de uma geração. Org. Horácio Costa. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

Correio da manhã. Rio de Janeiro: 04 de junho de 1955.

D’OLIVEIRA, Felipe. “Desafinadamente”. In: **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1955.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 4. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MACHADO, Aníbal. “Último Festim”. In: **Vida de Minas**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1915. Revista encontrada no Acervo de Escritores Mineiros.

MELO NETO, João Cabral de. **Serial**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1967.

MENDES, Margarida Vieira. (Org.) **Poesias de Cesário Verde**. Lisboa: Seara Nova/Comunicação, 1979.

PESSOA, Fernando. “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”. In: **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Tradução de Ivo Barroso, 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

RODRIGUES, Fátima. **Cesário Verde**: Recepção oitocentista e poética. Lisboa: Cosmos, 1998.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. 4. ed. Lisboa: Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses. Introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira, 1995.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. São Paulo: Editora Verbo, 1983.