

O PERCURSO SENTIMENTAL DE
CESÁRIO VERDE



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

ISBN 972 - 566 - 143 - 5

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ANTÓNIO QUADROS

SÍLVIO CASTRO

O Percurso Sentimental
de Cesário Verde

ANÁLISE SEMÂNTICA DA OBRA POÉTICA



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

O percurso Sentimental de Cesário Verde

Biblioteca Breve / Volume 114

1.ª edição — 1990

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação geral

Beja Madeira

Orientação gráfica

Luís Correia

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, S.A.R.L.
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Gráfica Maiadouro
Rua Padre Luís Campos, 686 — 4470 MAIA

Março 1990

Depósito legal n.º 34 511/90

ISSN 0871 - 5165

ÍNDICE

Prefácio	8
1. <i>Estruturas do percurso sentimental</i>	11
2. <i>O Tempo inicial e o sistema da constante romântica</i> ..	15
2.1 «Nascimento do poeta e acção da constante»	15
2.2 «A presença da constante»	18
2.2.1 A tópica essencial: o amor	19
2.2.2 A tópica de derivação: amor e morte	21
2.2.3 A natureza como recorrência romântica.....	23
2.3 «A constante e o sistema formal»	26
2.3.1 A pluralidade do <i>corpus</i> lexical da constante.....	27
2.3.2 Tradição e modificação no <i>corpus</i> da constante.....	29
2.3.3 Ironia, auto-ironia, verve, no processo expressivo inicial	31
2.3.4 A primeira etapa do percurso sentimental de Cesário Verde.....	33
3. <i>O Percurso e a tomada de consciência: Baudelaire</i> ...	36

3.1. «De Baudelaire para Cesário Verde»	37
3.1.1 O acto de nomear em Baudelaire	38
3.1.2 Linguagem e poética baudelairiana.....	40
3.1.3 As relações entre as artes em Baudelaire	43
3.2 «De Baudelaire em Cesário Verde»	47
3.2.1 O plano directo da recorrência baudelairiana.....	48
3.2.2 O plano indirecto da recorrência baudelairiana.....	52
4. <i>A Semântica assumida</i>	54
5. <i>Prática e síntese da semântica assumida</i>	94
6. <i>Conclusão</i>	100
<i>Notas ao texto</i>	102
<i>Bibliografia</i>	114

A forma poética é um complexo
de complexos.

Dámaso Alonso

PREFÁCIO

A finalidade do presente estudo da obra poética de Cesário Verde é de descobrir — por meio de uma análise teórico-literária — as suas características artísticas e os termos inovadores por ela atingidos.

Ainda que servindo-se de uma metodologia também apoiada na linguística, este estudo não faz parte de seu âmbito específico. Aqui, ao contrário das finalidades da linguística, a palavra vem tomada num sentido vivo, activo, conforme os muitos níveis expressivos que lhe concede a poesia.

Para a abordagem da linguagem poética de Cesário mais do que nunca esta precaução tem de ser tomada, pois a sua pessoal e expressiva liberação dos cânones da língua poética em busca de uma língua nova, na literatura portuguesa do século XIX, representa uma realidade que se distende além do próprio tempo histórico. Justamente para defrontar-se e procurar traduzir um tal sistema expressivo aberto, tomou-se a língua como complexo de vida, com operações coerentes e necessárias às finalidades da presente análise, que é principalmente literária.

Cesário Verde é uma poesia que tende a movimentar afectivamente a atitude habitual do analista que a ela se interessa. Sendo um texto correspondente a determinado momento da literatura portuguesa, logo se revela, contemporaneamente, dentro e fora de seu tempo histórico.

Dentro, porque cria com o material que o seu sistema de ideias recolhe do mesmo tempo; fora, porque o poema que resulta desta operação, mantendo-se no espaço existencial vivido, muitas vezes atinge o futuro que nós vivemos.

É uma poesia que leva um estudioso do alto nível de Stephen Reckert a afirmar: «... o maior poeta da língua portuguesa do século XIX: Cesário Verde» (1). Possivelmente — quase certamente não o é; porém, se a afirmação crítico-categórica é legítima, pode sê-lo.

Para a aferição das características artísticas e dos termos inovadores atingidos pela obra poética verdeana, partimos de princípios teóricos da crítica romântica alemã, principalmente de Schiller e de seu ensaio sobre a Poesia ingénuo e sentimental, de 1796. Friederich Schlegel, na ampla dimensão de sua teoria crítica do romantismo, alarga esta referência essencial para o melhor esclarecimento e desenvolvimento de nossas intuições. O pensamento filosófico de Schelling, no sector da estética, perpassa por ambas as lições, principalmente naquela schleguiana.

Os três nomes da crítica romântica alemã nos servem igualmente para levantar a estrutura erudita deste ensaio (erudição metodológica que sempre quisemos contida nos limites do não-exibicionismo), estrutura que corresponde àquilo que se pode chamar, em termos amplos e não convencionais, a «crítica formalista» de nosso tempo.

As notas que acompanham este trabalho cumpre a finalidade de ampliar a análise, inicialmente; verificar a crítica anterior endereçada ao mesmo sujeito; propor a si mesmo e a quem interessar novos possíveis caminhos de análise crítica do fenómeno poético verdeano; esclarecer dúvidas, mais pessoais do que de qualquer outro endereço; e, finalmente, citar as fontes bibliográficas.

Para o desenvolvimento do estudo e correspondentes citações do texto de Cesário Verde nos servimos da lição de Joel Serrão, e mais precisamente da 4.^a edição da Obra Completa de Cesário Verde, Lisboa, Livros Horizonte, 1983. Mas tivemos igualmente sempre sob os nossos olhos as outras edições citadas no final deste estudo, na «Bibliografia — 1. Edições de Cesário Verde».

Recordando-me dos termos de um fragmento crítico de Schlegel sobre como deve ser um prefácio:

«Um bom prefácio deve ser contemporaneamente a raiz e o quadrado do livro»,

me apresso em concluir esta minha equação preliminar.

1 / ESTRUTURAS DO PERCURSO SENTIMENTAL

«O perigo do poeta sentimental — totalmente livre no sistema de suas ideias — é aquele de idealizar o mundo real e objectivo. Esta possibilidade encontra em poesia sua solução na consciência do «verbo» da língua poética e de seu uso» (2).

Quando Schiller, no seu famoso ensaio crítico sobre a poesia ingênua e sentimental, coloca o problema da possível perda do poeta sentimental, o faz em relação a outro conceito crítico, o de seu homónimo quase antagonista, o poeta ingénuo. Este não poderá encontrar-se jamais sob o perigo da idealização do mundo real e objectivo, pois a imediata adesão à natureza é o elemento essencial de sua psicologia. Em contraposição, porém, esta mesma espontânea adesão à natureza, típica do poeta ingénuo, pressupõe igualmente a inexistência nele da total liberdade do «eu», própria do poeta sentimental em relação ao sistema de suas ideias. A liberdade racional do poeta sentimental constitui, ao mesmo tempo, seu poder e sua fraqueza. Numa complexa dualidade existencial, o poeta sentimental se confronta com o mundo objectivo ao mesmo tempo que tende a

valorizar sua profunda subjectividade. Assim, para ele existe somente uma possibilidade de salvação: a consciência dos elementos pessoais para a expressão lírica; a capacidade de conhecer e de saber bem-usar o «verbo» da língua poética. Enquanto o poeta ingênuo vive contínua e gloriosamente sua identificação imutável com a natureza, o poeta sentimental deve construir lentamente a própria posição diante do mundo, estruturando uma voz correspondente à difícil conquista e, mais, fazendo-a manifestação de todo um inédito sistema de ideias. O poeta ingênuo possui naturalmente o seu processo expressivo e não pode contradizê-lo; o poeta sentimental, para não cair na negação da poesia, deve elaborar um próprio sistema expressivo, num insone trabalho com a sua racionalidade livre e complexa ⁽³⁾.

As propostas de Schiller sobre a língua poética, e o correspondente uso, encontrarão em Friederich Schlegel uma consolidação. Colocando o conceito de mitologia como o elemento central da criação poética, Schlegel elabora as linhas mestras da teoria romântica no ensaio «Discurso sobre a mitologia». Mais tarde, servindo-se da lição schleguiana, Schelling escreverá no seu estudo sobre a poesia de Dante e a *Divina Comédia*: «A lei necessária da poesia moderna, para que se faça uma totalidade concluída, é que o indivíduo reduza a unidade aquela parte do mundo de sua manifestação; e que, a partir da matéria que lhe oferece o seu próprio tempo, da história e da ciência do mesmo, saiba criar a sua mitologia» ⁽⁴⁾.

As coordenadas da lição de Schlegel e da síntese de Schelling se referem àquela dimensão que Schiller reserva ao poeta sentimental. O pensamento

schellinguiano concebe com clareza a dimensão de um poeta moderno — para ele, romântico — no processo de conhecimento do mundo a partir do íntimo sistema de suas ideias. A tomada de consciência da complexidade de seu sistema pessoal, por parte do poeta, e a correspondente possibilidade de transformar seus sentimentos em expressões líricas lhe permitem a elaboração da equação teórico-poética

poesia \longleftrightarrow poeta \longleftrightarrow mito \longleftrightarrow poesia
coerente e aberta em todos os seus termos ⁽⁵⁾. Trata-se da «poesia moderna», isto é, de uma forma e de um correspondente sistema que se apresentam como um «único»: diverso, novo, inédito, livre e infinito momento de criação.

Porém, para que seja possível um tal de exceção, a poesia deve apresentar-se como totalidade concluída. A sucessão coerente de tantos poemas concluídos — resultando um sistema global — edificará o tempo real da poesia moderna ⁽⁶⁾.

Para atingir esta possibilidade-capacidade de criação do poema, o indivíduo deve apropriar-se racionalmente daquela dimensão privada típica de suas manifestações no mundo, e partindo desta parte localizada do universo — a sua mundividência — ele deve ordenar a mais profunda e consciente unidade. Desde então, existindo já no universo afectivo do artista a certa visão do mundo, do seu mundo objectivo e real, com todos os elementos constitutivos — história, ciência, pensamento, sentimento —, ele, indivíduo-agora-poeta, engendra uma sua própria e indiscutível mitologia.

«Porém, existe um domínio do espírito, no qual a palavra não somente preserva a sua força figurativa

original, mas dentro do geral a renova incessantemente: neste atinge, de certo modo, a própria e eterna palingénese, a própria ressurreição sensível e espiritual, ao mesmo tempo. Tal regeneração se realiza quando a linguagem se configura em expressão artística. Aqui ela recupera, ainda uma vez, a plenitude da vida; porém, esta vida não é mais a vida vinculada miticamente, mas, sim, aquela liberada esteticamente»⁽⁷⁾.

Desde então predomina o universo da metáfora. O poeta denomina as coisas e reedifica a realidade⁽⁸⁾.

O percurso sentimental de Cesário Verde, de 1873 a 19 de Julho de 1886, talvez possa ser racionalmente compreendido nessas etapas teóricas do processo poético. Com todos os percalços, ambiguidades, dúvidas, convicções e conquistas⁽⁹⁾.

2 / O TEMPO INICIAL E O SISTEMA DA CONSTANTE ROMÂNTICA

2.1 «*Nascimento do poeta e ação da constante*»

O poeta sentimental ainda não consciente de seus elementos e potencialidades expressivas tende a repropor o sistema convencional das formas poéticas. Assim agindo, como consequência da predominância do sistema cultural convencional sobre as ainda imprecisas potencialidades pessoais, o poeta se apoia na tradição poética. O primeiro Cesário Verde, adolescente e não ainda capaz de uma consciência global de seu tempo histórico-existencial, recorre à constante romântica para a liberação de própria afectividade lírica. A constante romântica é, então, aquela síntese das expressões mais estáveis e características do romantismo — em particular aquele seu nacional — enquanto movimento poético historicamente localizado e definido ⁽¹⁰⁾.

Nos poemas da primeira fase verdeana essas expressões se traduzem nas «recorrências» românticas

— isto é, aplicação directa da constante num texto posterior ou fora do tempo histórico da mesma — com *topoi* determinados, temáticas conservadas, formas poéticas codificadas, métrica, rimas, sistemas rítmicos estabilizados, traduzidos através de um léxico característico de formas românticas fixadas e numa sintaxe poético-formal identificada com os factos típicos da linguagem do romantismo feito tradição. Porém, já que o jovem Cesário não se apresenta tal qual simples e convencional cultor da composição poética tradicional, mas, sim, como clara potencialidade expressiva no processo lógico de auto-revelação, ele sabe imediatamente escolher determinados modelos da tradição romântica portuguesa. Esta capacidade de escolha, de limitação do processo de reprodução do sistema convencional, representa a revelação de autonomia do poeta sentimental nascente. A adesão, por exemplo, a João de Deus e não a outros entre os românticos históricos é uma chave clara de leitura para a compreensão do porquê da rápida presença e superação da tradição convencional no poema verdeano e da correspondente conquista de uma personalidade de alta modernidade poética.

No seu poema «Cadências tristes», homenagem ao poeta de *Flores do campo*, usando o feminino — sob o pseudónimo «Margarida» quando da primeira publicação na *Tribuna*, n.º 52, 1874 —, Cesário, além de ressaltar os ângulos que mais admira na forma poética de João de Deus, indica igualmente os valores poéticos românticos que lhe são mais congeniais ⁽¹⁾.

A primeira estrofe da composição mostra a adesão afectiva de Cesário ao personagem João de Deus, «o

bom João de Deus», onde o surrado adjectivo, como consequência da magia do ritmo verdeano em ressonâncias que partem de todos os elementos sintagmáticos, consegue traduzir uma conotação nova, integrada mais no universo afectivo do homenageante que relacionada com a figura do destinatário da homenagem. É um dado, este, de grande significação, pois nos permite compreender a intensidade afectiva do autor do poema e, como consequência, verificar os elementos poéticos caros à sua sensibilidade. Assim, na exaltação ilimitada do lirismo poético, se apresenta em termos de valores ideais a intensidade baixa e tímida da voz do poeta quando canta coisas simples e reais: um beijo, um olhar, um ideal plácido. A suavidade da voz lírica, nestes casos, vem acompanhada — tais complementos coerentes — pelo estado contemplativo e ingénua predisposição a certezas. Estas qualidades, vistas pelo jovem Cesário em João de Deus, são dados suficientes para a conquista da serenidade e da tranquilidade quanto a qualquer perigo de ofensa ao lirismo ingénuo,

«Porque o teu rosto exprime uma serenidade,
Que vem tranquilizar-me, à noite, quando cismo!»

A capacidade humana, presente em João de Deus, de traduzir em gestos serenos — quase sempre em voz baixa — as qualidades simples da solidariedade e do amor, conduz à posse da suave melodia própria da comoção poética. Esta infinita capacidade de ternura, João de Deus a recolhe principalmente da alma feminina, fonte de todo lirismo. Por isso mesmo, os

seus versos deixarão de ser lidos não com as mudanças
epocais do gosto poético,

«Mas só quando morrer a derradeira flor!»

Esta homenagem de Cesário Verde a João de Deus — em face do resultado atingido pelo texto poético verdeano depois de 1874 — revela como nos grandes criadores poéticos as raízes iniciais da sensibilidade (isto é, suas fontes estéticas) funcionam quase tão-somente como elementos catalisadores da definitiva sensibilidade artística, nela perdurando apenas — e vivamente como memória afectiva ⁽¹²⁾.

2.2 «A presença da constante»

O crescimento textual de um poeta é aquele continuado processo de modificação expressiva, no plano global da linguagem, que compreende a sistemática edificação de uma mitologia pessoal e a elaboração de um sistema poético específico.

A forma poética, então, passa por várias fases, traduzindo — neste decurso — desde o puro relativo de um momento ingénuo inicial até o quase absolutamente infinito da conquistada dimensão sentimental. O momento do absoluto infinito é aquele, *par hasard*, das obras-primas. Ela, em todas as fases, se faz e se constrói daquele processo dialógico entre o poeta e o mundo, por intermediação da palavra-mito.

Ao lado da representação conceitual dos fenómenos percebidos, captados e vividos pelo poeta, a forma poética se apresenta na perene ambiguidade

típica dos elementos da linguagem, fazendo-se assim uma realidade linguística de vários níveis de comunicação. Nela o significado não está estreitamente ligado ao plano conceitual, «*não é estreitamente um conceito*», mas, como diz Dámaso Alonso, «representação da realidade» (13).

A linguagem do poeta traduz, tanto mais ou menos intensamente, seu mundo mitológico quando na forma poética a relação entre significante e significado não apresenta desníveis significativos entre um e o outro.

O primeiro Cesário Verde enceta a elaboração do próprio sistema poético a partir de claras e determinadas expressões, interessadas tanto ao conteúdo poemático quanto aos valores formais correspondentes. Tudo em coerência com o sistema tradicional da constante romântica e, assim, formas e valores formais empregados como «recorrências» da mesma (14).

2.2.1 *A tópica essencial: o amor*

O amor ocupa posição privilegiada nas composições dessa fase incipiente do poeta. Amor à mulher amada, com variações ao tema.

O lirismo verdeano nasce sob a égide do sentimento amoroso. Nele a mulher ocupará várias dimensões, desde o máximo de idealização,

«No palácio isolado como um monge,
Erram as velhas almas dos precitos,
E nas noites de inverno ouvem-se ao longe

Os lamentos dos náufragos aflitos.

Pudesse eu ter também uma procela
E as lentas agonias ao pé dela!»

(«Responso»)

até uma intensa adesão ao real, com uso de conveniente léxico, de forte conotação metonímica:

«Quando, se havia lama no caminho,
Eu te levava ao colo sobre a greda,
E o teu corpo nevado como arminho
Pesava menos que um papel de seda...»

(«Setentrional»)

Na actividade de reelaboração da constante, Cesário canta a mulher amada com intenso sentido do maravilhoso de uma descoberta. Mas, é claro, o plano desta descoberta se revela ainda ligado preferencialmente à objectividade imediata do sujeito amado e, por isso mesmo, dela o poeta exalta mais que tudo os elementos exteriores: «boca purpurina»; «... a lua sorria no teu rosto»; ecos teus cabelos de âmbar, desmanchados»; «Ó vagas de cabelo esparsas longamente»; «E a tua cabeleira, errante pelas costas»; «Aquele teu olhar moroso e delicado»; «Os teus pequenos pés, aqueles pés suaves»; «O som da tua voz, metálica, sonora».

A capacidade de maravilhar-se diante do amor e da mulher amada muitas vezes já supera o plano da pura descoberta dos elementos exteriores, ainda que não atingindo verdadeira dimensão epistemológica. Porém, através do maravilhoso imediato, o poeta idealizador

do universo amoroso muita vez atinge expressões de rara eficácia formal:

«Eu vim — não sabes tu? — para gozar em
[Maio,
«No campo, a quietação banhada de prazer!
«Não vês, ó descorado, as vestes com que
[saio?
«E os júbilos que Abril acaba de trazer?»
(«Ironias do desgosto»)

A mulher amada — em geral idealizada e por isso mesmo quase inacessível — vem quase sempre relacionada com a natureza ⁽¹⁵⁾. O mundo objectivo é o referimento para o canto amoroso, e a subjectividade do poeta se reserva tão-somente como representação reflexa da natureza admirada. Para Schiller, esta identificação com a natureza é o elemento essencial do poeta ingénuo. Porém, se a natureza sofre a idealização por parte do poeta, a possibilidade de representação poética atinge os graus mínimos de valor. O grande perigo da intervenção absoluta da constante poética se manifesta preferencialmente nesses momentos ⁽¹⁶⁾.

2.2.2 *A tópica de derivação: amor e morte*

O relacionamento entre «amar» e «morte» no primeiro Cesário Verde se traduz, em geral, na negativa dimensão a que leva a presença absolutista da constante poética na fase de formação de uma individualidade artística. Enquanto a tópica do «amor»,

por se relacionar quase sempre a possível experiência existencial, de maior ou menor intensidade afectiva, não prescinde de um «real», isto é, da recuperação da natureza — conforme o conceito de Schiller —, aquela da «morte» liga-se fortemente à convenção da informação cultural. O sistema de ideias do jovem Cesário Verde ainda se apresenta, neste sentido, como uma grande nebulosa e a sua racionalidade ainda não interfere suficientemente no sistema das formas poéticas expressas. Daí, o sentido de uma representação, mais do que uma realização, nos momentos expressivos dessa tópica tão cara aos românticos:

«E eu passo tão calado como a Morte,
Nesta velha cidade tão sombria,
Chorando aflitamente a minha sorte
E prelibando o cálix da agonia.»

(«Setentrional»)

«Nós teremos então sobre os joelhos
Um livro que nos diga muitas coisas
Dos mistérios que estão para além das
[lousas,
Onde havemos de entrar antes de velhos.»

(«Eu e ela»)

O sentido literário do uso dessa tópica alcança o máximo de intensidade naqueles momentos em que o jovem Cesário faz da morte — valor espiritual — um elemento de chantagem quanto ao amor, em relação à mulher, traduzindo aquilo que Mário Praz chamou de

predominante tendência sádica no poeta romântico (17):

«Mas quero só fugir das coisas e dos seres,
Só quero abandonar a vida triste e má
Na véspera do dia em que também morreres,
Morreres de pesar, por eu não *viver* já!»

(«Flores velhas»)

Esta possível recorrência do sadismo na poesia romântica, expressão de um satanismo ingénuo que finalmente será resolvido por Baudelaire em termos de pura expressividade ontológica, encontra no poema «Cinismos» uma síntese dos factores negativos do condicionamento total de uma constante poética convencional numa jovem individualidade poética (18).

Porém, dentro em pouco, como veremos mais adiante, o sentido da morte, já então isolado como elemento de um sistema metafísico, definidor de toda uma cosmovisão, guiará o poeta na maturidade expressiva. Então a recorrência puramente literária cederá o lugar a uma mitologia pessoal conquistada.

2.2.3 *A natureza como recorrência romântica*

Nos primeiros poemas de Cesário Verde, aqueles inteiramente tomados à constante romântica, a natureza se apresenta predominantemente como forma poética típica de um sistema artístico apreendido. A tradução dela não é quase nunca directa, objectiva, mas

quase sempre em forma de transcrição. Mesmo quando os elementos materiais podem representar uma experiência directa vivida pelo poeta, o uso poemático dos mesmos não atinge ou traduz a experiência real. Predomina, então, o sintagma poético de representação tipicamente literária. Nele — ou neles — o plano denotativo não supera quase nunca a sua dimensão específica, faltando, em geral, o tom afectivo capaz de levá-lo a uma conotação liberadora ⁽¹⁹⁾.

O jovem Cesário se comporta diante da natureza quase somente como um observador externo, raramente chegando à recuperação da mesma. Não consegue, assim, como ensinava Schlegel, «reduzir a unidade aquela parte do mundo de sua manifestação». É o que acontece em «Setentrional», «Responso», «Eu e ela», «Heroísmos».

Todavia, o poema «Flores velhas», por determinados elementos estilísticos — o uso do diminutivo, a intensidade de um processo comedido, de meia-voz; pela expressividade de um sistema rítmico enriquecido pela acção de uma força imaginante particular — preanuncia os futuros cantos da beleza do campo que fazem de Cesário Verde um dos grandes líricos da língua portuguesa do século XIX:

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

Em tudo cintilava o límpido poema
Com ósculos rimado às luzes dos planetas;

A abelha inda zumbia em torno da alfazema;
E ondulava o matiz das leves borboletas.

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

Já aqui, bem como nas estrofes restantes do poema, os valores são variados e salientes. O ritmo, muito pessoal; a perspectiva lírica já distanciada do convencionalismo da frase; os processos metafóricos, principalmente o uso de uma tonalidade irónica subtil; e até mesmo uma citação poética da forte adesão dedicada a João de Deus, na estr. 5.^a, v. 4:

«O nécter que nos vem dos mimos da
[mulher».

E ainda momentos particulares como:

«Ah! nunca mais virá, meu lírio, nunca
[mais»

(estr. 12, v. 4);

«Agonizava o Sol gostosa e lentamente,»

(19,1).

2.3 «A constante e o sistema formal»

Este mesmo poema, «Flores velhas», pode ser tomado como referência para a análise das estruturas formais da constante romântica, recorrentes em Cesário Verde. Nele, poema, e em seus valores estruturais temos a visão do todo formal da fase incipiente do poeta, de 1873-1874, com reflexos ainda em determinadas composições dos anos seguintes.

Nessas estruturas, além do óbvio processo poemático da fase, ideologicamente ligado à melhor lição romântica, de grande realce é a presença de um léxico fortemente atacado à linguagem do romantismo. Muitas são as circunstâncias lexicais expressivas neste sentido. Na primeira estrofe, o sintagma romântico — «a lua nos beijou» — apresenta-se como um primeiro plano sintático-semântico, completado por outro sintagma da mesma característica, o verso

«E em tudo vi sorrir o amor que tu me
[deste].»

Fortemente pessoal neste poema é o uso do diminutivo «jardinzinho» do 1.º verso, enfaticamente lírico, bem como o distanciamento do predicativo de lua, do 4.º verso em relação ao 2.º:

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

num procedimento de natureza plástica que já anuncia os próximos elementos impressionistas da poética verdeana.

Tudo isso ganha especial expressão igualmente pela força insuspeitada da rima BD, de *beijom* — «*voom*», realçada pelo equilíbrio clássico daquela AC, «*agreste*» — «*deste*».

O léxico específico da constante continuará no poema com os diversos exemplos: «ósculos» (2,2); «castos madrigais» (3,2); E, ó pálida Clarisse, ó alma ardente e pura» (5,1); «haurir do cálix da ventura» (5,3); «O néctar que nos vem dos mimos da mulher» (5,4). Esta 5.^a estrofe se modifica inteiramente no v. 2 pelo coloquialismo dos diversos sintagmas: «Que não me desgostou nem uma vez sequer». E ainda: «Ah! nunca mais virá, meu lírio, nunca mais!» (12,4); «saia roçagante» (13,3); «soledade» (14,3); «mais doce que uma prece» (16,1); «célicas canções» (17,4); «E, ó pálida mulher de longo olhar piedoso» (22,3).

2.3.1 *A pluralidade do corpus lexical da constante*

As dimensões denotativa e conotativa do léxico tradicional, até aqui exemplificado com «Flores velhas», se alarga pela força de uma tradição estabilizada e feita sistema, em outros poemas.

Cesário demonstra sempre uma participação com a lição da constante, porém não permite que este sistema tradicional impere sobre o canto. Este é ainda uma voz

ingénuas, mas sempre em luta para conquistar-se uma expressão autónoma.

Continua a recorrência lexical romântica em outras composições:

«Setentrional» —

«Que *bebemos*, nós dois, do *mesmo fel*,
E *regamos com prantos* uma acácia»

«Os teus *cabelos de âmbar*, desmanchado»

«Nas tuas formosíssimas madeixas,
Daquela cor das *meses lourejantes*»

«Resposos» —

«Num *castelo deserto e solitário*»

«É loura como as doces escocesas»

«A contemplar as *gôndolas airosas*»

«Erram as velhas *almas dos precitos*»

«Meridional» —

«Ó vagas de cabelos esparsas longamente»

«Deslumbramentos» —

«*Milady*, é perigoso contemplá-la»

«Seu *ermo coração*, como um brilhante»

«*Frígida*» —

«Ouso esperar, talvez, que o seu amor me
[acoite]»

«O sossegado *espectro angélico da Morte*».

Estes são exemplos estruturalmente tradicionais, revivificados, porém, por instantâneos da modernidade lexical, com apoio na expressão de ritmos desde já muito pessoais, e que já mostram uma obra em progresso. Basta um adjetivo, velho adjetivo revisitado — para demonstrá-lo. Como aquele «ermo», do verso

«Seu ermo coração, como um
[brilhante.]»⁽²⁰⁾.

2.3.2 *Tradição e modificação no corpus da constante*

O procedimento lexical de Cesário Verde nesta primeira fase não se reduz, porém, à adesão irrestrita a sintagmas tradicionais, mas se exprime igualmente através de um léxico realista. A presença desta alternativa lexical às fortes expressões sintagmáticas da constante condicionadora nos permite individuar a já presente personalidade de um poeta ligado essencialmente ao real, ao mundo objectivo.

Para traduzir esta espontânea atitude realista em termos de testemunho claro de seu tempo histórico, falta-lhe tão-somente a auto-determinação de uma linguagem pessoal. Todavia, esta língua se mostra perenemente transitante na sintaxe tradicional ainda predominante nos poemas desta fase incipiente.

Os momentos de «modificação» lexical, ainda esporádicos e isolados, são do tipo de:

«Quando, se havia *lama no caminho*,
Eu te levava ao colo sobre a *greda*,
E o teu corpo nevado como arminho
Pesava menos que um *papel de seda...*»

(«Setentrional»)

«Ondula como *um mar ensanguentado*.»

(«Responso»)

«Ó mantos de veludo esplêndido e sombrio,
Na vossa vastidão posso talvez morrer!
Mas vinde-me aquecer, que eu tenho muito
[frio
E quero asfixiar-me em ondas de prazer.»

(«Meridional»)

«Agonizava o Sol gostosa e lentamente»

(«Flores velhas»)

«Cobertos de folhagem, na verdura,
O teu braço ao redor do meu pescoço,
O teu fato sem ter um só destroço,
O meu braço apertando-te a cintura;»

(«Eu e ela») (21).

2.3.3 *Ironia, auto-ironia, verve, no processo expressivo inicial*

Na modificação do tom expressivo dos poemas desta primeira fase, naquela busca insofrida pela conquista de uma linguagem pessoal, Cesário Verde usa — não sem moderação — a ironia como elemento de metaforização da expressão poética. Naturalmente, ao lado de uma constante e clara predisposição psicológica para a atitude irónico-humorística, nota-se a evidência da recorrência formal do *humour* romântico. A raiz mais distante deste processo em Cesário deriva possivelmente do sereno espírito satírico de Nicolau Tolentino, mais tendente a observar com destaque a realidade objectiva, matéria de sua caricatura do mundo e dos homens, que expô-la a uma denúncia moralizadora. Porém, esta raiz pré-romântica tolentiniana ainda se apresenta muito diluída na primeira poética de Cesário⁽²²⁾. Em verdade, a ironia como elemento de modificação do nível expressivo da linguagem poética não se apresenta, nesta fase inicial da produção verdeana, com a devida clareza. Pelo contrário. Em geral, ela é apenas recorrência de formas românticas convencionais, um eco que poucas vezes se transforma em clara voz:

«E eu que daria um rei por cada teu suspiro,
Eu que amo a mocidade e as modas fúteis,
[vãs,
Eu morro de pesar, talvez, porque prefiro
O teu cabelo escuro às veneráveis cãs!»

(«Ironias do Desgosto»)

Uma rápida transformação da tonalidade expressiva se verifica, mas ainda sem modificação mais profunda do processo sintático-semântico, quando o sistema humorístico se realiza através da auto-ironia:

«E tristíssima Helena, em verdade,
Se pudera na terra achar suplícios,
Eu também me faria gordo frade
E cobriria a carne de cilícios.»

(«Setentrional»)

O processo irónico não consegue elevar-se a verdadeira metáfora. Em geral, ao invés da modificação metafórica, verifica-se somente a presença de ecos discursivos, retóricos. Como se em lugar da ironia o poeta não pudesse atingir outra expressão senão aquela carregada de uma ênfase imaginativa superficial. Alguma coisa de conversável e gracioso. A verve em lugar da ironia.

«Teus olhos imorais,
Mulher, que me dissecas,
Teus olhos dizem mais
Que muitas bibliotecas!»

(«Lúbrica»)

««Chora, chora, mulher arrenegada;
«Lacrimeja por esses aquedutos...
« — Quero um banho tomar de água salgada»

(«Lágrimas») (23).

O elemento retórico gracioso do uso da verve se verifica pelo facto que este aparente instrumento poético vem empregado na conclusão do poema, quase como uma nova forma de «chave de ouro» (24).

Ainda nos encontramos distante do uso pessoal e fortemente criativo da ironia e da auto-ironia de que será capaz a poesia de Cesário nos poemas da maturidade que estamos por defrontar.

2.3.4 A primeira etapa do percurso sentimental de Cesário Verde

A verificação semântica — resultado dos múltiplos elementos acima abordados — mostra, nesta primeira fase da obra poética verdeana, uma instabilidade expressiva resultante da predominância do discurso conceitual da constante romântica. A recorrência das tópicos e dos elementos formais do romantismo, em sobreabundância, tolhem ao poema incipiente a possibilidade de completar-se como forma exterior, ainda que aqui e ali pressentida naquilo que se poderia denominar «insones formas interiores», potencialidades ainda inexpressas.

Desta maneira, «Setentrional» é um produto do que se pode chamar romantismo-realista, onde, junto a uma predisposição para a valorização do real e do mundo objectivo, predomina uma linguagem tradicionalmente romântica. É o caso típico de realismo e idealização, onde se verifica o grande choque entre natureza e não-consciência do sistema das ideias do autor. Como consequência, a

impossibilidade de racionalização do sistema das ideias conduz a uma forma poética dispersa.

Em «Responso», além das conclusões relacionadas a «Setentrional», verifica-se uma acentuação do convencional pelo uso não propriamente criativo de uma espécie de refrão para o completamento de cada estrofe. Faz excepção a estrofe n.º X:

«E às lajes, no silêncio dos mosteiros,
Ela conta o seu drama negregado,
E o vasto carmesim dos reposteiros
Ondula como um mar ensanguentado!

Fossem aquelas mil tapeçarias
Nossas mortalhas quentes e sombrias.»

Na composição «Meridional-Cabelos», o tema tradicional da beleza dos cabelos da mulher amada como fonte reveladora de amor e prazer encontra bela, convincente expressão, na linguagem directa de todo o poema, de que os versos da 4.ª estrofe são exemplos:

«Deixa-me naufragar no cimo dos cachopos
Ocultos nesse abismo ebânico e tão bom
Como um licor renano a fermentar nos
[copos,
Abismo que se espraia em rendas de
Alençon!»

Nesta estrofe, de importância rítmica é a insólita rima «tão bom» — «de Alençon».

«Flores velhas», conformando-se às melhores recorrências já ressaltadas para «Setentrional»,

aperfeiçoa as qualidades poéticas que ali podem ser entrevistas.

«Ironias dos desgostos» acentua as características tópicas e formais da recorrência romântica em Cesário Verde, assim como acontece com «A força», «Num tripúdio de corte rigoroso», «Ó áridas Messalinas» (irremediavelmente conceitual).

Entretanto, um frescor ingénuo, de raro lirismo irónico (ainda que de um *humour* indeciso) se encontra em «Eu e ela», qualidades que ressoam, porém em outro nível expressivo, em «Arrojos» e «Vaidosa».

O romantismo-realista incipiente, tendente ao empenho com o social, mas um empenho ainda predominantemente conceitual, está nos versos de «Ele», «Impossível», «Esplêndida». «Manias» e «Heroísmos» são exemplos daquele satanismo ingénuo, tão presente nas formas ultra-românticas, mas que em Cesário são igualmente preanúncios de novos e mais amplos tempos de criação poética (25).

3 / O PERCURSO E A TOMADA DE CONSCIÊNCIA: BAUDELAIRE

A passagem da fase incipiente àquela do início da maturidade e autonomia na expressão da forma poética, Cesário Verde a realiza sem demonstrar repentinos saltos de qualidade. Os primeiros poemas maduros já acontecem nos verdes anos de composições como «Frigidas», «Contrariedades». A conquista de uma metodologia pessoal e daquela capacidade de usar a língua portuguesa como poucos poetas oitocentistas foram capazes surge como se fosse somente o esclarecimento do porquê da fase típica da constante romântica. Lentamente o convencionalismo desse primeiro período começa a ceder o lugar à voz autónoma, sem alterações violentas do processo compositivo, como se já nas expressões convencionais residissem valores de autenticidade, apenas escondidos pela forma inconclusa. Este salto de plena vivência, Cesário o cumpre através do conhecimento de Baudelaire e da sua poética.

As relações entre Cesário Verde e Baudelaire — assim como acontece, em geral, entre o grande artista modelo e o grande artista que se está modelando — se estruturam em formas absolutamente expressivas,

porém sem qualquer mitização. Para Cesário, Baudelaire servirá como elemento catalizador das melhores expressões da potencialidade subjacente na acção dos modelos culturais da sua juventude ⁽²⁶⁾.

A presença de Baudelaire na obra verdeana se demonstra em vários níveis, sem uma lógica ordenação, mas que se aprimora constantemente em direcção de uma subtil absorção poética e, na maior maturidade, na transformação em pura memória afectiva ⁽²⁷⁾.

Assim, da presença de Baudelaire como pura palavra ou como tópica, Cesário passa a Baudelaire como citação, como imitação, como poema, poética, para finalmente chegar à pura dimensão afectiva constantemente recordada, porém já não mais exteriorizada.

3.1. «De Baudelaire para Cesário Verde»

Baudelaire dá a Cesário — assim como faz para com toda a poesia moderna ocidental ⁽²⁸⁾ — a capacidade de transformar os mitos da herança romântica em palavras de coerente modernidade. Esta força baudelaíriana de esclarecer a nebulosa de uma mitologia, que não consegue por longos tempos atingir o plano do símbolo nominal, é a grande contribuição à modernidade da forma poética legada pelo autor das *Fleurs du mal*. Depois dele, torna-se possível a superação da linguagem prosaica ligada fatalmente aos limites do conceitual, para a conquista da linguagem poética, infinita, absoluta e livremente expressiva ⁽²⁸⁾.

Por meio de intensa actividade objectiva ligada à indagação de todos os meios expressivos da sensibilidade e de heróica participação com o real, sem limitações para a liberdade criativa do artista, Baudelaire concretiza os ideais de «verbo» poético teorizados por Schiller, Schelling, Schlegel. «Apaixonadamente amante da paixão e friamente decidido a procurar os meios para exprimi-la»: no mesmo Baudelaire que define com estas palavras Delacroix, podemos encontrar os termos da sua conquista definitiva dos mitos e dos símbolos ⁽³⁰⁾.

3.1.1 *O acto de nomear em Baudelaire*

A modernização da metáfora e o alargamento do procedimento analógico por meio das «correspondências» constituem a contribuição essencial de Baudelaire para o estabelecimento da forma poética moderna. Com ele, a modificação do mundo e a sua correspondente (re-) nomeação por meio de todos os sentidos permite à poesia de tradição romântica de fazer-se infinita, concretização do ideal shilleriano.

A conquista baudelairiana da nomeação absoluta das coisas é o resultado de sua adesão à concepção do «*mandit*» como destino humano. Com disponibilidade total à maldição, seja psicológica quer social, seja moral quanto religiosa, Baudelaire — contra si mesmo, mas para si mesmo — atinge novas etapas na tomada de consciência da liberdade no homem ⁽³¹⁾.

O seu «Correspondances» sintetiza a metodologia da conquista:

«La Nature est un temple où de vivants
[piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de
[symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de long échos qui de loin se
[confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Le parfum, les couleurs et le sons se
[répondent.

Il est de parfums frais comme des chairs
[d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les
[prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et
[triumphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et
[l'encens,
Qui chantent les transports, de l'esprit et
[des sens.» (32).

A natureza, o mundo objetivo, é dado inicial para a absorção de todo e qualquer conhecimento. Dele, com grandes afastamentos pela difícil visão das coisas,

às vezes partem palavras que não são sempre nítidas. Por ela, o homem que não sabe recolher sempre a nitidez das palavras circula como se numa floresta de símbolos que, sendo partes do universo deste mesmo homem e conhecendo-o, o contemplam com familiaridade. Nesta imensa floresta quase sempre inacessível ao homem que não tem o olhar nítido, os sentidos se confundem num diálogo intermitente de perfumes, cores e sons que como ecos prolongados se perdem na distância, formando uma unidade tenebrosa e profunda. Nesta unidade, existem perfumes que recordam o frescor de carnes infantis e a doçura de oboés, a verdura dos prados, ao lado de outros corrompidos, ricos e triunfantes, através de expansões sem limites como a do âmbar, do musgo, do benjoim e dos incensos. Estes cantam a embriaguez do espírito e dos sentidos.

Baudelaire, então, confirma que tudo: forma, movimento, número, cores, perfumes — seja no plano espiritual, quanto naquele da natureza — é significativo, recíproco, convertível e correspondente ⁽³³⁾.

3.1.2 *Linguagem e poética baudelairiana*

A poética de Baudelaire se estrutura por meio dos instrumentos de linguagem que ele faz derivar da «teoria das correspondências». Assim, a sinestesia — aquele movimento de percepção que, de uma primeira sensação, faz surgir uma secundária, logo elevada ao nível afectivo da inicial, numa síntese sensorial infinita — constrói um sistema metafórico ilimitado, com

projeção de imagens poéticas capazes de infinitas analogias.

Por meio desta metodologia expressiva, a linguagem baudelairiana projecta uma mitologia nova, onde símbolo e palavra se combinam na totalidade de significante e significado.

Os instrumentos linguísticos específicos deste procedimento levam Baudelaire a uma poética absolutamente pessoal e revolucionária. Dela o poeta faz derivar o seu conceito de beleza:

«J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau.

C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête que fait rêver à la fois, — mais d'une manière confuse, — de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluate, comme venant de privation et de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau» ⁽³⁴⁾.

Conceitos teóricos que se traduzem objectivamente nos versos seguintes do poema «Hymne a la Beauté»:

«Que tu viennes du ciel ou de l'enfer,
[qu'importe,
Ó Beauté! monstre énorme, effrayant,
[ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent
[la porte
D'un infini que j'aime et n'ai jamais
[connu?» ⁽³⁵⁾.

Para Baudelaire, a beleza, o belo, é um monstro enorme, espantoso, ingénuo, que com a sua monstruosidade lhe abre as portas do infinito, o infinito amado e nunca conquistado. Para ele não importa donde venha a beleza, seja do céu quer do inferno, pois somente ela lhe revela a realidade das coisas. Baudelaire, aparentemente ligado a uma estética neoclássica, chega à exaltação do belo-feio, mais que feio, horrível, hórrido, horrendo.

Esta abertura estética permitirá ao poeta de *Flores do Mal* as imagens pessoais de suas poesias urbanas. Nelas, como notou Praz, a cidade é vista a partir de um «caractère maudit»,

«Où toute énormité fleurit comme une fleur
.....
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin
Dont le charme infernal me rajeunit sans
[cesse...
Je t'aime, ô capitale infâme! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des
[plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires
[profanes» (36).

«Eu te amo, ó capital infame!» A Paris de Baudelaire, amada sadicamente, num contraste continuado de amor e ódio, exaltação e negação, é aquela paisagem vivíssima — desde sempre capital do mundo — onde o «promeneur solitaire» vai em caça de emoções, e as mais radicais.

3.1.3 *As relações entre as artes em Baudelaire*

«As artes aspiram senão a substituir-se uma à outra, pelo menos a emprestar-se reciprocamente energias novas». Este é o conceito básico de Baudelaire para a questão da inter-relação das artes ⁽³⁷⁾.

Para que a mundivisão baudelairiana possa ser entendida no seu significado de criação de uma mitologia pessoal, transformada em símbolos e traduzida pela palavra, torna-se indispensável verificar como o poeta compreendeu o sentido das outras artes e a relação possível entre elas.

Realizando uma revolução de linguagem no plano da poesia, Baudelaire não pode permanecer fixado aos valores puramente linguístico-conceituais da expressão literária. Para cada vez mais superar os limites entre a prosa e a poesia, a fim de chegar à forma poética sem limitações — isto é, àquele ponto onde ocorre a coerente identificação entre significante e significado —, ele tende a indagar sobre novos possíveis elementos externos à arte literária. Encontrará esses elementos principalmente na música e nas artes visuais.

O interesse do crítico Baudelaire sobre os campos específicos das diversas artes, baseado na convicção que entre elas existe a tendência a um recíproco enriquecimento estético, permite à poesia baudelairiana um alargamento contínuo do âmbito da linguagem poética.

A música ocupa um lugar particular nesta pesquisa crítica. Além dos valores fonéticos específicos da estrutura poemática — e nisso a experiência baudelairiana se desenvolve até alcançar a linguagem

poética além dos cânones convencionais do verso e do poema, chegando à criação de seus *Poemas em Prosa* —, Baudelaire conquista novas condições de ritmo pela atenção crítica que dedica à música ⁽³⁸⁾.

Os grandes compositores românticos que revolucionaram a técnica compositiva e abriram novas perspectivas à arte musical são seguidos e estudados pela constante racionalidade baudelairiana.

Além dos musicistas românticos mais salientes — Beethoven, Weber, Schubert, Litz —, Baudelaire se interessa em modo particular pela música inovadora de Wagner. Naturalmente, no interesse especial que ele dedica à obra wagneriana conta muito a natureza literária que percorre esta mesma obra. Pela mesma razão, Delacroix será o pintor que guiará a crítica baudelairiana no terreno das artes visuais.

Porém, o interesse pela linguagem musical de Wagner supera estes dados iniciais, procurando nela aquela invenção de uma sintaxe musical concretizada pelo autor do *Parsifal* nas suas variadas composições. Através dessa sintaxe de modernidade romântica — plena de uma dramaticidade épica, plástica e musical, ao mesmo tempo — Baudelaire instaura novas soluções no seu próprio poema. Ele o faz tocando a música wagneriana em todas as suas dimensões expressivas, como lhe acontece, num momento de magia e exaltação, quando escuta pela primeira vez a *ouverture do «Lobengrin»*, num concerto em Paris:

«Recordo que, desde as primeiras notas, me encontrei tomado por uma daquelas visões felizes que todos os homens dotados de imaginação já conheceram, no sono, através dos sonhos. Senti-me libertado da *prisão do corpo* e reencontrei por associação

aquela extraordinária *voluptuosidade* que se prova nas grandes altitudes — note-se que não havia ainda lido o programa que citei (onde Wagner dava a própria interpretação da *ouverture*). Depois fui arrastado por aquela sensação deliciosa que provamos quando nos encontramos imersos numa profunda *rêverie* em absoluta solidão, mas uma solidão de *imenso horizonte* e de *larga, dispersa luminosidade: a imensidade* por si mesma. Logo depois, provei a sensação de um *claror* mais vivo, de uma *intensidade de luz* que aumentava com tal rapidez que todas as possibilidades do vocabulário não seriam suficientes para traduzir-lhe o *sempre maior esplendor*. Então me se figurou claramente a imagem de uma alma que se movia dentro de um veículo luminoso, de um *êxtase feito de vontade* e de conhecimento, suspenso acima do mundo natural e deste bem distante» (39).

O mito na obra musical de Wagner abrirá novas perspectivas para a poesia baudelaireana, ainda que nele este mesmo mito tome direcção absolutamente pessoal e independente.

Delacroix é o referimento absoluto para as indagações críticas de Baudelaire no plano das relações entre literatura-poesia-artes visuais.

Essas relações oferecem sempre a possibilidade de falsas conquistas. Muitas vezes, o valor plástico natural ao facto linguístico vem confundido com a própria natureza plástica, intrínseca às diversas manifestações das artes visuais. Schiller, no seu *Sobre a poesia ingénua e sentimental* já chama a atenção, pelo perigo que se encontra na passagem da poesia musical à poesia plástica (40).

Baudelaire se sente desde sempre atraído pelo valor plástico da linguagem literária e do significado,

em particular, da linguagem da pintura. Esse interesse corresponde àquela intensa adesão que ele concede à pintura de Delacroix, com pesquisas teóricas que depois confluirão igualmente nos valores da linguagem de sua obra poética:

«Todo o universo visivo é somente um armazém de imagens e de signos a que a imaginação dará um devido lugar e um valor relativo; uma espécie de pastagem que a imaginação deve digerir e transformar»⁽⁴¹⁾.

Baudelaire escuta sempre Delacroix quanto à estética da pintura. Ainda jovem, em 1845, Baudelaire procura pela primeira vez o Mestre e o admira intensamente. A anotação que Delacroix faz no seu *Diário*, com a data de 30 de Maio de 1886, sobre o poeta, não é testemunho de grande adesão ao ainda jovem amigo. «Depois de reentrado em casa, continuei a leitura de Edgard Poe. Esta desperta em mim aquele sentido de misterioso que no passado me preocupava maior mente na minha pintura e que foi, creio, desviado dos meus trabalhos decorativos, temas alegóricos, etc., etc. No seu prefácio, Baudelaire diz que eu recordo em pintura este sentido de ideal tão singular e que se compraz com o terrível. Tem razão: mas, a espécie de desconexão e a incompreensão que se mistura às suas concepções, não se adequam ao meu espírito»⁽⁴²⁾.

Ainda assim — e como demonstração de sua complexa personalidade, na qual em geral vem reconhecida uma tendência ao extremo narcisismo que, entretanto, a capacidade de atenção à obra do «outro», seja este Wagner ou Delacroix, contradiz⁽⁴³⁾ — Baudelaire não perde de vista a vida e a obra de seu

Mestre para as artes visuais. Da lição exaltada e genial — qualidades do típico génio romântico — da pintura de Delacroix, ele retira elementos visivos que transformam sua linguagem poética, numa antecipação das formas impressionistas e simbolistas.

Com o sentido visual apreendido com a pintura de Delacroix e de tantos outros artistas, na sua intensa actividade de crítico, o «promeneur solitaire» saberá ver a sua «Capital», em todas as suas cores, internos, paisagem, degradação, vício, humanidade fantástica.

Baudelaire amplia sua poética nas mais variadas direcções, a partir de todos os instrumentos de sua linguagem. Desde a particular atitude misógina em relação à mulher, as mais das vezes exaltada até à destruição; o correspondente exasperado sentido do amor que, sendo para ele um sistema de conhecimento do mundo, é igualmente instrumento de destruição do universo espiritual do pintor; o doloroso conhecimento da morte, vivido em atitude paralela ao conhecimento da realidade objectiva, na elaboração de um projecto metafísico, ele — poeta da mais extremada maldição — chega à expressão de particular espiritualidade e a uma profunda visão social do mundo, ainda que quase sempre condicionada pela afectividade do homem que se consome quotidianamente na leitura de sua diversidade satânica e maldita ⁽⁴⁴⁾.

3.2 «De Baudelaire em Cesário Verde»

No processo de tomada de consciência das infinitas possibilidades de expressão da poesia a partir de

Baudelaire, e no correspondente procedimento crítico do uso das convenções poéticas presentes nos seus primeiros poemas, Cesário assume e usa a sua descoberta por meio dos mais variados processos. Baudelaire aparece, então, no texto verdeano seja num plano directo, pelas citações e recorrências dos meios típicos da poética baudelairiana, quer num plano indirecto, pela absorção desta mesma poética.

3.2.1 *O plano directo da recorrência baudelairiana*

Este plano começa pelo uso puro e simples do nome «Baudelaire», logo transformado num signo muito especial e recorrente:

«Metálica visão que Charles Baudelaire
Sonhou e pressentiu nos seus delírios
[mornos].

(«Frigida»)

O emprego de nomes de pessoas ou de cidades é uma adesão directa à lição baudelairiana e, dela, Cesário faz uso muito amplo, na ambição de atingir mais directamente o real. Este procedimento estilístico confere ao poema verdeano um tomo insólito em relação ao léxico e à sintaxe poética portuguesa dos oitocentos ⁽⁴⁵⁾:

«Balzac é meu rival, minha senhora inglesa!»

(«Frigida»)

«'Arte' não lhes convém, visto que os seus
[leitores
Deliram por Zaccone.»

(«Contrariedades»)

«Balem 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!]

(«O Sentimento dum Ocidental»)

«Ah! Que de glória, que de colorido,
Quando, por meu mandado e meu conselho,
Cá se empapelam 'as maçãs de espelho'
Que Herbert Spencer talvez tenha comido!»

(«Nós»)

O sistema de citação directa da recorrência baudelairiana ocorre em Cesário no sentido compositivo de uma nova fase de sua poesia. Assim, ele tanto compõe o verso citando elementos teóricos da poética de Baudelaire, como em casos do tipo:

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

(«Cristalizações»)

onde a «teoria das correspondências» baudelairiana é expressão feita citação de homenagem, ou ainda em referimentos a tópicos caracterizantes da obra de Baudelaire: ex. — o emparedado —

«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» (46).
(«Horas mortas»)

Em determinados momentos, as citações directas passam do plano teórico e da tópica para propor soluções imagistas já presentes em Baudelaire:

«E tem a lentidão duma corveta fina
Que nobremente vá num mar de calma.»
(«Deslumbramento»)

expressiva derivação dos versos baudelairianos:

«Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe laige,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend
[le large...»

Igualmente de directa derivação baudelairiana são aqueles versos aderentes a uma poética da putrefacção, do sujo e do nojo. Esta, como acontece na matriz original, se liga ao dualismo existencial «vida e morte», dualismo que Cesário viveu, características

psicoculturais muito autónomas, ainda que a maior parte da expressão literária do mesmo esteja ligada à linguagem típica de Baudelaire.

O dualismo existencial que conduz à linguagem de total liberdade na criação de imagens, do caso verdeano, se adequa ao canto da realidade urbana, num processo de adesão-repulsão — presente igualmente em Baudelaire — para com a «capital maldita» (47).

A força muito intensa derivada do emprego da imagem livre se atenua de certo em Cesário pela sua natural tendência à ironia:

«Vícios, sezões, epidemias, furtos,
Decerto, fermentaram entre lixos;
Que podridão cobria aqueles bichos!
E que luas nos teus fatinhos curtos!»

(«Em petiz»)

«Sem canalização, em muitos burgos ermos
Secavam dejeções cobertas de
[mosqueiros» (48).

(«Nós»)

O satanismo destes recursos estilísticos — sempre aderentes à condição de existência maldita — em alguns momentos tomam a dimensão metafórica duma dramática tradução da dor humana:

«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» (49).

«Horas mortas»)

3.2.2 O plano indirecto da recorrência *baudelairiana*

O plano indirecto da recorrência baudelairiana em Cesário Verde se refere à estabilização da lição poética do autor de *Flores do Mal* transformada tão-somente, e definitivamente, em pura memória afectiva. Esta estabilização conduz o poema de Cesário ao máximo de liberdade na criação imagista — como se tal acção fosse igualmente uma filosofia de vida — e tudo com tal intensidade até nos dar a perspectiva de uma consciência trágica da existência. Desde este momento da definitiva assunção de autonomia poética, o constante dualismo do sistema pessoal de Cesário Verde — dualismo no plano psicológico, entre «vida-morte», «amor-morte», «campo-cidade»; e naquele social, entre «revolução-tradição», «espírito burguês — espírito inovador» — conduzirá a obra verdeana a uma dimensão inédita na poesia de língua portuguesa do século XIX. Trata-se de alguma coisa de insólito — apesar do relativamente pequeno número de poemas deixados por Cesário — pelo heroísmo contido na linguagem poética e na amplidão da mitologia poética criada em tão poucos anos de vida. Uma inicial sensação de precaridade dá lugar a uma admiração espontânea derivada da força incontida que os poemas

verdeanos conseguem traduzir. Esta força — muito directamente ligada àquele *frisson* que a forma poética de Baudelaire sempre possui — deriva de uma ousadia imagista, metafórica, que conduz ao nascimento de uma inovadora linguagem impressionista. Através dela, Cesário Verde se debruça sobre a realidade das coisas, numa transcrição plástica que dá do mundo a sua mais profunda objectividade. É uma transcrição de invenções e participação, pela qual a vida dos homens, principalmente daqueles mais amaldiçoados pela injustiça e pela violência — os operários, os pobres, os infelizes, os miseráveis —, encontra a mais moderna denúncia. Junto a tal participação feita de um insólito heroísmo, Cesário vive a sua dimensão anterior, conseguindo transformá-la em constante testemunho, principalmente poético.

Desde então, neste plano indirecto — o definitivo na história da poética verdeana — Baudelaire é somente memória, inicial provocação para a invenção das coisas. Memória que somente poderá ser captada pelo fruidor do poema verdeano se criticamente integrado na dimensão das distinções ⁽⁵⁰⁾.

4 / A SEMÂNTICA ASSUMIDA

Apreendida a lição de Baudelaire, naquilo que nela existe de essencial, isto é, a capacidade infinita de defrontar-se com a existência e daí projectar a acção da liberdade absoluta do processo afectivo, Cesário Verde inicia a fase complementar de sua expressão poética. Trata-se, então, de abandonar definitivamente a norma da constante romântica; mais ainda, negá-la, superá-la, se possível atingir uma poética totalmente diversa ao ponto de sair do próprio tempo cultural básico para um tempo inédito. Este tempo inédito seria a representação do mundo através dos instrumentos insólitos que a nova consciência estética assumida é capaz de projectar. Criar uma forma de tal maneira nova para a poesia — porventura feita da pulsação de todos os elementos objectivos da realidade Imediata — que chegasse a ofender as sensibilidades líricas ligadas à norma convencional. Como diria Mukarovsky, uma obra viva que oscile entre o estado passado e aquele futuro da norma poética, onde o presente vem advertido como tensão entre a norma passada e a sua violação destinada a transformar-se em parte da norma futura (51). É um projecto da modernidade, a mesma modernidade que hoje, ao analisar a obra verdeana,

nos impele a considerá-lo um poeta de exceção, mesma tendo em conta os limites gerais de uma obra geralmente irregular, poeta feito de um tempo indeterminado que chega a atingir até o nosso (52).

Naturalmente, considerando uma tão particular dimensão poética, reconhecemos que a operação expressiva de Cesário na sua maturidade é a representação maior de uma mitologia pessoal, com os mitos transformados em símbolos expressivos e representados por significantes de alta funcionalidade. Estes significantes verdeanos conseguem evolver-se tão completamente ao ponto de superarem os estágios conceituais primários para sedimentarem-se como complexos funcionais de subtis comunicações. Desde então, dizendo com Dámaso Alonso, na poesia verdeana o significado abandona o conceitual para fazer-se representação da realidade.

Os motivos velhos no conhecimento novo do mundo

Nesta passagem para a liberdade absoluta da expressão poética, Cesário preserva determinados motivos da norma poética do passado que está por ser superado. São aqueles motivos das estruturas constantes de uma sensibilidade que, preservados ainda que modificados, indicam a continuidade dos tempos existenciais do poeta. O amor e a morte são os dois motivos centralizantes dessa continuidade existencial do canto verdeano.

Os dois motivos já agora não se apresentam nem como estruturas complementares, um do outro, nem

como elementos absolutamente configurantes da poética geral do autor.

O sentimento da morte, ainda que motivo menos expresso nessa fase da maturidade, é aquele que sofre mais profunda alteração como significante poético. Ao contrário da maneira típica da recorrência romântica, agora a morte representa para o poeta uma dimensão ontológica. Ele a toma como expressão do próprio ser. Por isso mesmo, o antigo tom exterior com que o *topos* vinha tratado na fase da constante romântica cede agora lugar à complexa interiorização. A morte para Cesário é o referente da própria vida, aquele dado que permite — do negativo — afirmar a grande adesão à própria eternidade. Para Cesário Verde, a sua morte é alguma coisa que está para além do possível, pela ansiosa afirmação do viver. Quando, porém, ele contempla e sofre a morte do(s) outro(s), é como sofrer a ambiguidade absoluta, pois o sentimento da morte do outro é sempre o sentimento da própria morte pessoal, não considerada, indesejada.

Em Cesário predomina o desejo da eternidade da vida pessoal, como correspondente natural da busca da perfeição:

«Se eu não morresse, nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das
[cousas!»

(Horas mortas»)

Porém, diante dos males, misérias do mundo; diante das incertezas, das pequenas e muitas incertezas; diante da morte do outro, Cesário sempre se confronta com a sua indesejada morte:

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

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

(«Nós»)

A visão da morte, vivida em dimensão ontológica,
acompanha toda a poesia verdeana e lhe transmite
aquele tom de ambiguidade que o leva

A claridade, a robustez, a acção.
Esta manhã, saí com minha prima,
Em quem eu noto a mais sincera estima
E a mais completa e séria educação.
.....
.....

E enfim calei-me.
Os teus cabelos muito loiros
Luziam, com doçura, honestamente;
De longe o trigo em monte, e os calcadoiros,
Lembravam-me fusões de imensos oiros,
E o mar um prado verde e florescente.

Vibravam, na campina, as chocas da manada;
Vinham uns carros a gemer no outeiro,
E finalmente, enérgica, zangada,

Tu inda assim bastante envergonhada,
Volveste-me, apontando-me o formigueiro:

‘Não me incomode, não, com ditos detestáveis
Não seja simplesmente um zombador!
Estas mineiras negras, incansáveis,
São mais economistas, mais notáveis,
E mais trabalhadoras que o senhor.’»

(«De verão»)

«Nunca mais amarei, já que não amas,
E é preciso, decerto que me deixes!
Toda a maré luzia como escamas,
Como alguidar de prateados peixes.

a contemplar o mundo em variadas dimensões, desde o máximo de empenho com a realidade e com o seu tempo, até o mais intenso abandono consigo mesmo.

Nesta ambiguidade diante da vida, a mulher e o amor actuam como referentes do desejo de integração com a vida mesma. Já então o amor não é mais visto naquela dimensão de superficialidade típica dos primeiros poemas. O amor dedicado à mulher agora se faz instrumento de construção do próprio ser do poeta. A mulher amada é o ser objectivo, real, que dimensiona a realidade. Por ela o poeta se mede com o mundo e dele toma conhecimento. Através do amor, ele constrói uma visão da vida. Por isso mesmo, a mulher é, ao mesmo tempo, realidade possuída e possibilidade de não-conquista. Na dualidade de tal experiência, para não ceder ao convencionalismo dessas colocações líricas com a correspondente perda

da consciência do mundo objectivo —, o poeta confronta sempre a amada com os limites imediatos do real. Assim, mesmo na perda do amor, ele não se perde. É um constante jogo de nomeação de sentimentos e de relações objectivas. Uma constante reapropriação da identidade sempre ameaçada pela possível impossibilidade do amor, através da comunicação irónica do lirismo amoroso.

«No campo; eu acho nele a musa que me
[anima:
E como é necessário que eu me afoite
A perder-me de ti por quem existo,
Eu fui passar ao campo aquela noite
E andei léguas a pé, pensando nisto.

E tu que não serás somente minha,
As carícias leitosas do luar,
Recolheste-te, ávida e sozinha,
À gaiola do teu terceiro andar!» (53)

(«Noite fechada»)

Um ângulo especial, quase isolado, mas em correlação com o lirismo amoroso de Cesário Verde, é a referência à mulher em dimensão negativa, como a prostituta de tantos poemas, a actriz de «Cristalizações» e as — burguesinhas do Catolicismo — de «Ao gaz»:

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

As freiras que os jejus matavam de
[histerismo» (54).

A assunção da realidade

A tomada de consciência da realidade em Cesário Verde — da qual sairão os poemas definitivos — se faz completamente, em duas dimensões: A) dimensão dos significantes; B) dimensão dos significados.

A — Dimensão dos significantes

A conquista da renovada forma poética verdeana pressupõe igualmente uma poética autónoma, livre e pessoal. Cesário estrutura, no grande sistema da poesia nova da época realista — em contacto directo com os companheiros de geração, de um Antero de Quental a um Eça de Queirós; de um Gomes Leal, um Guerra Junqueiro, a um Ramalho Ortigão — uma própria e inconfundível poética, na dialéctica interior do poema. É uma poética do real, onde a visão do mundo imediato, quotidiano, quase absolutamente alheio a qualquer metafísica, materialisticamente concebido e racionalmente expresso, não concede espaço ao lirismo tradicional. Interessa-lhe sempre e somente a vida que o rodeia (55), e aliando o pequeno-grande universo de suas experiências objectivas, de seu tempo real e histórico, com a mais íntima dimensão espiritual, projecta no poema a força das dualidades do seu ser individual.

A, 1 — O primeiro elemento da poética da dualidade encontra-se na tópica do «emparedado»:

«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».

(«Horas mortas»)

A dramática situação do homem «emparedado» na própria existência recebe, em Cesário Verde, uma conotação de racionalidade que informa ao poeta a singularidade de sua situação no mundo. A mediação do racional faz com que a dimensão dramática mais do que referida ao próprio sujeito do drama, se endereça à visão do mundo deste mesmo sujeito. Porém, sendo um movimento profundo da afectividade — ainda que mediado pelo plano da racionalidade — esta tópica sempre traduz a dinâmica existencial do poeta, ainda quando se trata daqueles momentos quando o empenho para com o mundo exterior e para com o «outro» condiciona em maneira completa o poema ⁽⁵⁶⁾.

Cesário Verde é um daqueles poucos «assinalados», um daqueles raros exemplares de uma estirpe heróica que vive o sentimento do muro.

A, 2 — Partindo desta tópica, a poética verdeana se alarga na apreensão do real. E o faz a partir de um autobiografismo estético e, muitas vezes, literário, que porém vem sempre equilibrado por uma profunda racionalidade:

«Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
Nem posso tolerar os livros mais bizarros,
Incrível! Já fumei três maços de cigarros
Consecutivamente.

.....
.....

Que mau humor! Rasguei uma epopeia morta
No fundo da gaveta. O que produz o estudo?
Mais duma redacção, das que elogiam tudo,
Me tem fechado a porta.

A crítica segundo o método de Taine
Ignoram-na. Juntei numa fogueira imensa
Muitíssimos papéis inéditos. A imprensa
Vale um desdém solene».

(«Contrariedades»)

A dialéctica que predomina sempre na problemática interior do poema verdeano se apoia precisamente nos elementos formais mais fechados, na procura do testemunho exacto:

«A adulação repugna aos sentimentos finos;
Eu raramente falo aos nossos literatos,
E apuro-me em lançar originais e exactos,
Os meus alexandrinos».

(«Contrariedades»)

A exaltação dos valores formais da retórica clássica, como elemento disciplinador do lirismo, vem

imediatamente modificado pela atitude irónica, em confronto com estes mesmos elementos (57).

Esta mesma ironia, em outra perspectiva da questão artística, desmitiza a excelência abstracta da poética da modernidade quando esta vem isolada em si mesma, e não situada na objectividade do mundo e das coisas:

«E eu que busco a moderna e fina arte,
Sobre a umbrosa calçada sepulcral,
Tive a rude intenção de violentar-te
Imbecilmente, como um animal!»

(«Noite fechada»)

Cesário edifica conscientemente a sua poética sentimental, em antítese com o poeta ingénuo, dando corpo à diferenciação proposta por Schiller, quando ele mesmo teoriza em carta a Silva Pinto: «Eu sou frio, pausado, calculista como todas as organizações criadas neste meio comercial. E tu não. És ardente, imaginoso, excessivo, e isso leva a imensas decepções e a imensos desgostos» (58).

Esta poética da realidade verdeana — ampliada constantemente pela dialéctica do poema sempre «em progresso» — conduz a uma específica forma poética, na qual muitas vezes predomina a perspectiva do significante sobre a do significado; mas, na qual, na maior parte dos casos, verifica-se o contrário, isto é, a predominância da perspectiva do significado. Porém, com o desenvolvimento da técnica poemática verdeana, os dois elementos tendem a uma quase coerente identificação.

A, 3 — Para chegar a este resultado final de modernidade do poema, longo é o exercício de novos instrumentos significantes. A operação essencial, neste caso, é a redução da linguagem poética da concepção retórica tradicional — onde vigem os elementos linguísticos típicos da língua da poesia — a um determinado verso capaz de acolher igualmente a língua da prosa. A inter-relação entre prosa-poesia, prosaico-poético, constitui a operação focal da heróica proposta linguístico-poética de Cesário Verde.

O prosaico, neste caso, é a identidade do real, matéria-prima da poesia verdeana. Quanto mais real, tanto mais prosaico — quanto mais prosaico, tanto mais poético ⁽⁵⁹⁾.

Para conquistar uma tal expressão, o poeta deve debruçar-se fundamentalmente sobre a sintaxe poética, através da aplicação dos mais amplos elementos lexicais não-tradicionais. Faz-se o compromisso com o léxico realista que muitas vezes conduz ao «feio» — que se transforma em novo ideal de beleza — mas que, superada a íntima natureza de abstracções típica da imagem prosaica poderá chegar à linguagem poética, com a redução desta mesma imagem prosaica a imagem poética ⁽⁶⁰⁾.

O léxico realista de Cesário Verde apresenta-se inovador seja no plano da denotação — predominantemente nos casos dos nomes —, seja na comunicação conotativa — ainda os nomes e, em modo especial, nos adjectivos de qualidade e de intensidade.

Este léxico inovador se mostra identificado com as pesquisas da nova poética realista, com as tendências daquela «geração de 70» que tanto inovou no

pensamento e na expressão cultural de Portugal ⁽⁶¹⁾. Porém este é igualmente um léxico específico do autor de «O Sentimento dum Ocidental». Os exemplos, nos dois sentidos, são copiosos: — «lama no caminho»; «papel de seda»; «gordo frade»; «Agonizava o Sol gostosa e intensamente»; «Nas trevas, a cortar pedaços de cortiça!»; «Eu que sou feio, sólido, leal»; «Uma chusma de padres de batina»; «altos funcionários na nação»; «Já fumei três maços de cigarros»; «E a regateira... como vendera a sua fresca alface»; «E dera o ramo de hortelã que cheira»; «ralo do regador»; «couves repolhudas, largas»; «frugais abóboras carneiras»; «Os de marmita, ... Para forrar, por ano, alguns patacos»; «chapéu de coco»; «E eu que era um cavalão»; «barracões de gente pobrezita»; «os rapagões, morosos, duros, baços»; «japonas», «coletes», «picaretos», «valadores... Atiram terra com as largas pás»; «Homens de carga»; «pano cru»; «suspensórios», «aneurisma», «tascas», «cafés», «tendas», «portões», «armamentos», «sarampo», «alfândega», «armazens», «coveiros», «médicos», «Chão de lava», «argila», «areia», «aluviões», «Se uma vespa lançava o seu ferrão»; «zangões», «alta parreira moscatel»; «a Coroa, o Banco, o Almirantado»; «esterco», «amanho», «Dedos-de-dama», «Tetas-de-cabra», «enxós de martelo», abatiam os queixos com sezões»; «pulgão», «lagarta», «caracóis», «borregos», «altas botas barrosas»; «Com fouce, sachos, enxadas»; etc., etc. O enriquecimento léxico-sintático da linguagem verdeana encontra elemento de intensificação conotativa no uso dos nomes de pessoas e lugares — mesmo sendo este um procedimento usual da proposta realista. Todavia, Cesário Verde apresenta um emprego dos nomes próprios no mais amplo

sentido semântico, de tal maneira que estes sintagmas se incorporam significativamente na mitologia pessoal do poeta.

Bastam alguns exemplos: — «Balzac», «Clarisse», «Ana de Áustria», «Charles Baudelaire», «Taine», «Zaconne», «Herbert Spencer», «Hyde-Park», «Madrid», «Paris», «S. Petersburgo», «Berlim», «Málaga», «Alicante», etc., etc.

Outro instrumento léxico-sintático de rara eficácia na linguagem verdeana, com marcantes referimentos semânticos, é o vocabulário de origem estrangeira. Este léxico especial é uma das notas caracterizadoras do espírito de liberdade de que vive a expressão poética de Cesário Verde, ao mesmo tempo que é um dos signos mais salientes do ideal de internacionalismo da «geração de 70» (62).

Ao lado dos elementos mais característicos do universo lexical verdeano, cumpre relevar a importância para a modernidade de sua poética do uso de sintagmas ligados à linguagem coloquial. Talvez mais do que em qualquer outro momento da linguagem de Cesário, nesse — como igualmente no caso de uso de diminutivos e aumentativos — o imaginativo, o conceitual e o afectivo encontram complexos procedimentos de fusão, entre todos os termos, sem, entretanto, perda para nenhum dos elementos singulares.

«Mais morta do que viva, a minha
[companheira
Nem força teve em si para soltar um grito;
E eu, nesse tempo, um destro e bravo

Como um homenzarrão servi-lhe de
[rapazito,
[barreira!»
(«Em petiz»)

«Pois bem. O Inverno deixou-nos.
É certo. E os grãos e as sementes
Que ficam doutros outonos
Acordam hoje frementes
Depois duns poucos de sonos.»
(«Provincianas»)

«Bem me lembro das altas ruazinhas,
Que ambos nós percorremos de mãos dadas.
As janelas palavram as vizinhas;
Tinham lívidas luzes as fachadas.»
(«Noite fechada»)

O personalíssimo léxico verdeano é bom exemplo para esclarecimentos sobre os conceitos teóricos referentes à tonalidade lexical de uma obra literária (63).

A, 4 — Todos esses elementos lexicais, com endereços sintáticos, estruturam a mitologia poética verdeana, que cedo atingiu o nível de símbolos, elementos que, ligando-se ao procedimento metafórico geral do poema, estabelecem a unidade poemática definitivamente conquistada.

No procedimento metafórico geral, a maturidade da linguagem poética verdeana se exprime apoiada em modo particular na ironia e no *humour*.

Já agora, em maneira completamente distinta daquela presente nos primeiros poemas, o processo de metaforização do mundo através da ironia nada mais tem a que ver com aquela incipiente expressão, ligada mais à *verve* discursiva que ao verdadeiro humorismo criador.

A ironia verdeana se apresenta, então, numa profunda atitude de reflexão, como complexo elemento de linguagem. Através dele, o poeta supera a contingência da expressão imediata ainda que sempre ligado à objectividade nomeada. A metáfora da ironia faz-se, assim, instrumento de perene recriação da realidade, significante que permite a contínua intuição do significado.

«E foi, então, que eu, homem varonil,
Quis dedicar-te a minha pobre vida,
A ti, que és ténue, dócil, recolhida,
Eu, que sou hábil, prático, viril.»

(«A débil»)

«E através a imortal cidadezinha,
Nós fomos ter às portas, às barreiras,
Em que uma negra multidão se apinha
De tecelões, de fumos, de caldeiras.»

(«Noite fechada»)

«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 cabral!»

(«Cristalizações»)

A ironia verdeana toca todos os limites expressivos, na participação intensa com a objectividade e na auto-contemplação de sua colocação existencial, atingindo aquele carácter reflexivo que tanto interessava a Walter Benjamim ⁽⁶⁴⁾:

«Porém, hostis, sobressaltados, sós,
Os homens architectam mil projectos
De vitória! E eu duvido que os meus netos
Morrão de velhos como os meus avós!»

(«Nós»)

A, 5 — A largueza do significante em Cesário Verde — uma das muitas razões de sua modernidade perene-se reforça com a sabedoria rítmica do verso que tão fortemente o caracteriza. Aparentemente se apoia, como ele mesmo o diz, na sabedoria do alexandrino, na disciplina que o metro impõe, mas principalmente na ampla respiração que o mesmo permite ao canto, desde que este mesmo alexandrino não seja reproposto conforme as lições já usuradas.

O alexandrino de Cesário Verde, como consequência de sábio uso da sinalefa, do «enjambement», do hipérbato, comparações, metáforas e metonímias de imagens, hipérboles, etc., é um verso de doze sílabas que permite a recolha afectiva de muitos outros metros. Por inata sabedoria, nos limites aparentes das sílabas métricas convencionais, o verso verdeano se compraz em variedade de ritmos. Até chegar à sensação do verso livre, nos inumeráveis momentos de invenção rítmica:

«Foi quando em dois verões, seguidamente
[a Febre
E a Cólera também andaram na cidade.»

Ou ainda:

«Eu hoje estou cruel, frenético, exigente»

e mais ainda:

«E o meu desejo nada em época de banhos»,

«Chora-me o coração que se enche e que se
[abisma».

Dentro de uma aparente disciplina métrico-formal, encontra-se a genial capacidade de modificar a exactidão formal para a conquista da exactidão informal de um ritmo compacto de liberdade expressiva. Trata-se de uma aparente instintividade que encontra, entretanto, razões na consciência da tradição rítmica portuguesa, desde as conquistas camonianas até às convenções métricas neoclássicas e ao espírito divinatório da lição romântica.

Muitos são os instrumentos retóricos e linguísticos para a realização rítmica verdeana. Uma em particular deve ser destacada: a propriedade rítmica das rimas. Essas são de várias espécies, desde aquelas ligadas ao convencionalismo do verso português, até as outras, de improvisas iluminações.

Das primeiras podem ser exemplos, já notados pela lição clara de Melo Nóbrega, rimas com elisão de

vogais realizada na elocução normal como aproximação rímica entre formas dactílicas e paroxítonas:

Aceito os seus desdêns, seus ódios
[idolatro-os;
E espero-a nos salões dos principais teatros».

Ou ainda o tipo chamado de rima surda, como consequência do encadeamento dos versos:

«E saio. A noite pesa, esmaga.
Nos Passeios de lajedo arrastam-se as impuras:
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
Um sopro que arrepiá os ombros quase
[nus.» (65).

Particularmente significativa e de interesse rítmico, com reflexos no plano sintáctico-semântico, são as rimas feitas com palavras estrangeiras:

«À procura da libra e do *shilling*
Eu andava abstracto e sem que visse
Que o teu alvor romântico de *miss*
Te obrigava a morrer antes de mim!»

E, mais, os casos das rimas excepcionais, carregadas não somente de invenção rímica, mas de intensidade como significante:

«Era admirável — neste grau do Sul! —
Entre a rama avistar teu rosto alvo,
Ver-te escolhendo a uva diagalvo,

Que eu embarcava para Liverpool.»

«Deixai-me naufragar no cimo dos cachopos
Ocultos nesse abismo ebânico e tão bom
Como um licor renano a fermentar nos
Abismo que se espraia em rendas de [copos,
[Alençon!]

«Metálica visão que Charles Baudelaire
Sonhou e pressentiu nos seus delírios
Permita que eu lhe adule a distinção que [mornos,
[fere,
As curvas da magreza e o lustre dos [adornos!]

E ainda mais as rimas internas, aguçando as rimas
convencionais:

Oh! As ricas *primeurs* da nossa terra
E as tuas frutas ácidas, tardias,
No azedo amoniacal das queijarias
Dos fleumáticos *farmers* de Inglaterra!»

«Dói-me a cabeça. Afafo uns desesperos
mudos:
Tanta depravação nos usos, nos costumes!
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
E os ângulos agudos.»

A, 6 — Cesário Verde — com estes e mais
significantes que percorrem toda a sua obra consegue

responder de modo positivo ao temor expresso por Schiller sobre o perigo que correm os poetas que procuram passar da poesia musical para a poesia plástica. A instintiva predisposição de Cesário para a valorização de «tudo que é de fora», unida à lenta e heróica conquista de seus significantes, lhe permite a assunção de uma linguagem caracteristicamente plástica. Para tanto, a forma poética verdeana teve de atingir aquela capacidade de percepção imediata da imagem que Bergson definiu na sua análise da imaginação criadora:

«Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diversas entre si, desligadas da ordem de coisas demasiado distintas, poderão, com a convergência da própria acção, dirigir a consciência sobre o preciso ponto onde se deve recolher uma determinada intuição. Escolhendo as imagens as mais disparatadas possíveis, impedir-se-á que uma qualquer delas possa usurpar o lugar da intuição que ela deveria reevocar, já que neste caso ela seria imediatamente expulsa pelas rivais...»⁽⁶⁶⁾.

A modernidade de Cesário Verde — a mesma modernidade que tanto conta para nós, hoje, está precisamente neste sentido imaginístico. Ele, por natural predisposição pessoal e por continuada pesquisa de expressão, conquista um insólito equilíbrio e eficácia formal entre o musical e o plástico na forma poética.

O sentido plástico da forma verdeana se encontra naquela capacidade de empregar significantes poéticos que nos impressionam pelos seus íntimos, intensos e sempre captáveis valores visivos. Os diversos elementos que então podemos recolher — de volume,

cromatismo, de representação das linhas, signos, de especialidade compositiva — não nos chegam como imitação das artes visuais, mas como elementos visivos da própria linguagem. Não existem «quadros» no poema verdeano, mas, sim, materiais de imediata percepção visiva que nos conduzem a «ver» os significantes poéticos expressos.

Cesário Verde — como poucos poetas do século XIX — atinge a dimensão da linguagem impressionista dentro do natural expressionismo linguístico ⁽⁶⁷⁾.

Nele, esta conquista — que naturalmente não pode atingir as maiores consequências pela morte imatura — prematura — faz-se ainda mais comovente se se considerarem os limites ambientais, existenciais e histórico-culturais que lhe serviram de fundo. Mais ainda se uma tal consideração for comparada a outras semelhantes, em particular à de Baudelaire. Pode-se dizer que em Cesário a experiência impressionista — interessando todos os sectores da arte de vanguarda do século XIX — ocorre em larga antecipação, fazendo com que o impressionismo literário seja anterior ao impressionismo pictórico.

A língua poética portuguesa se enriquece e alarga expressivamente com significantes revolucionários de tipo:

«— Na névoa azul, a caça, as pescas, os
[rebanhos]»
«Entre um saudoso gás amarelado»
«Eu sinto ainda a flor da tua pele»
«Toda maré luzia como escamas»
«Luziam, com doçura, honestamente»
«Vibra uma imensa claridade crua»

«Um cheiro salutar e honesto a pão a forno»
«E fere a vista, com brancuras quentes»
«Amareladamente, os cães parecem lobos».

Os significantes de impressionismo linguístico da invenção verdeana são elementos essenciais para a floração da próxima poética simbolista. Certamente que significantes da intensidade dos acima citados — e muitos outros existentes no texto verdeano — são claros símbolos capazes de traduzir todo um amplo e ao mesmo tempo concreto universo lírico, porém, a poesia verdeana mantém-se coerente na sua poética epocal, e tem de Simbolismo somente aquilo que este movimento essencial da revolução estética preserva da lição do Realismo ⁽⁶⁸⁾.

B — Dimensão dos significados

Atingida a especial dimensão do significante, os significados de Cesário Verde, nas mais das vezes, não são conceitos, mas, sim, inventivas representações da realidade.

A mitologia pessoal do poeta se apresenta pronta para a expressão objectiva. É uma mitologia totalmente ligada ao seu tempo — às suas lutas, conflitos, injustiças, ideais, conquistas; à sua ciência, política, à sua ideologia — como desejava Schiller para a mais correspondente natureza do poeta da revolução moderna, que ela já não mais se limita à dimensão usual do realismo. Como acontece com os grandes líricos — no dizer de Cassirer — Cesário Verde conquista a capacidade de desdobrar a visão mítica no máximo de intensidade e na plenitude da consciência da força objectiva. Porém, e mais (acrescentamos) esta

objectividade se livra de toda e qualquer constrictão realista (69).

B, 1 — O universo dos significados verdeanos vive da constante existencial do poeta. A mensagem de Cesário Verde, que tem permitido tantas leituras aos analistas de seu texto, leituras muitas vezes não correspondentes à mensagem expressa, é um coerente sistema de aparentes contradições. De ambiguidade mitológica ela pulsa, o que muitas vezes apresenta o plano objectivo das aparentes contradições verdeanas. Nele, como em todo grande lírico, a mitologia pessoal se alimenta seja da dimensão correspondente à maior coerência com o próprio universo ontológico, seja do plano ideologicamente assumido de valores não sempre harmoniosos com este mesmo universo ontológico.

Esta dualidade se expressa principalmente na grande dicotomia da maturidade expressiva de Cesário, a do campo-cidade. Esta dicotomia, para a melhor compreensão poética dos significados verdeanos, deve ser lida com a chave da dialéctica ontológica vivida pelo poeta. Desta maneira nos será possível verificar como o campo, a vida ligada mais directamente à natureza livre e, por correspondência, a uma cosmovisão apoiada na tradição e na estabilidade dos valores existenciais comuns de todo um longo tempo histórico-cultural, corresponde à mais íntima predisposição do homem Cesário Verde. Mas, ao mesmo tempo — conhecida já a sua força de unificação entre significantes e significados captaremos — e específica expressão verdeana relacionada com os

valores da tradição e da continuidade ético-moral que o campo, a natureza imediata lhe proporciona.

A cidade, na dualidade essencial de Cesário, é aquele termo da mais racional tomada de posição dialéctica para a melhor expressão de sua personalidade. É aquele termo racionalmente assumido dialecticamente para a melhor expressão do sistema ontológico pessoal. Mais como valor dialéctico que existencial, a cidade é a presença do compromisso ideológico que o homem Cesário Verde se obriga racionalmente a assumir e, muitas vezes, heroicamente assume com o seu tempo histórico.

A plena característica de poeta sentimental em Cesário Verde — conforme o axioma de Schiller — encontra-se neste acto de assunção racional da totalidade da natureza, ameaçada pelo processo íntimo da ambiguidade existencial em que sempre vive o poeta.

A natural tendência de valorização da tradição da vida agrícola, do universo fechado do campo, é a íntima predisposição burguesa de Cesário Verde. A consciente adopção do universo mitológico da cidade é a expressão de Cesário Verde como «grande-burguês».

B, 2 — Para Engels — assim como para a maioria da crítica literária de raízes marxistas desde Lukacs a Asor Rosa ⁽⁷⁰⁾ — o escritor grande-burguês pode dar um testemunho bem mais significativo da conflitualidade social do que muitas ingénuas representações de autores progressistas. O exemplo clássico do escritor grande-burguês, na consideração engelsiana, é Balzac. O mesmo Balzac — expressa admiração de Cesário ⁽⁷¹⁾

— que serve de linha condutora para a elaboração da estética marxista de Lukacs.

A poesia urbana de Cesário Verde — com todas as suas componentes ideológicas — é expressão de «grande-burguês», isto é, daquele indivíduo tendencialmente ligado à burguesia que assume, por operação racional, a posição de solidariedade para com os elementos mais degradados no conflito entre as classes sociais, fazendo da denúncia de uma tal anomalia a matéria de sua obra e a forma objectiva dela. Assim, é limitada a conceituação daquela crítica — e muitos são os exemplos disso — que vê em Cesário Verde a predominância da ideologia burguesa, não atingindo, assim, e por vício crítico, o mais profundo e complexo processo ideológico vivido pelo autor de «O Sentimento dum Ocidental».

A estrofe de inauguração dessa obra-prima verdeana — na complexa ambiguidade de sentimentos, constante do poema — mostra com grande expressividade a complexidade de um tal processo ideológico:

«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.»

Este poema é, sem dúvida, o mais forte exemplo da tópica urbana em Cesário, o deambulante insone — muito diverso, porém, do «promeneur solitaire» Baudelaire, em Paris — que vê a cidade como maldição da existência, mas que, ao mesmo tempo, se sente atraído e tomado pelo fascínio maldito. Porém, para

uma análise dos valores ideológicos e estruturais da tópica, tomo o poema «Noite fechada», no qual podemos verificar igualmente a presença da «mulher» na maturidade verdeana — ainda uma vez em oposição de perspectiva lírico-afectiva em relação a Baudelaire no seu nevrótico conceito da natureza feminina: «La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable». Através da participação com o mundo feminino Cesário descobre muitas das complexidades da cidade como cosmovisão.

Noite fechada

1. Lembras-te tu do sábado passado,
Do passeio que demos, devagar,
Entre um saudoso gás amarelado
E as carícias leitosas do luar?

5. Bem me lembro das altas ruazinhas,
Que ambos nós percorremos de mãos
[dadas:
Às janelas palavram as vizinhas;
Tinham lívidas luzes as fachadas.

9. Não me esqueço das cousas que disseste,
Ante um pesado templo com recortes;
E os cemitérios ricos, e o cipreste
Que vive de gorduras e de mortes!

13. Nós saíramos próximo ao sol-posto,
Mas seguíamos cheios de demoras;
Não me esqueceu ainda o meu desgosto
Nem o sino rachado que deu horas.

17. Tenho ainda gravado no sentido,
Porque tu caminhavas com prazer,
Cara rapada, gordo e presumido,
O padre que parou para te ver.
21. Como uma mitra a cúpula da igreja
Cobria parte do ventoso largo;
E essa boca viçosa de cereja
Torcia risos com sabor amargo.
25. A Lua dava trémulas brancuras,
Eu ia cada vez mais magoado;
Vi um jardim com árvores escuras,
como uma jaula todo gradeado!
29. E para te seguir entrei contigo
Num pátio velho que era dum canteiro,
E onde, talvez, se faça inda o jazigo
Em que eu irei apodrecer primeiro!
33. Eu sinto ainda a flor da tua pele,
Tua luva, teu véu, o que tu és!
Não sei que tentação é que te impele
Os pequeninos e cansados pés.
37. Sei que em tudo atentavas, tudo vias!
Eu por mim tinha pena dos marçanos.
Como ratos, nas gordas mercearias,
Encafurnados por imensos anos!
41. Tu sorrias de tudo: os carvoeiros,
Que aparecem ao fundo dumas minas,

E à crua luz os pálidos barbeiros
Com óleos e maneiras femininas!

45. Fins de semana!
Que miséria de bando!
O povo folga, estúpido e grisalho!
E os artistas de ofício iam passando,
Com as férias, ralados de trabalho.
49. O quadro interior, dum que à candeia,
Ensina a filha a ler, meteu-me dó!
Gosto mais do plebeu que cambaleia,
Do bêbado feliz que fala só!
53. De súbito, na volta de uma esquina,
Sob um bico de gás que abria em leque,
Vimos um militar, de barretina
E galões marciais de pechisbeque.
57. E enquanto ele falava ao seu namoro,
Que morava num prédio de azulejo,
Nos nossos lábios retiniu sonoro
Um vigoroso e formidável beijo!
61. E assim ao meu capricho abandonada,
Errámos por travessas, por vielas,
E passámos por pé duma tapada
E um palácio real com sentinelas.
65. E eu que busco a moderna e fina arte,
Sobre a umbrosa calçada sepulcral,
Tive a rude intenção de violentar-te
Imbecilmente, como um animal!

69. Mas ao rumor dos ramos e da aragem,
Como longínquos bosques muito ermos,
Tu querias no meio da folhagem
Um ninho enorme para nós vivermos.
73. E ao passo que eu te ouvia
[abstractamente,
Ó grande pomba tépida que arrulha,
Vinham batendo o macadam fremente,
As patadas sonoras da patrulha.
77. E através a imortal cidadezinha,
Nós fomos ter às portas, às barreiras,
Em que uma negra multidão se apinha
De tecelões, de fumos, de caldeiras.
81. Mas a noite dormente e esbranquiçada
Era uma esteira lúcida de amor;
Ó jovial senhora perfumada,
Ó terrível criança!
Que esplendor!
85. E ali começaria o meu desterro!,
Lodoso o rio, e glacial, corria;
Sentámo-nos, os dois, num novo aterro
Na muralha dos cais de cantaria.
89. Nunca mais amarei, já que não amas,
E é preciso, decerto, que me deixes!
Toda a maré luzia como escamas,
Como alguidar de prateados peixes.

93. E como é necessário que eu me afoite
A perder-me de ti por quem existo,
Eu fui passar ao campo aquela noite
E andei léguas a pé, pensando nisto.

97. E tu que não serás somente minha,
As carícias leitosas do luar,
Recolheste-te, pálida e sozinha,
À gaiola do teu terceiro andar!

A composição é objectivamente programada nos seus limites formais e estruturais. É um poema de cem versos decassílabos distribuídos em vinte e cinco estrofes-quadras, onde o 1.º verso rima com o 3.º e o 2.º com o 4.º. O sistema de rimas não apresenta nenhuma particular invenção ou inovação a não ser nos vv. 65 e 67, nos quais a rima se faz, respectivamente, com «arte» e «violentar-te ⁽⁷²⁾. O verso decassílabo da composição, mesmo usado segundo a longa tradição formal desse metro, apresenta soluções rítmicas novas, típicas do autor ⁽⁷³⁾. O tom inicial adere a um coloquialismo afectivo, de tom menor, sereno e quase monologal, que permite ao canto expressões simultâneas de controlada confissão subjectiva e decidida participação com a realidade objectiva. A passagem de um tom ao outro é alcançada, em modo especial, pelo uso da ironia. A ironia como figura de transfiguração de linguagem — a ironia reflexiva conforme Benjamim — permite a Cesário Verde modificações profundas no sistema expressivo de sentimentos e universos de experiências. Nele, a ironia a linguagem lógico-formal e uma sempre nova dimensão conotativa tendente, em geral ao pleno

conhecimento da realidade objectiva. Essa alternância de lirismo coloquial e crua revelação do mundo objectivo urbano, em equilibradas proporções denotativas, dão à linguagem verdeana um tom de ineditismo expressivo. É o que sabiamente vem mostrado já nos quatro versos da primeira quadra do poema:

«Lembras-te tu do sábado passado,
Do passeio que demos, devagar,
Entre um saudoso gás amarelado
E as carícias leitosas do luar?»

Toda a estrofe se apoia no radicalismo impressionista do 3º verso, exemplo genial da invenção verdeana, e daí em diante permite a percepção plástica do texto como totalidade concreta. O poema se cria e desenvolve, assim, nas relações complementares entre o mundo lírico-sentimental — referido sempre a partir da perspectiva irónica de constante realismo afectivo — e o universo urbano exterior, tomado no máximo de sua complexidade significativa. O tempo é real pela narração lírica do tempo próximo passado, objectivado na recuperação activa do tempo presente. O léxico acompanha a dualidade psicológica do sistema narrativo: «sábado passado», «gás amarelado», «altas ruazinhas», «mãos dadas», «cemitérios», «sol-posto», «demoras», «ratos», «mercearias», «carvoeiros», «barbeiros», «plebeu», «bêbado», «bico de gás», «travessa», «velas», «macadam», «patadas», «tecelões», «caldeiras», «escamas», «alguidar», «léguas», «terceiro andar».

O aparente prosaísmo de tantos sintagmas de pouca frequência na tradição lírica é superado e transfigurado por Cesário Verde através da relação destes mesmos sintagmas com signos linguísticos e signos poéticos de clara tradição cultural, como acontece nos versos 25: «A Lua dava trémulas brancuras»; 74: «Ó grande pomba tépida que arrulha»; 86: «Lodoso o rio, e glacial, corria»; 89: «Nunca mais amarei, já que não amas»; 94: «A perder-me de ti, por quem existo»; 97: «E tu que não serás somente minha». A depuração dos estilemas poéticos se depuram até à intensidade expressiva dos vv. 91 e 92:

«Toda a maré luzia como escamas,
Como alguidar de prateados peixes.»

Em geral, o tom lírico e subjectivo dos dois primeiros versos de cada estrofe é transfigurado pela tonalidade realista dos dois versos seguintes, operação que conduz o texto realista de Cesário Verde a inovador espírito impressionista. Esta operação se alarga ainda mais pela acção dos adjectivos conotativos que em geral determinam os sintagmas de maior empenho realista, como é o caso de «...gordo e presumido, / O padre...» (vv. 19 e 20); «gordas mercearias» (v. 39); «imensos rios» (v. 40); «pálidos barbeiros» (v. 43); «bêbado feliz» (v. 52); «um vigoroso e formidável beijo» (v. 60); «macadam fremente» (v. 75); «As patadas sonoras das patrulhas» (v. 76).

Um constante encontro entre subjectivismo profundo, como na bela estrofe dos vv. 29-32, e atenta para com o mundo dá a tonalidade significante do

poema. A atenção exterior do deambulante amoroso se volta sempre para as misérias do mundo, sejam elas morais ou materiais. Toda uma população de operários e trabalhadores percorre a paisagem poemática, aparentemente ligada somente à confissão amorosa. Lá estão os marçanos, os carvoeiros, os barbeiros pálidos, os soldados sentinelas, os tecelões, toda uma «negra multidão». O povo goza um fim-de-semana de misérias, e por isso o poeta — que sempre vê o povo como entidade objectiva, execra este povo que «folga, estúpido e grisalho» (v. 46). O espírito crítico do homem empenhado contra a mediocridade de um sistema social leva o canto verdeano a preferir o plebeu que cambaleia, o bêbado feliz que monologa consigo mesmo, ao quadro burguesmente edificante, mas contrário aos propósitos revolucionários que deseja modificar um tal mundo, de um que à luz da candeia «Ensina a filha a ler» (v. 50).

A «cidade maldita», elemento essencial na dialéctica da poesia verdeana, envolve o poema até o máximo de sua intimidade.

Este sistema de inter-relações sintagmáticas de subjectivismo e realismo, provocador de uma linguagem que renova o texto poético português, atingindo um impressionismo linguístico de rara significação, encontra coerente complementação no v. 100 que, podendo ser uma chave-de-ouro de estrito gosto parnasiano, não o é, por ser outra coisa: verdadeira representação da realidade, num sistema impressionista de poesia realista ⁽⁷⁴⁾.

B, 3 — No processo dialéctico da dualidade caracterizante dos significados da forma poética verdeana, a cidade, como vimos, é o elemento assumido. Em razão de uma consciência empenhada socialmente, o poeta se debruça sobre o universo urbano na esperança de resgatar a humanidade que sofre e paga no contexto de conflitualidades. Assim, de uma tão nítida posição política, Cesário exprime a tomada de consciência ideológica ligada a uma convicção socialista e, a partir da ideologia, elabora o seu testemunho poético referido ao mundo, fazendo desta maneira uma arte que além de política poderíamos chamar interessada. Mas não interessada nos limites de um realismo de parte, e sim embebida de um amplo ideal de justiça social. Por uma tal perspectiva, o poema urbano verdeano é político enquanto poema inovador e objectivamente dirigido a uma função política, preservando igualmente a própria natureza artística. Diríamos então — usando a terminologia de Marcuse para exemplos artísticos dessa natureza — que o poema de Cesário Verde é obra de arte, mesmo sendo político, porque, «enquanto denuncia a realidade, a representa» ⁽⁷⁵⁾.

O campo, neste mesmo processo dialéctico, é a ordem daqueles elementos e factores constitutivos da dimensão ontológica do poeta. Ele vive estes factores e elementos, não naquela dimensão dinâmico-dramática característica da expressão do universo urbano, mas num compassado movimento dinâmico-lírico. A vida do campo é para Cesário o reencontro com as raízes permanentes e substantivas do ser. Nelas ele se reconhece e através delas consegue sempre recompor o equilíbrio, a unidade, a estabilidade da sua consciência

do universo. A natureza, para ele, é a dimensão da memória. A memória que sempre alimenta a representação e red denominação do mundo. Que vai e que vem. Que se exalta, ilumina; esconde, quase se perde. Que se recupera sempre; muitas vezes, memória de si mesma.

Enquanto a cidade é o testemunho da dramática expressão de sua personalidade político-ideológica, o campo é sempre a serena manifestação da classe social em que ele identifica o seu quotidiano. A natureza é a expressão constante da afectividade que o poeta deposita sobre o seu mundo familiar.

O estável mundo burguês de Cesário Verde — com todas as suas convenções culturais e afectivas — se traduz em contacto com a natureza. O instável testemunho sobre o universo urbano é o heróico nascimento do «grande-burguês» Cesário Verde que não pode permanecer indiferente diante da realidade, mesmo quando ela não corresponde àquela objectividade natural que lhe é mais cónsona. Porém, sendo a natureza para ele dimensão da memória, ela nunca é imitada, mas representada. Por isso, diz bem David Mourão-Ferreira quando afirma que a natureza em Cesário Verde é imaginística ⁽⁷⁶⁾.

Cesário Verde, quando se debruça sobre a natureza, a vida e os seres do campo, as recordações, quando afirma o empenho social vivido também aqui — ainda que em tom menor em relação aos poemas urbanos — o faz através de uma sua pessoal mitologia poética. Por meio de seus significantes característicos, ele redenomina este mundo que está na origem da sua afectividade.

B, 4 — Na poética do campo do texto verdeano predomina o sentido da imagem. Imagem como representação livre, tendente ao infinito do significante, que corporifica a recuperação constante da memória existencial mais profunda. Neste específico sector, a grande sensibilidade poética clara na aplicação da intuição no convulso complexo de imagens — tradutoras de infinitos mitos — se demonstra livre e potente. Espontânea e criadora.

O ponto de partida é sempre autobiográfico. Porém, depois da absorção e superação dos convencionalismos formais e poéticos da fase da constante romântica, o testemunho autobiográfico se refaz sempre à dimensão poética da memória ilimitada e não condicionada. Nascem, assim, novos mitos e símbolos. É uma operação que une Cesário Verde, poeta sentimental ao conceito de Schiller, segundo o qual, o poeta da dimensão sentimental, tendo perdido a consciência da natureza, luta para recuperá-la. Através de intenso processo racional, mesmo não atingindo a natural identificação com a natureza — típica dimensão do poeta ingénuo — a reconquista. A partir daí, a natureza é o referente privilegiado para a expressão do amor, da vida e da morte.

O campo, mais que um dado objectivo da vida, é o centro animado da poética de Cesário Verde.

«No campo; eu acho nele a musa que anima:
«A claridade, a robustez, a acção.»

(«De verão»)

A partir destes elementos — e de outros — Cesário libera a sua imaginação criadora.

«Em petiz» é um bom exemplo disso. Sempre a partir da memória, retorna um mundo vivo que do passado representa-se na dimensão de uma realidade vivida no presente. É o que se nota na diferenciação temporal entre os primeiros versos e os dois últimos do quarteto inicial do poema:

«Mais morta do que viva, a minha
[companheira
Nem força teve em si para soltar um grito;
E eu, nesse tempo, um destro e bravo
[rapazito,
Como um homenzarrão servi-lhe de
[barreira!»

Desde então um léxico realista, objectivamente ligado ao mundo vivido, se desenvolve com coerente expressão denotativa: «arvoredo», «azenhas», «ruínas», «bezerrosinhas brancas», «tetas a abanar», «casitas com postigos», «Leite leiteiro bilhas», «vale várzeas povoações pegos silêncios vastos», «pastos», «vaquita preta», «chavelho». A partir deste léxico realista se cumpre o canto dos sentimentos comuns, simples e dramáticos. Os amores familiares, a felicidade, as tristezas, as mortes, tudo decorre como num microcosmo que se basta a si mesmo.

O poema se configura inicialmente na plasticidade de um ambiente objectivo e real que serve de cenário para os sentimentos e a vida. Depois, se desenvolve no lirismo que empolga dores, mortes e melancolias. Enquanto canta os afectos familiares, o poeta não

perde de vista a realidade e o desconcerto do mundo. «E os pobres metem medo!» Assim ele canta os tristes e os miseráveis camponeses; os velhos e os cegos; os mandriões «que rosnam, altos, grossos»; «os de marmita», pobres que se estapam nas mantas com buracos «para forrar, por ano alguns patacos»; os mendigos, os monstros, os aleijados. A humanidade dos deserdados que contracenam com os sentimentos e entes caros ao poeta.

Este material de riquezas ainda dispersas conflui expressivamente numa das obras-primas verdeanas, que é «Nós». Neste poema, aquilo que o próprio poeta dizia ser a sua incapacidade de passar do esboço, pois

«Sei só desenho de compasso e esquadro», se faz transcrição de grande força impressionista.

Em «Nós», poema que serve de base à — por tantos ângulos — iluminante análise da forma poética verdeana de Helder Macedo (77), a natureza recuperada pela racionalidade do poeta sentimental atinge um lirismo trágico que faz da morte elemento de compreensão afectiva do mundo exterior.

Através da estória contada, a memória se recupera dentro de si mesma, na recomposição da realidade. O poder da imagem predomina no processo expressivo dos significantes, dando aos significados uma força de representação raramente alcançada pela poesia portuguesa do século XIX.

A paisagem é o elemento de catalisação das imagens. Parte-se do sereno natural para o máximo de dramatização do existencial. E a memória continua, insone, a escavação do tempo:

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

O prosaico predominante na composição — com o uso genial dos nomes próprios em intensidade sintático-semântica quase desconhecida até então — em determinado momento provoca a reflexão irónica do poeta:

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

Lentamente a memória recupera a totalidade do ambiente e da afectividade familiares, preanúncio da totalidade dramática que o poema dá a pouco assumirá:

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

E então se cumpre a dramática retomada da memória diante da morte do(s) outro(s), os entes queridos da sentimentalidade básica de Cesário Verde. Diante de uma realidade tão intensa hesita até mesmo a adesão à poesia e à literatura:

«E agora, de tal modo a minha vida é dura,

Tenho momentos maus, tão tristes, tão
[perversos,
Que sinto só desdém pela literatura,
E até desprezo e esqueço os meus amados
[versos!]

Mas esta capacidade de amor perseverará até o último momento, dando sempre ênfase à íntima, serena expressão dos significados da temática da ontologia verdeana, a natureza:

«Olá, Bons dias! Em Março
Que mocetona e que jovem
A terra! Que amor esparso
Corre os trigos, que se movem
As vagas dum verde garçol!»

(«Provincianas»)

5 / PRÁTICA E SÍNTESE DA
SEMÂNTICA ASSUMIDA

O poema «Noite fechada» nos serviu para a verificação da tópica urbana em Cesário Verde; «Manhãs brumosas» vem aqui considerado como uma possível síntese da semântica poética verdeana.

Manhãs brumosas

Aquela, cujo amor me causa alguma pena,
Põe o chapéu ao lado, abre o cabelo
[à banda,
E com a forte voz cantada com que
[ordena,
Lembra-me, de manhã, quando nas praias
[anda.
Por entre o campo e o mar, bucólica,
[morena,
6. Uma pastora audaz da religiosa Irlanda.
Que línguas fala? A ouvir-lhe as inflexões
[ínglesas,
— Na névoa azul, a caça, as pescas, os

- [rebanhos! —
- Sigo-lhe os altos pés por estas asperezas;
 E o meu desejo nada em época de banhos,
 E, ave de arribação, ele enche de
- [surpresas
12. Seus olhos de perdiz, redondos e
- [castanhos.
- As Irlandesas têm soberbos desmazelos!
 Ela descobre assim, com lentidões ufanas,
 Alta, escorrida, abstracta, os grossos
- [tornozelos;
- E como aquelas são marítimas, serranas,
 Sugere-me o naufrágio, as músicas, os
- [gelos
18. E as redes, a manteiga, os queijos, as
- [choupanas.
- Parece um *rural boy!*
 Sem brincos nas
- [orelhas,
- Traz um vestido claro a comprimír-lhe
- [os flancos,
- Botões a tiracolo e aplicações vermelhas;
 E à roda, num país de prados e barrancos,
 Se as minhas mágoas vão, mansíssimas
- [ovelhas,
24. Correm os seus desdéns, como vitelos
- [brancos.
- E aquela, cujo amor me causa alguma
- [pena,
- Põe o chapéu ao lado, abre o cabelo
- [à banda,
- E com a forte voz cantada com que
- [ordena,

Lembra-me, de manhã quando nas praias
[anda,
Por entre o campo e o mar, católica,
[morena,
30. Uma pastora audaz da religiosa Irlanda.

O poema pode ser visto como uma pastorela moderna. Ao lado dos mais vivos e renovadores processos retórico-estilísticos, o poeta liga-se conscientemente à mais distante e constante tradição do lirismo português. É uma pastoreia porque o personagem principal do poema é uma pastora, ainda que idealizada. A idealização da pastora não impede que o mito poético se concretize na sequência lógica proposta pelo poeta, superando quaisquer limites de espaço e tempo histórico. Trata-se de uma pastora «lembrada», porém, mesmo sendo inicialmente apenas «recordada», logo depois é também «vista», como consequência do mito poético. O sintagma «Lembrarme» do v. 4 é, ao mesmo tempo, «recordar» e «ver», sendo igualmente o elemento catalisador dos muitos valores poéticos da composição. O v. 1 coloca o poema imediatamente dentro de uma intensa tradição lírica. Porém, uma nota de modernidade para a tópica «pena de amor» logo se destaca, o sintagma «alguma pena», significante de rara modernidade e invenção neste contexto. Neste verso inaugural, suas doze sílabas se movimentam musicalmente, criando o ritmo que, vindo mais directamente da tradição do «Cancioceiro de Rezende», de tipo culto e palaciano, recorda igualmente as fontes mais distantes e populares da poesia trovadoresca, em particular aquelas da «cantiga de amigo». É um moderno verso

alexandrino, com ressonâncias rítmicas de outros versos mais tradicionais, ao mesmo tempo que é a captação lexical, de um lirismo constante: «amor» «me causa» «pena». Este verso inicial — «Aquela, cujo amor me causa pena» — nivela uma situação amorosa real ao plano da recuperação de mitos líricos tradicionais. Os vv. 2-3 são os primeiros signos denotativos da realidade vivida pelo poeta, denotações que se completam com os vv. 4-6.

Já nessa primeira estrofe, e assim será por todo o poema, o ritmo é também um significante, pois dele, da sua musicalidade de quase madrigal, podemos captar significados que se integram no sistema de significados geral dos versos.

Os versos da 2.^a estrofe se realizam numa linguagem quase dramática — como um diálogo não expresso directamente entre o amante e a amada — ligando esta nova *pastorela* a uma quase *tenção*, muito fugaz que logo se disperde (⁷⁹). O realismo da linguagem poética se traduz pela força directa das metáforas e metonímias dos vv. 9-12. Este realismo ganha forte modernidade pelo vigor impressionista do v. 8:

«— Na nóvoa azul, a caça as pescas os
[rebanhos! —»

e pela força da imagem interior do v. 10:

«E o meu desejo nada em época de banhos».

A ironia é o tropo mais habitual e eficaz no processo estrutural do realismo poético de Cesário

Verde, bem como na sua linguagem de significante iluminante. A terceira estrofe de «Manhãs brumosas» começa com uma ironia de citação — típica do processo realista e aqui condicionada pela personalidade poética verdeana — «As irlandesas têm soberbos desmazelos!» É todo um sintagma poético de eficaz expressão irónico-erótica, que preanuncia o sintagma central deste erotismo, «grossos tornozelos». Trata-se de um procedimento irónico, de um reflexivo sentido do humor, sob uma atitude lírico-amorosa de insólito comportamento esnobe. A partir desta ironia de profunda reflexão, o possível prosaísmo desse v. 13 fica imediatamente neutralizado, o que permite a expressão de todo um universo mítico pelo emprego de metonímias e enumerações lexicais de claro sabor realista-impressionista:

«Ela descobre assim, com lentidões ufanas,
Alta, escorrida, abstracta, os grossos
[tornoselos;
E como aquelas são marítimas, serranas,
Sugere-me o naufrágio, as músicas, os gelos
E as redes, a manteiga, os queijos, as
[choupanas.»

Esta força do uso da ironia como processo formador de linguagem se completa na estrofe seguinte, a 4.^a do poema, onde sobressai de modo particular o moderno valor significante do sintagma «rural boy», do v. 19.

O poema termina com a 5.^a estrofe funcionando como uma espécie de refrão. Ela repete a 1.^a,

modificada apenas com o acréscimo da conjunção coordenativa «e» no v. 25:

«E aquela, cujo amor me causa alguma
[pena].»

Esta estrofe-refrão estabelece a identidade definitiva do poema «Manhãs brumosas». Ele é um produto poético novo, de grande modernidade, seja pelos instrumentos métricos e rítmicos, seja pelo uso dos elementos lexicais e morfo-sintáticos, com apoio na consciente actuação de valores poéticos e culturais da mais típica tradição lírica portuguesa.

6/CONCLUSÃO

Cesário Verde é um daqueles líricos verdadeiramente grandes nos quais — recordando ainda uma vez os conceitos de Cassirer — a visão mítica se desdobra em intensidade e em plenitude de força objectiva, com a heróica conquista de conseguir livrar esta objectividade de toda e qualquer limitação realista.

Vimos em Cesário Verde — no seu complexo percurso sentimental — a presença formativa de valores poéticos típicos da constante romântica, valores que, em forma de recorrências, depois de haver condicionado a primeira fase incipiente do poeta, se apresentam disseminados em estilemas fixos nos demais períodos da produção poética verdeana.

O condicionamento da recorrência romântica — característica dos primeiros poemas da produção de Cesário — vem superado pelo empenho crítico-formal que o poeta logo realiza a partir do conhecimento da lição baudelairiana.

Baudelaire representa para Cesário Verde a passagem do processo incipiente da produção poética para a lenta, mas concreta tomada de consciência da forma poética moderna. Cesário recolhe da lição de

Baudelaire aquilo que nela existe de essencial, isto é, a infinita capacidade de confrontar-se com a existência e daí projectar a acção da liberdade absoluta do processo afectivo. Ao lado dessa conquista do universo ideológico de Baudelaire, Cesário toma dele também a lição de novos instrumentos formais expressivos.

Para Cesário, entretanto — assim como ele mesmo depois (e até hoje) passa a ser para tantos poetas da língua portuguesa —, Baudelaire, logo depois de aprendida a sua lição, é principalmente uma força catalisadora, com a qual o poeta passa a criar sua poesia em maneira autónoma e pessoal.

Começa daí a projecto da modernidade em Cesário Verde. Apesar da descontinuidade de valores de suas composições, e igualmente pela sua morte imatura, ele sabe realizar algumas obras-primas da poesia de língua portuguesa do século XIX, com elas conseguindo antecipar os tempos da poesia em Portugal e no Brasil.

Esta modernidade que convive em Cesário, por vezes, com a tradição mais singela é a chave da sua presença no interesse crítico dos nossos dias. Para atingi-la — e para assim nos atingir — ele opera uma das mais profundas refundações da linguagem poética. Fazendo do real a dimensão típica do poético, e do prosaico a expressão coerente do real, ele — nos termos temporais que a sua curta existência lhe permitiu — conseguiu edificar novos significantes poéticos para a língua portuguesa e novas representações do real através dos seus significados.

Como poucos poetas do século XIX — não só portugueses — Cesário Verde atinge a dimensão da linguagem impressionista em poesia, dentro do natural expressionismo linguístico.

NOTAS AO TEXTO

(¹) Stephen Reckert, «A passante e o futuro do passado», in Y. K. Centeno e S. Reckert, *Fernando Pessoa* (tempo-solidão-hermetismo), Lisboa, Moraes, 1978, p. 49. Um dos muitos testemunhos sobre a poesia de Cesário Verde de diversa intensidade, mas de adesão conceitual semelhante à de Reckert, é o de Andrade Muricy: «Parece vir de Heine e de Baudelaire, mas é Cesário Verde: um ímpar. Dá à poesia portuguesa nota de diversidade, e capacidade outra de prestígio, paralelamente à diversidade e novidades simbolistas», in *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, I vol., Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1952, p. 54.

(²) Friedrich Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, (trad. it.), Milão, Ed. SRL, 1986.

(³) Schiller não faz nenhuma distinção qualitativa entre o poeta ingénuo e o poeta sentimental; entre a poesia ingénuo e a poesia sentimental: («O poeta, eu dizia ou é natureza ou a procurará. No primeiro caso, se tem o poeta ingénuo, no segundo, o sentimental»). *Ob. cit.*, p. 37.

(⁴) A síntese de Schelling, na sua extensão original, está citada por Vittorio Santoli na introdução à sua tradução do volume de Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, p. XXXVII.

Interessante é o sistema de recíprocas influências que intercorrem entre Schelling e Schlegel, servindo-se naturalmente este da sistemática do pensamento filosófico daquele, assim como Schelling se apoia sobre as coordenadas estéticas da teoria schleguiana sobre a poesia romântica.

(5) Enquanto a indagação de Schelling é predominantemente de natureza filosófica, a de Friedrich Schlegel é tipicamente filológica, como crítica da cultura. Porém, a filosofia romântica da natureza no sistema de Schelling é essencial para a operação crítica schleguana. Vd., neste sentido, os verbetes «Schelling» e «Schlegel, F.», in *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milão, Garzanti, 1981.

(6) Desta maneira, moderna, em poesia, é toda aquela época ou período que apresente uma produção global e coerente de poemas que informam a complexidade do tempo histórico e [a devida tradução do mesmo por parte do(s) poeta(s)] [a participação do(s) poeta(s) nele.]

Aqui, naturalmente, compreende-se que o poema é capaz de assumir variados níveis de expressão e comunicação; que é um produto de ambiguidade. Desde aí, aceita-se a possibilidade de «poesia além do poema», como puro significante.

(7) Ernst Cassirer, *Linguaggio e mito*, (trad. it.), Milão, Saggiatore, 1968, p. 144. A grande e moderna revolução trazida pelo pensamento de Cassirer para o conceito de mitologia em relação à linguagem poética — principalmente com o seu já clássico *A filosofia das formas simbólicas* (1923) — tem suas raízes estéticas mais distantes nas lições da crítica romântica alemã de Schelling, Schiller, Schlegel.

(8) É o momento da palavra. Da palavra como língua na maior extensão de seu significado. O mito e a palavra na síntese da expressão poética.

(9) Aqui chega-se àquelas coordenadas já anteriormente enunciadas sobre a legitimidade da análise literária apoiada no método linguístico, ainda que fora do âmbito técnico da linguística, fazendo abstracção — com um procedimento absolutamente legítimo e necessário — de alguns aspectos da vida da palavra. «Ao contrário, são estes mesmos aspectos da vida da palavra, dos quais se abstrai a linguística, que possuem para os nossos fins uma importância primária». Michail Bakhtin, *Do estoicismo*, (trad. it.), 4.ª ed., Milão, Einaudi, 1982, p. 234.

(10) Naturalmente, deve-se entender como um tempo poético elástico, compreendendo igualmente aqueles momentos neoclássicos e arcades setecentistas que já se apresentam embebidos de elementos românticos. Desta maneira, Tolentino, Filinto Elísio, Gonzaga...

(11) Tem razão Jorge de Sena no seu estudo sobre Cesário quando — deplorando as poucas qualidades poéticas da competição — considera a importância deste poema. É um texto de rara importância como declaração teórica com respeito às raízes românticas da poesia verdeana, mesmo tomando em consideração o seu negativo quando o poeta escolhe outras estradas, em antítese com as explícitas no poema.

(12) É o mesmo tipo de pensamento que leva Fernando Pessoa a teorizar em diversas passagens do seu *Páginas Íntimas* e de *auto-interpretação* sobre a não-directa influência de Cesário em Alberto Caeiro e, por isso mesmo, mais ainda em relação a Álvaro de Campos.

(13) Dámaso Alonso ensina sobre os conceitos «significante» e «significado»: «Se abandonamos preconceitos (quer sejam saussurianos, quer simplesmente vulgares), compreendemos logo que, ao passar da linguagem corrente à poética, o terreno das relações motivadas, isto é, não puramente convencionais, entre significante e significado, se amplia enormemente. Podemos repetir nosso axioma inicial: *a forma poética é um complexo de complexos: contém, de uma parte, a representação conceitual do mentado pelo poeta; de outra, um complexo de elementos fonéticos que tendem, todos eles, a estabelecer relações não convencionais entre o significante e a coisa significada.* Tanto mais perfeita será a forma poética quanto mais felizmente expressivos sejam esses vínculos». *Poesia espanhola*, ed. bras. trad. de Darcy Damasceno, Rio de Janeiro, INL, 1960, p. 39.

(14) Veja-se, sobre o uso de «recorrência» na análise do texto poético brasileiro, Sílvio Castro, *A Revolução da Palavra — Origens e estrutura da literatura brasileira moderna*, Petrópolis, Vozes, 1976.

(15) A relação com a mulher em Cesário Verde parte dessa herança cultural, porém, não se encontra nas suas diversas composições poéticas qualquer elemento que caracterize um comportamento, físico ou psicológico; em relação ao sexo feminino. Toda possível expressão ambígua, neste sentido, deve ser considerada na dimensão da dualidade existencial vivida por Cesário em todas as suas manifestações; dualidade que teremos oportunidade de considerar mais longamente no decurso desse ensaio.

(16) A falsa poesia — ou a má poesia — pode ser reconhecida mais facilmente com a aplicação de conceitos desses tipos. O uso do elemento convencional, reforçando prosaicamente o significado, em detrimento do

significante, determina a predominância da má dicção prosaica, impedindo, assim, o aparecimento da boa forma poética. O discurso poético não pode ser confundido com o discurso conceitual puro, sob pena do sacrifício da poesia.

(17) Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 4.ª ed. Florença, Sansoni, 1966, p. 143, Manuel Simões, na introdução «Guilherme de Azevedo precursor de Cesário», para sua edição de G. d'Azevedo, *A Alma Nova*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, e precisamente à p. 34, também faz referência a este conceito do estudioso italiano.

(18) Para melhor compreensão da análise, damos a parte conclusiva do poema «Cinismos»:

«Hei-de mostrar, tão triste e tenebroso,
Os pegos abismais da minha vida,
E hei-de olhá-la dum modo tão nervoso,

Que ela há-de, enfim, sentir-se constringida,
Cheia de dor, tremente, alucinada,
E há-de chorar, chorar eternecida!

E eu hei-de, então, soltar uma risada...»

(19) Não se pode deixar de ressaltar a importância para a análise literária da lição de Saussure e do seu *Cours de linguistique générale*. As ressalvas de Dámaso Alonso e de Bakhtin (cf. acima, notas n.º 9 e 13) não traduzem outra intenção senão a de preservar a autonomia da análise literária em confronto com a linguística. Atitude sempre recomendável em face da inaceitável reivindicação de exclusividade da natureza científica para a linguística e a filologia, em detrimento da análise literária como ciência. Reivindicação esta feita, deve-se ressaltar, principalmente pelos linguistas e filólogos (ditos) puros, em geral ligados à política do poder universitário.

(20) É curioso verificar-se como a presença da recorrência romântica é mais frequente nos poemas da 1.ª fase verdeana não publicados por Silva Pinto na 1.ª ed. de *O Livro de Cesário Verde*, do que naqueles acolhidos. Será que isto representa uma clara intencionalidade

do organizador da edição, contrário esteticamente à predominância da constante romântica?

(21) A presença de um tal vocabulário se justificando além do dado correspondente à predisposição psicológica do autor — pelas fontes românticas e pré-românticas de Cesário, tipo Nicolau Tolentino, João de Deus.

(22) A ligação de correspondência com Tolentino é quase unânime nos trabalhos críticos dos analistas de língua portuguesa da obra verdeana. Assim em Óscar Lopes, António José Saraiva, Jorge de Sena, João Gaspar Simões, Agripino Grieco, Massaud Moisés.

(23) A expressão imediata da valorização da «verve» encontra-se nos seguintes versos de «Ironias do desgosto»:

««Onde é que te nasceu — dizia-me ela às vezes —
«O horror calado e triste às coisas sepulcrais,»
«Porque é que não possuis a *verve* dos Franceses,
«E aspiras, em silêncio, os frascos dos meus sais?»»

(24) Esta possível tendência a um recurso tipicamente decorativo e exterior pode ser vista como fugaz influência de João Penha na forma poética verdeana.

(25) Nestas expressões ingénuas do satanismo romântico, pode-se reconhecer aquela tendência à imagem exasperada de um determinado Gomes Leal, assim como podem ser recolhidas ao dito ultra-romantismo de um Soares dos Passos.

(26) Outro grande poeta da língua portuguesa que vive o conhecimento de Baudelaire na mesma dimensão de Cesário Verde é o brasileiro Cruz e Sousa (1861-1898). Na poesia cruzeirosiana a constante memória da poética de Baudelaire está presente, constantemente subterrânea, mas, ao mesmo tempo, intensamente declarada. A lição baudelaireana toma, no máximo poeta do simbolismo brasileiro, um sentido dramático que faz de sua voz uma expressão essencial do simbolismo mundial. O soneto «O Assinalado» é uma possível síntese desse canto de exceção:

«Tu és o louco da imortal loucura,

o louco da loucura mais suprema.
A terra é sempre a tua negra algema,
prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,
mas essa mesma Desventura extrema
faz que tua alma suplicando gema
e rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado
que povoas o mundo despovoado,
de belezas eternas, pouco a pouco.

Na Natureza prodigiosa e rica
toda a audácia dos nervos justifica
os teus espasmos imortais de louco!»

in *Últimos Sonetos — Obra Completa* (de Cruz e Sousa), ed. do centenário,
org. de Andrade Muricy, Rio de Janeiro, Ed. J. Aguilar, 1961.

(²⁷) Os grandes poetas da «família» internacional de origem baudelairiana vivem intensamente, na própria produção poética, a heróica presença da poética das *Flores do Mal*. Neles, mesmo considerando-se a grandeza das singularidades poéticas, encontram-se aquelas qualidades essenciais — liberdade de expressão, intensidade do processo imagístico, modernidade lexical, sabedoria formal, capacidade de inovação no processo rítmico, etc., etc. — do procedimento poemático baudelairiano, porém mais assumidas como referência da natureza do poema, enquanto acção da poesia, do que imitação objectiva da forma poemática. Quase como uma presença insone de um poeta que cria a partir de seu mundo mitológico e traz modernidade para um constante futuro. É o que acontece com Cesário Verde e com Cruz e Sousa, os dois nomes mais salientes, na poesia de língua portuguesa, desta «família heróica e maldita».

(²⁸) O conceito de fonte originária para toda poesia moderna, a partir do simbolismo e confluindo praticamente em todos os movimentos da vanguarda histórica do ocidente, conferido à poética de Baudelaire, é hoje convenção comum da crítica literária internacional. Neste sentido, vd. Marcel Raymond, *ob. cit.*, e Sílvio Castro, *ob. cit.*

(29) As relações entre prosa e poesia encontram análises fundamentais, entre outros, em Viciar Skolovskij, no seu *O teorü prozy*, Moscovo, 1929 (trad. it. in *I formalisti russi*, org. de T. Todorov, Turim, Einaudi, 1968) e em Dámaso Alonso, *ob. cit.*

(30) No estudo sobre Delacroix, in *Art romantique*. Também citado por M. Raymond, *ob. cit.*, p. 14.

(31) A exaltação da liberdade individual é uma constante da actividade de Baudelaire, levando-o a situações objectivas de grande empenho e dificuldades. O processo feito às *Fleurs du mal*, mais do que à presumível imoralidade de determinados poemas do livro, se refere objectivamente a uma posição política do sistema social francês contrário à modernidade das concepções mentais baudelairianas. No livro de Baudelaire existia o perigo à estabilidade do sistema, como consequência da provocação de liberdade que a palavra revolucionária sempre provoca. Palavra nova como alargamento da visão individual da existência e do mundo objectivo. Daí, o processo por imoralidade.

(32) C. Baudelaire, «Correspondances», in *Ceuvres complètes*, org. de Y.-G. Le Dantec, Paris, Pléiade, 1940.

(33) Na raiz do conceito de «correspondência» — genialmente traduzido no soneto hoje clássico da modernidade poética — está uma outra observação que Baudelaire escreve no artigo sobre Victor Hugo em *Art romantique*: «*Já Swendenborg ... nos tinha ensinado ... que tudo — forma, movimento, número, cores, perfumes — seja no campo espiritual, como naquele natural, é significativo, recíproco, convertível, correspondente...*»

(34) O génio heróico de Baudelaire elabora em formas de intensidade a estrutura de sua poética revolucionária. Nele, a dialéctica interior não encontra limites, ainda que tal intensidade existencial possa conduzir à perda da própria integridade psicofísica. Assim ele vive na lenta e continuada pesquisa pela tomada de consciência do Belo.

(35) A insofrida pesquisa baudelairiana por um ideal autónomo de Beleza, na grande tradição romântica, está eficientemente analisada por Mário Praz, no seu *La carne, la morte e il diavolo*, ed. cit.

(36) «Epílogo», in *Petites Poèmes en Prose*, in *Ceuvres complètes*, *ob. cit.*

(37) *Apud* Marcel Raymond, *ob. cit.*, p. 18.

(38) Em relação às questões rítmicas em poesia e prosa, entre outros, vd. Jurij Tynyanov, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. it., Il Saggiatore, 1968; e Giuseppe Tavani, *Poesia e ritmo*, trad. port. de Manuel Simões, Lisboa, Sá da Costa, 1983.

(39) C. Baudelaire, *Richard Wagner et «Tannhäuser»*, Paris, 1861. Vd. a trad. it., *Richard Wagner*, Florença, Passigli, 1983.

(40) «Aqui (Ewald Kleist) se apresenta pobre, aborrecido, limitado e frio em insuportáveis: exemplo de advertência para todos aqueles que, sem inspiração, ousam passar do campo da poesia musical àquele da poesia plástica». F. Schiller, *ob. cit.*, p. 58.

(41) *In* «Estudo sobre Delacroix», *ob. cit.*

(42) E. Delacroix, *Diário*, trad. it., 2 vv., Turim, Einaudi, 1954; vol. II, pp. 349-350.

(43) Mário Praz, no seu clássico livro sobre o romantismo — aqui muitas vezes citado — acentua a presença do intenso narcisismo na personalidade psicológica de Baudelaire. As nossas observações sobre a precisa atenção que o autor das *Fleurs du mal* dedica a outros artistas como Wagner e Delacroix estariam um tanto em contraste com tal conclusão do estudioso italiano. E não só dele.

(44) A poética baudelaireana, como consequência de sua importância para a actividade artística dos nossos dias, recebeu análise numerosa e importante como resultados, análise que, no entanto, sempre se apresenta aberta. Além de Praz, Raymond, Martino, já por nós citados, enriquecem esta análise, em modo especial, os livros dedicados a Baudelaire por Walter Benjamim, Sartre, G. Macchia, entre outros.

(45) O uso de nomes de pessoa e de lugares é uma das possíveis tópicas do Modernismo brasileiro, verificável em autores como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes. No Modernismo português o uso não apresenta a mesma

incidência — pode-se encontrar como processo estilístico em algum momento de Pessoa — não chegando, assim, à situação de tópica específica.

(46) O «*topos*» do «emparedado», possivelmente de origem árabe, com grande incidência na simbologia medieval, faz-se característica de determinada poética romântica. Daqui a presença sempre renovada em Baudelaire.

Na poesia de língua portuguesa, o máximo exemplo deste *topos* é o poema em prosa «Emparedado» de Cruz e Sousa, profundo e excepcional canto da condição humana de um «diverso», neste caso, o homem negro. Vd. «Emparedado», in *Evocações*, ed. cit., pp. 646-664.

(47) A «capital maldita» de Cesário — sintagma significativo de seu posicionamento diante do mundo urbano — corresponde, na diferenciação imediata e específica mostrada pela personalidade verdeana mesmo neste *topos*, à «capital infame» de Baudelaire.

(48) Esta liberdade imagista, ampla e moderna, tendente àquele ângulo do objectivo e do real onde predominam a putrefacção, o nojo, a decadência física, a miséria, como já vimos encontra-se igualmente no brasileiro Augusto dos Anjos, ele também, como Cesário, expressivo herdeiro da poética baudelaireana.

Porém, em Augusto dos Anjos, além dessa comum raiz vinda de Baudelaire, é possível encontrar eco da mesma voz de Cesário Verde, ainda que no poeta brasileiro não encontremos aquela ironia que é elemento essencial do canto do poeta português.

(49) Entre os dois grandes descendentes de Baudelaire — Cesário Verde e Cruz e Sousa — é no brasileiro que encontramos em acentuação expressiva a passagem do espírito satânico a uma dimensão metafórica dramática. O simbolismo de Cruz e Sousa é predominantemente uma poesia dramática.

(50) Sobre a presença de Baudelaire em Cesário Verde, vd. os estudos de Jacinto do Prado Coelho, Jorge de Sena, Helder Macedo, David Mourão-Ferreira, nas obras citadas na nossa «Bibliografia» final.

(51) Jan Mukarovsky, *La funzione, la norma e il valor estetico come fatti sociali*, ed. cit., p. 72.

(52) O sentido de clássico da modernidade, em Cesário Verde, é um conceito desenvolvido por Jacinto do Prado Coelho, Jorge de Sena e outros analistas da obra verdeana. Vd., no final deste ensaio, «Bibliografia».

(53) Um outro exemplo do lirismo amoroso de Cesário Verde é o poema «De tarde», delicada aguarela, que lembra o melhor Gonçalves Crespo, bem como os «cromos», do brasileiro B. Lopes, poeta muito ligado, ao canto verdeano.

(54) Esta manifestação de um espírito burguês e sádico contra as prostitutas, não raro em Cesário Verde, pode ser ligada ao sadismo misógino de Baudelaire.

(55) Esta atenção para com o mundo que o rodeia, para com as coisas de fora, vem repetidamente enunciada por Cesário Verde nas cartas ao amigo Silva Pinto Vd. na edição de Joel Serrão da *Obra Completa*, edição que seguimos como texto citado neste ensaio.

(56) Ainda que ambos filhos da mesma família baudelairiana, é notável a diferença como a tópica do «emparedado» é tratada por Cesário Verde e Cruz e Sousa, como já observámos nas notas 46, 26 e 27. Diversamente de Cesário, o poeta brasileiro assume a tópica num sentido dramático, transformando-a em símbolo da violência, ela sofrida pelos negros como ele, num canto geral pela liberdade como valor existencial.

(57) A modernidade do verso e dos recursos formais, em geral, do poema verdeano é uma resposta — como faz toda a sua geração — contra o império formal de António Feliciano de Castilho e os seus tratados de retórica e metrificção.

(58) Em carta a Silva, Joel Serrão, *ob. cit.*, p. 202

(59) Estes elementos da forma poética verdeana, de grande modernidade, têm reflexos em poetas contemporâneos como João Cabral de Melo. Ainda que seja directa a relação da linguagem do poeta brasileiro com Cesário, ainda assim o facto subsiste como realidade expressiva. José Guilherme Merquior anota uma correspondência, sem um possível contacto directo, entre os dois grandes poetas.

(60) A relação entre prosa e poesia, ritmo prosaico e ritmo poético, é uma das grandes linhas da indagação crítica dos formalistas russos, em modo particular de Victor Sklovisky. Vd. referências bibliográficas no fim deste trabalho.

(61) Sobre a geração de 1870, ver Álvaro Manuel Machado, *A Geração de 70*, (uma revolução cultural e literária), Lisboa, 1981.

(62) Os exemplos se encontram seguindo a edição de Joel Serrão das poesias de Cesário Verde, que adoptamos: p. 36 / estr. II, V; 51 / 1, 2, 3, 4, 8; 53 / I, V; 58 / 3; 62-63 / 11, 16; 67 / 1, 2; 71 / 1; 72 / 1, 2, 4, 5; 76 / 14; 78 / 4; 89 / 2, 3; 93 / pen. e últ. estr. da secção II; 94 / 5, secção III, 7; 101 / 1; 102 / 3, 4; 113 / 3; 115 / 1, 4; 117 / 4; 125 / 1; 156 / 1, 2, 3, 4, 7; 158 / 2.

Naturalmente todos esses elementos léxico-sintácticos mereceriam uma análise estilística, assim como acontece também para os demais dados linguísticos já por nós enumerados, análise que nos reservamos para um possível próximo futuro.

(63) A tonalidade da obra literária é uma das preocupações de J. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, ed. cit., pp. 122 e sege.

(64) Walter Benjamim, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, Turim, 1982.

(65) Ver Melo Nóbrega. *Rima e poesia*, Rio de Janeiro, 1965.

(66) H. Bergson, *Œuvres*, ed. do centenário, Paris, 1959.

(67) Sobre a questão da linguagem impressionista, ver as posições de Amado Alonso, contrário à possibilidade da mesma, no seu *Estudios lingüísticos*, 3.ª ed., Madrid, 1967.

(68) Ver, neste sentido, P. Martino, *ob. cit.*

(69) Veja-se, E. Cassirer, *ob. cit.*, p. 48.

(70) Asor Rosa se serve deste conceito para as suas análises da cultura italiana no século, especialmente no vol. «Cultura», da *Storia d'Italia*, da Einaudi, e no seu livro *Scrittori e popolo*.

(71) «Balzac é meu rival, minha senhora inglesa!», in «Frigida».

(72) O caso da rima citada já vem estudado por Mário de Alencar, *Dicionário de Rimas*, Rio de Janeiro, Ed. Livros de Ouro, s.d.

(73) Sobre a história do verso decassílabo na tradição poética da língua portuguesa, veja-se S. Spina, *Manual de versificação romântica medieval*, Rio de Janeiro, Gervasa, 1972.

(74) O ângulo da tópica urbana na poesia verdeana se alarga em muitas direcções, povo, socialismo, anti-clericalismo, monarquia, república, etc., etc., todos material de atenção dos muitos analistas da obra.

(75) Vd. H. Marcuse, *La Dimensione estetica*, trad. it., Milão, 1978, p. 25.

(76) Ver na bibliografia final as referências a David Mourão-Ferreira.

(77) Veja-se na bibliografia o dado referente a Helder Macedo.

(78) Porém, o constante perigo do prosaísmo de tipo parnasiano está sempre presente. E o que acontece com a seguinte estrofe do mesmo poema «Nós»:

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

(79) Sobre o conceito de pastorela e tenção, veja-se a lição de Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa — Época medieval*, 9.ª ed., Coimbra, 1977. Sobre o «Cancioneiro de Rezende», veja-se *Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende*, I-II, ed. diplomática org. por Álvaro da Costa Pimpão e A. F. Dias, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, Univ. de Coimbra, 1973-74.

BIBLIOGRAFIA

1. Edições de Cesário Verde.

- 1.1 *O Livro de Cesário Verde*, org., pref. e notas de Silva Pinto, Lisboa, Tip. Elzevieriana, 1887. (Edição póstuma, com 22 poemas. Apesar dos implícitos critérios do organizador, tem tido sucessivas reedições).
- 1.2 *O Livro de Cesário Verde*, ed. rev. por Cabral do Nascimento, Lisboa, Ed. Minerva, 1952 (declarada como 9.^a edição, em relação à 1.^a, de 1887, por Silva Pinto, com acréscimo de 14 «poesias dispersas». Com sucessivas reedições).
- 1.3 *Obra Completa de Cesário Verde*, org., pref. e notas de Joel Serrão, Lisboa, Portugália, 1964. (Edição inovadora, com fixação do texto, análise de variantes, estabelecimento de cronologia, nova divisão da produção poética verdiana. Com acréscimo de 4 poemas dispersos e de 30 cartas a diversos destinatários. Ampla bibliografia. Para o presente estudo, adoptamos a 4.^a edição, 1984).
- 1.4 *Poesia Completa e Cartas Escolhidas*, org., pref. e notas por Carlos Felipe Moisés. São Paulo Cultrix-ed. Univ. São Paulo, 1982. (Segue, em geral, a lição editorial de Joel Serrão).
- 1.5 *Cesário Verde*, antologia por Martinho Nobre de Melo, com estudo crítico e notas biobibliográficas, Rio de Janeiro, Agir, 1958.

- 1.6 *Poesias de Cesário Verde*, antologia por Margarida Vieira Mendes, com apresentação crítica e notas, 2.^a ed., Lisboa, Ed. Comunicação, 1982.

2. Sobre Cesário Verde

- 2.1 Aa. Vv. «Cesário Verde», com textos de Luís Amaro de Oliveira António Salgado Júnior, José Régio, André Crabbé Rocha, Jacinto do Prado Coelho, Joel Serrão, Jorge de Sena e Óscar Lopes, in *Estrada Larga*, I, Porto, s/d., pp. 377-417.
- 2.2 CASTRO, Sílvio. «Realismo e Impressionismo em Cesário Verde», in *Museum Patavinum*, ano 1, n.º 1, Florença, 1983, pp. 905 ss.
- 2.3 COELHO, Jacinto do Prado. «Um clássico da modernidade: Cesário Verde», «Cesário e Baudelaire», «Cesário Verde escritor», in *Problemática da História Literária*, Lisboa, 1961.
- 2.4 FERREIRA, David Mourão. «Notas sobre Cesário Verde: I — Cesário e a tradição poética; II — Um pintor nascido poeta; III — Da cidade para o campo; IV — Cesário e Baudelaire», in *Hospital das Letras*, Lisboa, 1967.
- 2.5 FREITAS, Gustavo. «O Romantismo-realista de Cesário Verde», in *Atlântico*, n.º 2, Lisboa, 1942, pp. 234-274.
- 2.6 GAMA, Sebastião da. «Apontamentos para a poesia social do século XIX», in *O Segredo é amar*, Lisboa, 1969.
- 2.7 LOPES, Óscar. «Cesário, ou do naturalismo ao modernismo», in *Vértice*, n.º 284, Maio, 1967, pp. 257-265.
- 2.8 MACEDO, Helder. *Nós. Uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, 1975.
- 2.9 NEMÉSIO, Vitorino. «Prefácio», in *O Livro de Cesário Verde*. Estúdios Cor, Lisboa, 1964.

- 2.10 OLIVEIRA, Luís Amaro de. *Três Sentidos fundamentais na poesia de Cesário Verde*, Lisboa, 1949.
- 2.11 SACRAMENTO, Mário. «Lírica e dialéctica em Cesário Verde», in *Ensaios de Domingo*, Coimbra, 1959.
- 2.12 SENA, Jorge de. «Sobre a poesia de Cesário Verde», in *Da Poesia portuguesa*, Lisboa, 1959.
- 2.13 SERRÃO, Joel. «O Sentido do tempo na poesia de Cesário Verde», in *Temas Oitocentistas*, I, Lisboa, 1959.
- 2.14 SIMÕES, Manuel. «Guilherme d’Azevedo precursor de Cesário», prefácio a Guilherme d’Azevedo, *A Alma Nova*, Lisboa, 1981.

3. Referências bibliográficas

- 3.1 ALLEMAN, B. *Ironia e poesia*, Milão, 1971.
- 3.2 ALONSO, Amado. *Estudios lingüísticos*, 3.^a ed., Madrid, 1967.
- 3.3 ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola* (Ensaio de métodos e limites estilísticos), trad. br., 2 vv., Rio de Janeiro, 1960.
- 3.4 Aa. Vv. *Letteratura e Strutturalismo* (org. de L. Rossiello), Bolonha, 1974.
- 3.5 As. Vv. *Letteratura e Marxismo* (org. de G. Borghello), Bolonha, 1974.
- 3.6 BENJAMIN, Walter. *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, (scritti 1919-1922), trad. it., Turim, 1982.
- 3.7 BERGSON, Henri. *Œuvres*, ed. do centenário, Paris, 1959.

- 3.8 BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, 2 vv., 5.ª ed. def., Madrid, 1970.
- 3.9 CASSIER, Ernst. *La filosofia delle forme simboliche*, trad. it., Milão, 1962.
- 3.10 CASTRO, Sílvio. *A Revolução da Palavra (Origens e estrutura da literatura brasileira moderna)*, Petrópolis, 1976.
- 3.11 COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*, trad. br., São Paulo, 1974.
- 3.12 CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*, De Castro Alves a Sousa Andrade, Rio de Janeiro, 1971.
- 3.13 DIAS, Augusto da Costa. *A Crise da consciência pequeno-burguesa*, Lisboa, s/d.
- 3.14 ECO, Umberto. *Le forme del contenuto*, Milão, 1971.
- 3.15 FRIEDRICH, Hugo. *La lírica moderna*, trad. it. Milão, 1958.
- 3.16 GUGLIELMI, G. *Ironia e negazione*, Turim, 1974.
- 3.17 LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*, trad. it., Milão, 1975.
- 3.18 LOPES, Oscar. *Realistas e Parnasianos*, (1860-1890), Lisboa, s/d.
- 3.19 LOTMAN, Juri. *La struttura del testo poetico*, trad. it., Milão, 1972.
- 3.20 MACHADO, Álvaro Manuel. *A Geração de 70*, (uma revolução cultural e literária), Lisboa, 1981.
- 3.21 MARCUSE, Herbert. *La dimensione estetica*, trad. it., Milão, 1978.

- 3.22 MARTINO, Pierre. *Parnasse et Symbolisme*, 2.^a ed., Paris, 1970.
- 3.23 MERQUIOR, J. *Guilherme. De Anchieta a Euclides*, Rio de Janeiro, 1977.
- 3.24 MIZZAU, Marina. *L'ironia*, Milão, 1984.
- 3.25 MOISÉS, Massaud. *História da literatura portuguesa*, 16.^a ed., São Paulo, 1980.
- 3.26 MUKAROVSKY, Jan. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, trad. it., Turim, 1971.
- 3.27 MURICI, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, 3 vv., Rio de Janeiro, 1952.
- 3.28 NÓBREGA, Mello. *Rima e poesia*, Rio de Janeiro, 1965.
- 3.29 NOVAIS, Maria Helena Palma. *Contribuição para uma estética da ironia*, Lisboa, 1961.
- 3.30 PRAZ, Mário. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 4.^a ed., Florença, 1966.
- 3.31 RAMOS, P. Eugénio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*, (Estudos de poesia brasileira), 2.^a ed. rev. e aum., Rio de Janeiro, 1979.
- 3.32 RAYMOND, Marcel. *Da Baudelaire al Surrealismo*, trad. it., Turim, 1968.
- 3.33 RÉGIO, José. *Pequena história da moderna poesia portuguesa*, 3.^a ed., Porto, 1976.
- 3.34 SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, 5.^a ed., Paris, 1962.
- 3.35 SCHILLER, Friedrich. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. it., Milão, 1986.

- 3.36 SCHLEGEL, Friedrich. *Frammenti critici e scritti di estetica*. trad. it., Florença, 1967.
- 3.37 SERRÃO, Joel. *Do Sebastianismo ao Socialismo*, Lisboa, 1983.
- 3.38 SIMÕES, J. Gaspar. *História da Poesia portuguesa do século XX*, Lisboa, 1959.
- 3.39 SPITZER, Leo. *Critica stilistica e semantica storica*, trad. it., Bari, 1966.
- 3.40 TOMASEVSKY, Boris. *Teoria della letteratura*, trad. it., Milão, 1978.