

### 3

## A mim o que me rodeia é o que me preocupa

[...], na organização da sociedade dividida em classes, na consolidação das hierarquias, a linguagem foi se afastando das suas origens e a "magia" foi sendo exorcizada em nome da ciência (e sob o controle de critérios comunicativo-utilitários). As novidades terminológicas foram sendo relegadas às tecnologias e às atividades pragmáticas. E o uso criativo de palavras ligadas aos sentimentos vividos às tensões da subjetividade ficou mais ou menos relegado aos poetas.

Leandro Konder

Por tudo o que foi exposto no capítulo anterior, falar sobre Cesário Verde e a sua poesia, em uma época que a palavra modernidade tomou um grande vulto, é tarefa difícil. Cesário Verde destaca-se pela sua maneira, muito particular de ver, analisar, relacionar tempo, espaço, personagens, quotidiano, sensações para, daí, escrever os seus poemas, que podem ser comparados, na opinião de Helder Macedo, ao "monólogo, [a]o registo anotado de um passeio reflexivo durante o qual procura entender a realidade compósita da qual é, ao mesmo tempo, uma parte e um observador isolado".<sup>24</sup>

O fato de Cesário Verde ter vivido e produzido na segunda metade do século XIX, leva-nos a considerá-lo, de imediato, Realista. Mas, ao debruçarmos sobre a sua poesia, analisando-a de forma mais cuidadosa, outras possibilidades surgem. Ter sido escrita na metade do século XIX não a obriga ser realista. Sua poesia deu margem a várias tentativas de enquadramento em escolas literárias. As considerações acerca de sua poesia vão do barroco ao surrealismo. Quanto à forma, preferia os alexandrinos e os decassílabos, forma própria do paradigma panarsiano.

A questão da modernidade sobre a qual está calcada a poesia de Cesário, talvez seja o ponto mais estudado pelos críticos. Em certos casos, o

---

<sup>24</sup> MACEDO, H. *Nós. Uma leitura de Cesário Verde*, p. 55.

mesmo poema será usado para mostrar a ligação de Cesário a diferentes correntes estéticas. A reflexão feita por Andrée Cabbré Rocha, sobre a poesia de Cesário aproxima-o do movimento barroco: "[...] não deixará de surpreender a possibilidade de vislumbrarmos um caso de barroquismo flagrante, embora peregrino, no grande poeta do real [...]".<sup>25</sup> A análise desta professora é feita a partir de "Num bairro moderno". Com a ajuda do sol, o "eu" visualiza um ser vegetal, surgido das frutas e legumes que estão em um cesto, trazidos do campo por uma hortaliçeira. Para a autora, esta figura assemelha-se às criadas pelo artista barroco Giuseppe Arcimboldo. Este pintor do século XVI compunha através de mosaicos vegetais, formas humanas, "numa espécie de alquimia vegetal".<sup>26</sup>

Já Adolfo Casais Monteiro, em *A poesia portuguesa contemporânea*, considera a poesia de Cesário como antecipadora da poesia modernista do início do século XX.

Cesário Verde é pré-moderno visto ser, mais profundamente que ninguém, o poeta da sua época. Isto é: para ser o poeta da sua época, para exprimir autenticamente e ao mesmo tempo poeticamente o seu tempo, não só se afastava da poesia tida como representativa dele, mas se tornava mesmo incompreensível para os seus contemporâneos, que foram incapazes de dar conta da breve passagem por este mundo do extraordinário poeta de "O sentimento dum ocidental", o qual, pela primeira vez na poesia portuguesa, exprimiu o mundo do homem moderno com uma voz de homem moderno. Ele foi o primeiro que fez a anatomia do homem esmagado pela cidade, e para o qual esta contou como elemento na própria consciência, foi o poeta que viveu a cidade, e a trouxe para a poesia, que soube integrar o mundo poético da realidade comezinha, e encontrar o autêntico real através de um tipo inédito de descrição, no qual as coisas entram com tamanho potencial de presença (pela força de sua arte), que se cria, com ele, um novo sentido da imagem poética, como se cria, igualmente, uma nova noção do ritmo que só na poesia moderna, com Pessoa e Sá-Carneiro, ganhará os seus títulos de nobreza.<sup>27</sup>

Seguindo a mesma linha de Casais Monteiro, a opinião de Fernando Guimarães<sup>28</sup> é que ser modernista não significa apenas estar entre os autores que participaram de *Orpheu*. Para ele, Cesário pode ser tranqüilamente posto ao lado dos chamados modernistas, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Fernando Pessoa o chama de mestre:

---

<sup>25</sup> ROCHA, A.C. Cesário Verde, poeta barroco, *Colóquio/Letras*, n. 1, p. 31.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>27</sup> MONTEIRO, A. C. *A poesia contemporânea portuguesa*, p.18.

<sup>28</sup> GUIMARÃES, Fernando. Revisão da moderna poesia portuguesa, *Colóquio/Letras*, n. 1, p. 34 et. seq.

Houve em Portugal, no século dezanove, três poetas, e três somente, a quem legitimamente compete a designação de mestres. São eles, por ordem de idades, Antero de Quental, Cesário Verde e Camilo Pessanha [...]. Com Cesário fundou-se entre nós a poesia objetiva, igualmente ignorada entre nós [...].<sup>29</sup>

Por outro lado, Jacinto do Prado Coelho<sup>30</sup> sugere uma leitura surrealista, e Fernando Martinho delinea com bastante clareza a relação entre esse movimento e Cesário, chamando a atenção para a influência exercida sobre Alexandre O'Neill:

A tradição em que a poesia de Alexandre O'Neill se insere é, por um lado, a tradição satírica, [...] e, por outro, o realismo "prosaico" de Cesário Verde, [...], vinculado a uma estética que "incita a ver o [real] mais de perto,/ com mais atenção e vagar" [...]. o próprio "imaginar", numa poética que propugna o regresso das "imagens" ao "rosto vulgar dos dias", à "vida cada vez mais corrente" é identificado com o "ver", com o "conhecer", com o "agir" [...] e não com mais um "pretexto para fugir do real"[..].  
[...] o real e o imaginário deixaram "de ser percebidos contraditoriamente", em Alexandre O'Neill toda a busca parece centrar-se na "vida" e no "real": nada do que lhe interessa se encontra "a margem" da vida, "mas na própria vida" [...], e é nela que querem "acertar", "morder", e as "vidas" que se inventam a partir do "real" que são "Inventadas/Exemplarmente".<sup>31</sup>

Cesário Verde viveu em uma época de transformações, como já foi comentado. E essas transformações ocorridas no século XIX refletiram-se de forma contundente na arte e na literatura. É quando surge o Realismo, ou, como podemos encontrar em alguns compêndios escolares, Realismo/Naturalismo. Embora tenham definições muito próximas entre as duas escolas literárias: podemos considerar o Naturalismo como tendência dentro do Realismo, essa tendência se basearia numa concepção predominantemente materialista do homem na sociedade. Por isso, todo o artista naturalista é realista, mas nem todo realista é naturalista.

Sabemos que o artista realista pretende retratar a realidade percebida tal qual é apresentada e compreendida, como em uma fotografia. No entanto, este desejo de representação do real não está presente exclusivamente no artista daquele século, ele perpassa a história da humanidade. É comum se estabelecer a ligação entre fotografia e Realismo, uma vez que os dois surgiram na mesma época e têm pontos em comum, como a objetividade do olhar. Alguns

<sup>29</sup> COELHO, J. do P. Fragmentos inéditos de Fernando Pessoa, *Colóquio/Letras*, n. 8, p. 54.

<sup>30</sup> Id. *Problemáticas da história literária*, p. 193 et. seq.

<sup>31</sup> MARTINHO, F. J. B. *Tendências dominantes da poesia portuguesa na década de 50*, p. 39 et. seq.

historiadores e críticos consideram a fotografia como matriz deste movimento artístico. Paul Valéry, por exemplo, alerta que a perda da visão romântica começou a partir do invento da câmera fotográfica, pois tornou o ato de olhar mais preciso. Por outro lado, apesar da ligação mantida entre o movimento artístico e a fotografia, ao fotógrafo não era dada a insígnia de artista, não lhe cabia a função de selecionar, de estabelecer diferenças entre o belo, o sublime e o vulgar, de organizar os elementos para uma composição e, principalmente, de modificar a aparência do real.

A questão do realismo em geral já levanta problemas [...]. Até que ponto pode o escritor ser realista se a reprodução daquilo que os sentimentos apreendem é já em si uma interpretação da realidade? Há que ter duas realidades: a que o artista apreende e a sua representação na obra de arte. No meio de toda a polêmica gerada, a fotografia veio, nos anos 20, enfatizar toda a importância do conceito de *realidade interpretada*. O pintor realista teve de parar um pouco para reconsiderar o seu papel de artista, comparando a sua obra de arte com a fotografia. Ele tornou-se assim mais consciente da necessidade de pintar a realidade superando o que seria uma reprodução meramente técnica, mecânica.<sup>32</sup>

Na verdade, ninguém sabia ao certo o que era ser um fotógrafo: se um simples ofício, uma atividade próxima à arte, ou se um comerciante.

Um bom daguerreotipista não é de forma alguma uma mera máquina que segue um certo conjunto de regras fixas. O sucesso nesta arte requer habilidade pessoal e gosto artístico num grau muito maior que o público desinformado geralmente pensa; de fato mais do que é imaginado por nove décimos dos próprios daguerreotipistas. E vemos como uma consequência natural, que enquanto o campo envolve milhares de adeptos, poucos chegam a algum grau de eminência. Isto porque eles vêem seus negócios como meras operações mecânicas, e não tendo nenhum objetivo ou vaidade além de ganhar o seu pão diário; eles calculam o que será uma porcentagem razoável no custo de suas placas, estojo e químicos, deixando o INTELECTO, que também é CAPITAL como o resto (quando ele é exercitado), inteiramente fora de questão.<sup>33</sup>

O poeta Charles Baudelaire será um dos que atacará a fotografia, verá a indústria fotográfica como refúgio de artistas fracassados ou preguiçosos, destruidora do belo, do imaginário, e do devaneio, "deixa transparecer um fato inegável – a transformação da imagem fotográfica em fonte de inspiração [...], além da falta de transparência na relação entre realistas e fotografia."<sup>34</sup>

Os artistas pertencentes a corrente Realista são oriundos da evolução literária do Romantismo, formaram-se na contramão aos exageros românticos.

<sup>32</sup> CÓIAS, E. L. Cesário Verde, poeta realista? *Cadernos de literatura*, n. 16, p. 44.

<sup>33</sup> SNELLING, H. H., p. VI, 1849 *apud* MENDES, R. *Fotografia. Usos e funções no século XIX*. P. 97.

<sup>34</sup> SCHARF, A. *Arte e fotografia*, p. 130.

Os artistas portugueses não foram resultado de um processo evolutivo exatamente como aquele ocorrido em França.

Alguns críticos, como José-Augusto França, ressaltam a resistência imposta por parte dos seguidores do Romantismo ao Realismo. Ele cita Castelo Branco como exemplo desta resistência à nova escola. Segundo França, um dos erros que Camilo cometia era traçar um paralelo entre Romantismo e Realismo, pois acreditava no aparecimento do "ultranaturalismo".

Mas as suas preferências traduziam igualmente uma reacção do instinto, e mesmo da inspiração romântica, contra a "ciência" de que seus concorrentes naturalistas faziam um uso assaz indiscreto. Para quê consultar a todo momento Spencer, Haeckel, Comte e Hartmann? Um romancista não deve ter necessidades de tais muletas: a observação e o estilo devem bastar-lhe. Camilo apoiava-se nestes dois elementos: ele podia ser um excelente observador e possuía sem dúvida um estilo – um estilo português, virgem de toda a importação de origem francesa, pecado maior dos realistas. A perspectiva nacionalista deixava-se entrever nesta tomada de posição – porque, por seu lado, o Romantismo em decadência não poderia admitir uma revolução ideológica vinda do exterior.<sup>35</sup>

As últimas décadas do século XIX assistem à afirmação do paradigma Realista, o qual, com sua proposta de literatura como representação "objetiva" da realidade e incorporando a questão "nacional" de forma diversa daquela já colocada pelo Romantismo, viria gozar de uma certa vigência na literatura portuguesa. Este período da literatura portuguesa foi representada pelo grupo Geração 70, formado por intelectuais engajados no esforço de transformação e modernização do país, a literatura teria por missão dar a conhecer "cientificamente", a realidade nacional.

Do grupo Geração 70 faziam parte Eça de Queirós, Antero de Quental, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão, e tinham como objetivo criticar vícios e preconceitos da sociedade portuguesa, através das notórias *Conferências do Casino*, almejando, ao mesmo tempo, a construção de uma sociedade moderna, dentro dos moldes europeus. Eça de Queirós foi, talvez, o que obteve maior relevo. Um de seus projetos era escrever livros voltados para a crítica social em ambientes específicos, "Cenas da Vida". O seu primeiro livro, por exemplo, *O crime do padre Amaro*, focaliza e enfatiza a crítica ao clero, ao misticismo e à educação religiosa.

O realismo, independente da forma de expressão adotada, estava estreitamente ligado às teorias científicas desenvolvidas no século XIX. O desenvolvimento das ciências experimentais influenciaram, incisivamente, esta

corrente artística. Entre os teóricos mais lidos estavam Hippolyte Taine e Pierre-Joseph Proudhon, as teorias que defendiam estavam ligadas ao socialismo e ao determinismo social. Foram bastante difundidas entre os artistas oitocentistas.

A espinha dorsal das teorias proudhonianas era baseada em algumas questões, tais como: o que é propriedade? o que é posse? quem tem o direito à terra? As idéias de Proudhon serviram de guia à Geração 70, todavia, elas não tenham sido implementadas com afinco, "o socialismo que defendem é mais um protesto do que um movimento com raízes nas massas [...], não passará de um socialismo conservador que não se atreve a contestar, na essência e na prática, as causas dos males que denunciam [...]."<sup>36</sup>

A poesia realista, ao contrário da prosa, não teve grande recepção. Como observa Adolfo Casais Monteiro<sup>37</sup>, poesia e prosa não acertaram os relógios no mesmo fuso horário. Julgava-se, provavelmente, em meados do século XIX, que poesia não rimava com teoria, ou que Guerra Junqueiro e Antero de Quental, do grupo Geração 70, eram os verdadeiros poetas revolucionários e seus poemas a expressão máxima da ideologia daquele tempo.

De inspiração baudeleriana, o realismo de Cesário Verde é marcado pela autenticidade, concretude, espontaneidade e pela presença quotidiana.

O método poético característico de Cesário – a estrutura ambulatória dos poemas que reflecte o movimento do observador solitário cujo discurso é registado no poema, a justaposição significativa de percepções aparentemente aliatórias e dissociadas, e o correspondente uso do assíndeto – deriva do seu desejo expresso de regitar as gradações subtis de uma realidade mutável.<sup>38</sup>

Na fase inicial de sua carreira literária, nota-se na poesia de Cesário a tendência de dicotomizar campo x cidade. Porém, seguindo uma evolução, esta simples dicotomia cede lugar a outra mais ampla e que mereceu dedicado estudo de Helder Macedo: sociedade industrial x sociedade rural. Assim, campo e cidade estarão no mesmo nível da crítica de Cesário: nem um e nem o outro cenário serão lugar perfeito e paradisíaco, nos dois espaços haverá a injustiça social, a discriminação e outras impossibilidades inerentes a cada lugar.

“Em petiz”, por exemplo, o "eu" recorda os tempos de infância e evoca o triste destino da gente pobre.

Vejo-os no pátio, ainda! Ainda os ouço!

---

<sup>35</sup> FRANÇA, J.-A. *O romantismo em Portugal*, p. 480.

<sup>36</sup> MACEDO, H., *op. cit.*, p. 44.

<sup>37</sup> MONTEIRO, A. C., *op. cit.*, p. 17.

<sup>38</sup> MACEDO, H., *op. cit.*, p. 20.

Os velhos, que rezam padre-nossos;  
Os mandriões que rosnam, altos grossos;  
E os cegos que se apoiam sobre o moço.

Ah! Os ceguinhos com a cor dos barros,  
Os que a poeira no suor mascarra,  
Chegam das feiras a tocar guitarra,  
Rolam os olhos como dois escarros!

[...]

Querem viver! E picam-se nos cardos;  
Correm as vilas; sobem os outeiros;  
E às horas de calor, nos esterqueiros,  
De roda deles zumbem os moscardos.<sup>39</sup>

Já em "Desastre", Cesário Verde prestará homenagem aos trabalhadores que saem do campo para a cidade à procura de emprego na figura de um simples pedreiro. Mais uma vez, a injustiça social e a desgraça humana estarão presentes, agora, desta vez, no cenário urbano.

Ele ia numa maca, em ânsias, contrafeito,  
Soltando fundos ais e trêmulos queixumes.  
Caíra dum andaime, e dera com o peito,  
Pesada e secamente, em cima duns tapumes.

[...]

Era enjeitado o pobre. E, para não morrer,  
De bagas de suor tinha uma vida cheia,  
Levava a um quarto andar cochos de cal e areia,  
Não conhecera os pais, nem aprendera a ler.

[...]

E o desgraçado? Ah! Ah! Foi para a vala imensa,  
Na tumba, e sem o adeus dos rudes camaradas:  
Isto porque o patrão negou-lhes a licença,  
O Inverno estava à porta e as obras atrasadas.

E antes, ao soletrar a narração do fato,  
Vinda num local hipócrita e ligeira,  
Berrara ao empreiteiro, um tanto estupefato:  
"Morreu!? Pois não caísse! Alguma bebedeira."<sup>40</sup>

Os trechos citados podem ser vistos tanto como exemplos da distância entre as classes sociais, acentuada a partir do século XIX, quanto dos efeitos das transformações ocorridas com a industrialização, da evolução do capitalismo e da afirmação da classe burguesa, referidos no capítulo anterior. Lembramos

---

<sup>39</sup> "Em petiz", p. 105.

<sup>40</sup> "Desastre", p. 90 et. seq.

que essas transformações também consolidaram o processo de urbanização das cidades e o surgimento das metrópoles.

Além disso, os poemas citados são exemplos de dois recursos facilmente encontrados na obra de Cesário. Se em "Desastre" encontramos sinal das deambulações a que se submetia o eu-lírico dos poemas, "Em petiz", a escrita é guiada pela memória.

Essa preocupação que Cesário Verde tinha com os mais desfavorecidos socialmente, com os humildes e os trabalhadores deixa transparecer a defesa por idéias socialistas. Se o poeta não teve grande reconhecimento literário<sup>41</sup>, ao menos por sua posição política, mereceu algumas quadras irônicas, no *Diário Ilustrado*, de 18 de maio de 1874 e de 13 de fevereiro de 1877.<sup>42</sup> Todavia, há quem não concorde com a estampa de "bom-burguês" vinculada ao poeta. Para Alfredo Margarido, Cesário Verde é simpático ao modelo aristocrático e isso apenas "constitui prova de sua origem burguesa".<sup>43</sup> O que não podemos deixar de enfatizar são as contradições sociais, culturais e políticas presentes na sociedade da qual Cesário pertencia e que aparecem em toda a sua produção literária.

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

[...]

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

[...]

Bom tempo. E os rapagões, morosos, duros, baços,  
Cuja coluna nunca se endireita,  
Partem penedos; cruzam-se estilhaços.  
Pesam enormemente os grossos maços,

<sup>41</sup> Cf. carta ao Conde de Monsaraz, em 1880.

<sup>42</sup> "O sr. Cesário Verde,/ Que usa barrete encarnado,/ Escreveu em estilo negro, / Num papel amarelado,// Que vê tudo cor-de-rosa/ Nos horizontes futuros,/ E que os frutos da república/ Ontem inda esverdeados/ Estão hoje já maduros." Ainda: "O grande Cesário Verde/ Poeta famoso... Hom'essa!/ Mas num futuro distante/ Caindo já da tripeça!// Metido em cavalarias/ E vestido de ché-ché/ Namorando a Idéia Nova/ Faz-lhe muito rapapé!// Queira Deus que a tal ideia,/ De que ele é tão lambadeiro,/ Não faça que um belo dia/ Lhe cheguem ao galinheiro." *Apud* MACEDO, Helder. *Op. cit.*, nota 24, p. 50.

<sup>43</sup> MARGARIDO, A. O erotismo urbano de Cesário Verde. *Boletim Sepesp*, n. 2, p. 141.

Com que outros batem a calçada feita.<sup>44</sup>

Para deambular pela cidade a fim de decodificar seus sinais, é preciso possuir visão apurada e sentidos aguçados capazes de captar tudo ao redor, como se fizesse uma impressão fotográfica seguida de um processo analítico. Os fragmentos da vida moderna serão congelados como em um instantâneo, e transformados pelo poeta em “um livro que exacerbe”. Isso significa dizer que, ao nosso ver, o poeta se inseriu no seu tempo, mas transcedeu-o.

Tal atividade de Cesário (observar, analisar, “pintar” o real em poemas) é semelhante ao movimento deambulatório do *flâneur*, umas das alegorias criadas por Charles Baudelaire. Porém, Cesário pode também se aproximar de um simples andarilho, “um anônimo caminhante”.<sup>45</sup> Essa idéia de um “eu” despersonalizado, na multidão, evoca também uma espécie de fusão entre subjetividade e objetividade, tão cara aos poetas surrealistas.

Mesmo não podendo considerar Cesário, precisamente, um *flâneur*, o sujeito lírico que ele inventa tem características da alegoria, pois é um artista do cotidiano e, tal qual esta figura, possui natureza mista, conforme a definição de Baudelaire.

Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno [...], cronista da pobreza e da banalidade quotidiana.<sup>46</sup>

Charles Baudelaire, inclusive, foi um artista que falou, criticamente, sobre a modernidade e analisou os efeitos de seus processos na sociedade. Uma das conclusões a que chegou foi o fato de que com a consolidação da burguesia, os artistas ficariam desprovidos do apoio até então recebido dos nobres mecenas. Sem outra classe capaz de subvencioná-los, os artistas passariam a produzir segundo as leis do mercado. Desde aí, as obras de arte são consideradas simples mercadorias e os artistas, além de produzi-las, têm que comercializá-las. Em vista disso, Baudelaire compara o escritor a uma cortesã que deve agradar ao público para vender a sua mercadoria, que nada

<sup>44</sup> "Cristalizações", p.109.

<sup>45</sup> MARGATO, I. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófona*, p. 270.

<sup>46</sup> BAUDELAIRE, C., op. cit., p. 13.

mais é que seu próprio corpo: “Se de um lado a atriz se aproxima da cortesã, por outro assemelha-se ao poeta”.<sup>47</sup>

As produções artísticas e literárias serão regidas pelas mesmas leis burguesas que regem o mercado, obedecerão aos gostos dos consumidores. A tentativa de vender a obra de arte ou a literária vai gerar uma grande tensão no mercado: de um lado estarão as obras criadas para um público, que respondem aos anseios deste público; de outro, estarão as que precisam criar um público, que buscarão impor a sua linguagem. Muitas vezes, como afirma Baudelaire, o artista coloca-se como *flâneur* e vai à feira, mas engana-se quem pensa que ele vai para olhar, ele procura um comprador para a sua obra. Charles Baudelaire compôs um poema no qual faz a equivalência entre a cortesã e o escritor da modernidade.

Para ter sapatos, ela vendeu a sua alma;  
Mas o bom deus riria se, perto dessa infame,  
Eu bancasse o Tartufo e fingisse altivez,  
Eu, que vendo meu pensamento e quero ser autor.<sup>48</sup>

No poema “Contrariedades”, Cesário Verde compara a situação do poeta com a da vizinha engomadeira: os dois precisam obedecer às leis do mercado para sobreviverem. De acordo com Helder Macedo, a situação do personagem – um poeta que deseja ser independente – é vista no contexto de sua situação de escritor vitimado pela imprensa comercial.

Apesar do paralelismo traçado por Cesário Verde entre os personagens, o escritor tem consciência sobre as exigências do mercado, enquanto que a engomadeira física deixa-se levar pelas regras que lhe são impostas.

O obstáculo estimula, torna-nos perversos;  
Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,  
Por causa dum jornal me rejeitar, há dias,  
Um folhetim de versos.

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

[...]

Eu nunca dediquei poemas às fortunas,  
Mas sim, por deferência, a amigos ou a artistas.

<sup>47</sup> Ibid., p. 64.

<sup>48</sup> BAUDELAIRE, C. “À musa venal” *apud* BENJAMIM, W. *Obras escolhidas*, v. 2, p. 30.

Independente! Só por isso os jornalistas  
Me negam as colunas.

Receiam que o assinante ingênuo os abandone,  
Se forem publicar tais coisas, tais autores.  
Arte? Não lhes convém, visto que os seus leitores  
Deliram por Zaccone.

Um prosador qualquer desfruta fama honrosa  
Obtém dinheiro, arranja a *coterie*;  
E a mim, não há questão que mais contrarie  
Do que escrever em prosa.

[...]

Estou melhor; passou-me a cólera. E a vizinha?  
A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia?  
Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia...  
Que mundo! Coitadinha!<sup>49</sup>

Leitor de Charles Baudelaire, Cesário tinha ciência de que o ato de criação literária estava sujeito não só aos caprichos de um público exigente, mas, também às condições impostas pelo mercado editor e pela imprensa. Com efeito, não havia como fugir a esta situação, para ver seus versos publicados, deveria sujeitar-se ao que os jornais exigiam. Ceder às exigências significava tornar-se um homem que atua segundo as leis da sociedade moderna, a exemplo da engomadeira.

Esse desejo de independência, expresso pelo "eu" do poema "Contrariedades", far-se-á presente também na vida literária de Cesário, podendo ser considerado outro mote para diversas discussões em relação ao modo deste poeta ver a vida e o reflexo desta visão em sua poesia.

Em "Contrariedades" e em outros poemas percebemos o desejo de reconciliação com o mundo. Cesário questiona-se sobre o que significa fazer parte dos tempos modernos. Essa atitude revela que a questão do real é expandida e pode até mesmo ser um pressuposto à afirmação de Novalis, surrealista alemão: "Nós compreenderemos o mundo quando nos compreendermos a nós próprios, porque ele e nós somos metades integrantes."<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> "Contrariedades", p. 93-95.

<sup>50</sup> NOVALIS *apud* DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B. *O surrealismo*. Teoria, temas e técnicas, p. 16.

### 3.1

## Fecho os olhos cansados, e descrevo

A criação literária é simultaneamente crítica da linguagem e crítica da própria literatura. A poesia é reveladora porque é crítica: abre, descobre, põe a nu o que está escondido – as paixões ocultas, a verdade noturna das coisas, o reverso dos signos.

Octávio Paz

O lugar onde Cesário Verde vai buscar o material para o seu trabalho de poeta é na rua, para tanto, cria personagens e os dramatiza em situações ficcionais. É o chamado "eu" funcional: a criação de um eu-lírico que não se identifica com o poeta.

[...] Cesário não se limita a anotar o que vê, mas divaga sobre o que encontra: considera, escapula, alonga-se. Nesse sentido, a atividade de Cesário não se limita a um mero registro. Se o que vê é descrito, as cenas que descreve não obedecem, no entanto, aos padrões de objetividade característicos de uma descrição. Pelo contrário, a fidelidade do poeta dirige-se basicamente às suas sensações do momento. Assim, ao contemplar a realidade, Cesário recolhe-a nos braços, vivenciando todas as sensações que os sentidos lhe oferecem.<sup>51</sup>

Se como comerciante é preciso ser prático, como poeta Cesário não se limita a escrever o que vê, não faz um mero registro. A leitura proposta não é apoiada apenas no nexos significativo do texto, precisamos estar atentos às entrelinhas, o que faculta uma nova leitura.

Mesmo o inexprimível, o indizível ou o *silêncio* podiam ser traduzidos através duma referência cujo limiar era a própria realidade que existia fora da linguagem, uma realidade que, afinal, se dizia ser impossível abarcar uma descrição. Mas algo de diferente se passa quando a leitura se dirige não para a realidade ausente, mas para os sinais que conduzem a um texto perdido. O *não* dito não é o inexprimível. Esses sinais funcionam antes como sintoma, o qual nos coloca no equilíbrio difícil que há entre um discurso latente e um discurso explícito.<sup>52</sup>

A linguagem utilizada por Cesário é geradora de uma profusão de

<sup>51</sup> CHIGRES, C. *Os modos do tempo: a memória em Cesário, Camões e Caeiro* p. 107.

<sup>52</sup> GUIMARÃES, F. Um novo caminho na poesia portuguesa contemporânea? *Colóquio/Letras*, n. 16, p. 22.

imagens. Segundo Claude Abastado, a palavra imagem é uma palavra ambígua. O primeiro sentido da palavra imagem, para o crítico francês, está relacionado ao conteúdo psíquico, ligado à percepção ou à memória, neste caso, é a representação mental de sua transcrição. O segundo sentido da palavra imagem, na análise de Abastado, pode indicar uma criação fantasmagórica da síntese verbal, isto é, a associação sintática dos elementos sem ligação com a realidade.

*En fait, les deux sens du mot sont difficilement séparables: la représentation du perçu est une élaboration psychique complexe à partir des données de la sensation; le souvenir n'est pas la reproduction du vécu, mais une construction qui donne un sens à l'expérience passée; la perception et la mémoire sont des démarches particulières de l'imagination. D'autre part, les phantasmes n'ont de consistance que s'ils s'accompagnent – fût-ce par jeu – du sentiment de la réalité. Dans le fonctionnement inconscient de la pensée, la représentation et la mémorisation sont toujours, à quelque degré, phantasmatiques; la fantasmagorie et l'hallucination ne se conçoivent pas sans un foisonnement des visions.<sup>53</sup>*

Quando, em 1880, no tri-centenário de Camões, Cesário Verde publica na cidade do Porto, “O sentimento dum ocidental”, contraria o senso comum, já que o poema não é composto por versos explícitos de sentida homenagem. Prefere dar às costas ao mar e voltar-se para a cidade – o local das grandes descobertas em sua época.

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.

[...]

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 sinistro mar!<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> ABASTADO, C. *Introcution au surréalisme*, p. 81. Trad.: Com efeito, os dois sentidos da palavra são dificilmente separáveis: a representação percebida é uma elaboração psíquica complexa a partir dos dados da sensação; a lembrança não é a reprodução do vivido, mas uma construção que dá um sentido à experiência passada; a percepção e a memória são atitudes particulares da imaginação. Por outro lado, os fantasmas não têm consistência que os acompanha – seria um jogo – do sentimento da realidade. No funcionamento inconsciente do pensamento, a representação e a memória são sempre, em qualquer grau, fantasmagorias; a fantasmagoria e a alucinação não são concernentes sem uma grande quantidade de visões.

<sup>54</sup> "O sentimental dum ocidental", p. 116.

Neste poema, o sujeito caminha solitariamente, pelas ruas da cidade noite adentro, enquanto as horas avançam em direção à madrugada: o poema começa ao anoitecer e vai até as horas fechadas da noite, ou seja, além do "eu" caminhante deslocar-se no espaço, desloca-se no tempo também.

Este poema, obra-prima de Cesário Verde, pode ser um exemplo da construção poética através do duplo sentido da palavra imagem conceituado por Claude Abastado em seu estudo sobre o Surrealismo.

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

[...]

E eu sigo, como as linhas de uma pauta  
A dupla correnteza augusta das fachadas;  
Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,  
As notas pastoris de uma flauta longínqua.<sup>55</sup>

Neste poema, a cidade é imaginada como uma grande prisão que, por sua vez, é composta por prisões menores.

Semelham-se a gaiolas com viveiros,  
As edificações somente emadeiradas:  
Como morcegos, ao cair das badaladas,  
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.<sup>56</sup>

Ao contrário do que pode ser imaginado à primeira leitura, o "eu" não está apresentando um cidade livre, ou libertadora, ela tem limites como "o céu baixo e de neblina", os "boqueirões", os "becos". No entanto, é este cenário de tristes imagens, de pequenos botes, do rio viscoso, de focos de infecções que o faz "ressuscitar" a época de ouro das grandes navegações. Época que, de acordo com o poema, o "eu" não verá jamais por encontrar-se em um espaço que coibi a fuga: o rio não é mais navegável; edifícios estão sendo construídos por todos os lados, dificultando a passagem e a visão, o ar baço envolve a grande multidão que ocupa as ruas estreitas.

---

<sup>55</sup> "O sentimento dum ocidental", p. 121.

<sup>56</sup> Ibid., p. 116.

Voltam os calafates, os magotes,  
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos,  
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,  
Ou erro pelo cais a que se atacam botes.<sup>57</sup>

Para Jorge Fernandes da Silveira<sup>58</sup>, a escrita de Cesário Verde sobre a cidade é uma forma literal e simbólica de pensar a cerca do novo valor da literatura na economia de mercado da época – como o fez Charles Baudelaire –, e, no caso específico português, pensar o paradoxo de ser colonialista e periférico.

Se de um lado ele vê as pequenas embarcações, alguns botes atracados, diferentes das grandes caravelas que avançavam rio abaixo em direção ao oceano, à procura de riquezas e terras desconhecidas, de outro, ele presencia a passagem de pessoas que se vão, agora, pela via férrea, às cidades estrangeiras. O contraste entre as duas imagens o faz evocar o passado, o que provoca uma viagem mental do eu-lírico a um tempo heróico:

E evoco, então, as crônicas navais:  
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!  
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!  
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!<sup>59</sup>

Neste momento fica claro, mais uma vez, que Cesário Verde habilitou no processo de composição poética a memória. Desta vez, a memória não é fruto da experiência do "eu", composta de fatos vivenciados somente por ele, individualmente, como "Em petiz". Em "O sentimento dum ocidental", a memória é coletiva, posto que é histórica e mítica. Ou, segundo Adolfo Casais Monteiro, é a experiência do olhar na consciência:

Uma coisa é não ver mais do quê uma câmara-escura e a outra é amar o que se vê. O grande poder que tem Cesário de nos fazer ver tudo quanto vem de ele ter amado aquilo que "descreveu", ou seja: tê-lo visto com tal visão de dentro para fora, e não "de fora para fora". [...] com essa visão que penetra "dentro" do que vê. Ora, quando se vê as coisas por dentro elas deixam de ser só pele, só superfície, avultam, incham, deformam-se, desdobram-se ao infinito. E dessa deformação se pode regressar ao natural e ao real, porque se lhe deu raízes até ao fundo de todos os ecos em que se prolonga cada imagem, depois de ter mergulhado no poço da memória. Cesário não cantou o que viu num dado momento: cada imagem, cada verso, é a soma de inumeráveis impressões, a fusão de inumeráveis imagens que revivem para explodir uma expressão tão

<sup>57</sup> Ibid., loc.cit.

<sup>58</sup> VERDE, C. *Todos os poemas*, p. 9.

<sup>59</sup> "O sentimento dum ocidental", 117.

forte que a realidade se reconstitui de repente num timbre, numa imagem, numa palavra, num verso.<sup>60</sup>

Cesário consegue realizar uma viagem interior, ao inconsciente, da qual traz as imagens que descreve. É uma viagem semelhante as feitas pelos surrealistas durante o ato de criação artística, é a busca pela liberdade, a exploração dos sonhos, da loucura, do maravilhoso, é a revelação, o avesso do cenário lógico. No “O sentimento dum ocidental”, as imagens designam aquilo que assombra, o que perverte o senso comum. As imagens não revelam apenas o que está à frente dos olhos, mas sim esse lado de “dentro”, portanto, inconsciente, subjetivo.

Para alguns surrealistas era fácil fechar os olhos e deixar-se levar pela imaginação e, logo depois, descrever o que havia experimentado.

Transtornar a realidade para transformar noutra nova e distinta, pondo em relação fragmentos dessa realidade para quem a razão não encontra relações possíveis: esse deveria ser o funcionamento real do pensamento se a sua maquinaria não tivesse obstruída por uma enormidade de preconceitos introduzidos pela Razão, que tudo controla; assim funciona realmente o pensamento na ausência desse controle, e assim se verifica na razão da criança, do *louco* ou do *selvagem*, ou na própria razão do poeta quando esquece a sua vontade própria durante o sonho, ou a perde artificialmente por meio da hipnósis, da experiência mediúnica, da provocação de estados alucinatórios, etc; [...] lançando-se em busca do real maravilhoso, provocando o acaso objetivo, entregando-se à purificação e à génesis poética do *amour fou*, provocando o encontro das palavras no espaço criador do texto [...].<sup>61</sup>

Em uma ata de um encontro dos surrealistas franceses, há uma dessas descrições. Louis Aragon, integrante do grupo, relata a facilidade com que um companheiro, Robert Denos, adormece, trabalhando apenas a inconsciência.

No café, em meio ao vozeiro, em plena luz do dia, acotovelando-se com os outros, Robert Denos só precisa fechar os olhos para falar, e no meio de copos de cervejas e de pires, todo o oceano se desmorona com todos os seus estrondos proféticos e seus vapores ornados de longas auriflamas. Basta que aqueles que interrogam esse dormidor fantástico o toquem e em seguida surgem a profecia, o tom da magia, da revelação, da revolução, o tom do fantástico e do apóstolo. Em outras circunstâncias, Denos, por pouco que se entregue a esse delírio, se tornaria o chefe de uma religião, o fundador de uma cidade, o tribuno de um povo sublevado.<sup>62</sup>

Na representação da cidade real como local de confinamento, Cesário faz um jogo bastante audacioso com as imagens trabalhadas. Se a cidade

<sup>60</sup> MONTEIRO, A. C., op. cit., p. 26.

<sup>61</sup> CUADRADO, P. E. op. cit., p. 41 et. seq.

<sup>62</sup> ARAGON, L. *apud* NADEAU, M. *História do surrealismo*, p. 50

presente é um ambiente sórdido, de entraves, ele foge para o passado em busca da liberdade e da glória, ausentes no presente. Porém, no passado, ele não pode ficar, pois, este passado só existe na memória, no inconsciente. O jeito é procurar, no presente, algo que possua a grandeza de outrora, é buscar na modernidade o que ela tem a dar e estabelecer o diálogo e a reflexão necessárias. Como observa Baudelaire: “O passado, conservando o sabor do fantasma, recuperará, a luz e o movimento da vida, e se tornará presente”.<sup>63</sup>

Ainda nesta primeira parte, Cesário apresenta-nos os personagens da cidade moderna: os operários, as obreiras, as varinas moradoras de bairros pobres, que trazem à cabeça canastras onde embalam seus filhos, futuras vítimas das tormentas modernas. Sendo assim, a imagem da varina opõe-se à imagem dos varões cantadas por Luís de Camões em seu poema. Conforme Jorge Fernandes da Silveira, a figura das varinas representa a vontade de pôr em movimento a questão do ingresso de Portugal na modernidade. Lembramos que esta era a meta da Geração 70, contemporânea de Cesário e com a qual, provavelmente, o poeta partilhava algumas opiniões, embora não seja um dos seus componentes.

Na segunda parte do poema, o "eu" caminhante continua por percorrer a cidade, o tempo também passa, já é noite fechada. Cesário inicia este trecho sobre as prisões reais, concretas e seus equivalentes: igrejas, cruzes, as construções retas e iguais. A ida ao passado resgata a imagem do terremoto e das epidemias de cólera e febre, da Idade Média e da Inquisição. Desta vez, as grandes conquistas são lembradas pela estátua de Camões, abandonada em uma praça pública e pelas “exíguas pimenteiras”. A figura monumental é oposta aos dos famintos operários; às pimenteiras, hoje, exíguas, – imagem usada para lembrar as especiarias do oriente, fonte de riqueza no passado – representam a economia estagnada do presente.

Assim, como a engomadeira de “Contrariedades”, as costureiras e as floristas não têm noção do mecanismo que movimenta esta nova sociedade e da qual são peças da complexa engrenagem. Trabalham durante todo o dia, mas ao sair das oficinas, passeiam e param em frente às vitrines admirando a moda, outras vão para o teatro.

O "eu" também é personagem e mostra a sua inquietação diante da

---

<sup>63</sup> BAUDELAIRE, C., op. cit., p. 9.

passividade dos outros habitantes da cidade.

E eu, de luneta de uma lente só,  
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:  
Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,  
A riso e à crua luz joga-se dominó<sup>64</sup>.

É interessante notar este movimento feito pelo sujeito do poema: ele mostra-se ciente de seu papel de personagem dentro da realidade a que se põs analisar, é parte integrante dela, além disso, ele diz qual é o processo utilizado. Ou seja, munido por uma luneta, ele aproxima de si as cenas, “quadros revoltados”, analisa-os isoladamente e como constituinte da realidade.

À terceira parte do poema, é dado o título de “Ao gás”, na qual a melancolia, a doença, o tédio, “o desejo absurdo de sofrer”, ainda estarão presentes, tais como as imagens relativas à crítica social.

E saio. A noite pesa, esmaga. Nos  
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.  
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras  
Um sopro que arrepia os ombros quase nus.<sup>65</sup>

Na primeira parte, as varinas, galhofeiras, trazem uma certa alegria ao triste cenário descrito pelo eu-lírico. A mesma função têm as floristas e coristas da segunda parte, que causam sobressaltos ao sujeito do poema, embora elas não tenham, assim como as varinas, noção do funcionamento da sociedade moderna: elas apenas dão uma cor diferente ao sombrio cenário contaminado por doenças, quase estático como a correnteza do rio viscoso. Nesta terceira parte, Cesário incumbe o cutileiro a este serviço, de dar ao leitor uma pequena centelha na escuridão da cidade.

Num cutileiro, de avental, ao torno,  
Um forjador maneja um malho, rubramente;  
E de uma padaria exala-se, inda quente,  
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.<sup>66</sup>

Nesta mesma estrofe, Cesário anuncia outra sensação, porém, desta vez é de forma salutar: o cheiro de pão opõe-se ao cheiro dos esgotos a céu aberto, dos bairros onde moram as varinas, dos peixes podres.

Cesário manipula as imagens.

Na análise de Álvaro Cardoso Gomes sobre o texto “A imagem”, de Loius Aragon, o crítico paulista diz que Aragon vê a manipulação de imagens

<sup>64</sup> “O sentimento dum ocidental”, p. 119.

<sup>65</sup> Ibid., p. 119.

como uma atividade subversiva, pois, leva "ao homem perceber a realidade de maneira diferente, como se estivesse perigosamente (ou maravilhosamente) contemplando um abismo."<sup>67</sup>

Ainda sobre as imagens, segundo Reverdy,

*L' image est une création pure de l'esprit.*

*Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignée.*

*Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront éloignés et justes, plus l' image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.*

L' émotion ainsi provoquée est pure, poéticamente, parce qu' elle est née en dehors de toute imitação, de toute évocation, de toute comparação.<sup>68</sup>

Parece que desperta no poeta o desejo de transferir as sensações que as imagens produzem, a apreciação e crítica ao real – “E eu que medito um livro que exacerbe/ Quisera que o real e análise mo dessem”.

Com efeito, Cesário (re)lê o presente e o passado, paralelamente. O passado não pode ser congelado como em uma fotografia. As imagens do tempo de outrora são expostas pelas representações já feitas e encontram-se na cidade do presente: a estátua de Camões, as pimenteiras, as igrejas (o poder do clero na Idade Média).

O diálogo que procura manter entre passado e presente, entre memória rediviva e o sensível, fica mais complexo com a imaginação de um futuro. A relação de tempo, na quarta parte, é estabelecida entre passado, presente e futuro.

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

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

Ah! Como a raça ruiva do porvir,  
E as frotas dos avós, e os nômadas ardentes,  
Nós vamos explorar todos os continentes  
E pelas vastidões aquáticas seguir!<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Ibid., p. 120

<sup>67</sup> ARAGON, L. *apud* GOMES, Á. C. *A estética surrealista*, p.71.

<sup>68</sup> REVERDY, P. *apud* ABASTADO, C. *op. cit.*, p. 82. Trad.: A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da reaproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Mas as descrições de duas realidades reaproximadas estarão distantes e justas, mas a imagem será forte, ela terá de nascer emotiva e de ter realidade poética. A emoção assim provocada é pura, poeticamente, porque ela nasce fora de toda imitação, de toda evocação, de toda comparação.

<sup>69</sup> "O sentimento dum ocidental", p. 122.

A leitura do poema move-se como se embalada por uma onda, o ritmo segue do presente ao passado, retorna ao presente e vai para o futuro. O diálogo entre passado, presente e futuro ocorre entre o mítico e o real, entre o literário e o histórico (“Mouros, baixéis, tudo ressuscitado!/ Luta Camões ao Sul, salvando um livro a nado!”), em imagens equivalentes e/ou paralelas uma às outras.

Notemos, no entanto, que nesta parte – “Horas Mortas” –, a cidade está às escuras, apagaram-se todas as luzes artificiais, apenas há a claridade natural dos “astros com olheiras”. O eu-lírico insere-se completamente na multidão e a pessoa do poema passa a ser “nós”.

É preciso fechar os olhos mais uma vez, o amor, tema também abordado no poema, está além da cidade real.

O amor está no tempo futuro, a cidade presente não é território para “castíssimas esposas, que aninhem em mansões de vidro transparentes” ou em “habitações translúcidas e frágeis”. Imagens que se opõem à cidade escura e fétida por onde “eu”/“nós” deambula (“mas se vivemos, os emparedados”) e que se equivalem ao passado heróico, de glórias (“raça pura do porvir”).

Nas últimas estrofes, Cesário descreve apenas a cidade no tempo presente. O sujeito lírico averigua a situação do espaço urbano, povoado por bêbados, ladrões, cães sujos e guardas, representantes da repressão. Mais uma vez, dentro da tradição poética de Cesário Verde, a cidade é lida como espaço de opressão. Nela é impossível ser livre, é impossível amar e ter esperança.

Porém, “não basta alterar as estruturas verbais, mas também modificar a atitude fundamental da consciência, libertar o espírito das cadeias normais racionais”. Desta maneira, o poeta poderá “alcançar aquilo que tem como alvo permanente: subverte e desprestigiar o mundo, tal como ele se apresenta com seu cortejo de regras sufocantes e deformadoras.”<sup>70</sup>

Por fim, o poeta oferece ao leitor duas últimas imagens opostas em relação à vida na cidade e ao injusto e ignóbil presente: é um espaço composto por “prédios sepulcrais, com dimensões de montes”, e entre os habitantes também deambula uma grande Dor, o paradoxo de viver a modernidade, sobre o qual fala Marshall Berman.

---

<sup>70</sup> CORREIA, N. *O surrealismo na poesia portuguesa*, p.287.

São todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação de transformação do mundo ao redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror [...].<sup>71</sup>

Este ambiente é construído por imagens antagônicas que provocam o desejo nos homens modernos pelos “amplos horizontes”, pelo mar cantado em Camões, visto que, a cidade é o mar sinistro de fel, onde os filhos das varinas, heróicos operários, irão naufragar nos tempos modernos.

Em “O sentimento dum ocidental” está claro o cruzamento de espaço e tempo. Cruzamento e diálogo entre campo/cidade, presente/passado/futuro, história/literatura, mítico/real, mundo consciente/mundo inconsciente, analisados através do olhar deambulatório que, ao mesmo tempo, observa e é observado, perde-se na multidão, incorpora-se a ela e ao espaço, embrenha-se pelas ruas da cidade, solitariamente, “com uma luneta de uma lente só” a cismar, a descortinar as cenas da vida moderna, criando um discurso com linguagem própria e única para a sua época.

Como afirma Izabel Margato:

O poema parece construir-se, então, a partir de uma espécie de esgrima entre pólos, entre duas cidades: a Cidade Moderna que se deseja e a periférica Cidade que se quer Moderna.

Paralelamente, mas com importância igual, a *memória da cidade* está instalada na cena escrita do poema. A cidade de hoje faz cruzamento com a de ontem. Cada traço do presente já está carregado de marcas de um passado que a memória continuamente pode resgatar. O Tejo, com suas embarcações que atravessam a memória da cidade, funciona no texto como uma espécie de imagem catalisadora dessa coexistência de tempos.<sup>72</sup>

A “imagem catalisadora” e dinâmica da poesia de Cesário Verde participa daquele “signo ascendente”, síntese e campo de liberação, assim, denominado na própria energia criadora por Breton.

---

<sup>71</sup> BERMAN, M., op. cit., p. 13.

<sup>72</sup> MARGATO, Izabel., op. cit., p. 272.

### 3.2 Milady, é perigoso contemplá-la

A mulher está perfeitamente nos seus direitos e cumpre até uma espécie de dever esforçando-se em parecer mágica e sobrenatural; é preciso que desperte a imaginação e que fascine; ídolo, deve dourar-se para ser adorada. Deve, pois, colher em todas as artes os meios para elevar-se acima da natureza para melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos.

Charles Baudelaire

Na medida em que é simplesmente assimilada a um ser humano, a mulher será tão incapaz quanto os seres humanos masculinos de salvar este mundo em perdição; é a feminilidade como tal que introduz na civilização esse elemento e que pode, só ele, libertar a humanidade.

Simone de Beauvoir

Cesário Verde viu os tipos femininos como personagens centrais de uma cidade e de uma época que se modificavam. Em pleno entre-guerras, no período de maior efervescência das vanguardas, os surrealistas concebem a mulher quase que da mesma forma.

A aproximação do poeta português aos surrealistas é uma proposta já sugerida por outros estudiosos de sua obra. A proposta viável, como já foi dito, uma vez que traz em seu bojo não só o possível enquadramento da poesia de Cesário nas teorias que orientaram esta corrente artística, como também, o fato da sua poesia ser uma grande fonte de inspiração para vários surrealistas portugueses como Alexandre O'Neill e Mário Cesariny de Vasconcelos.

A mulher é uma das alegorias mais bem trabalhada na obra de Cesário Verde. Na análise de Alfredo Margarido, nesta primeira fase, não há uma "forma de erotismo associada ao campo, na medida em que as mulheres desejadas ou entrevistadas no campo são puras".<sup>73</sup> Em "Setentrional", depois de um encontro

---

<sup>73</sup> MARGARIDO, A., op. cit., p. 141.

amoroso no campo, quando a mulher retorna ao espaço urbano, ela recolhe-se a um convento. Esse recolhimento pode significar o desejo de preservar a áura adquirida no espaço rural.

Talvez já te esquecesses, ó bonina,  
Que viveste no campo só comigo  
Que te osculei a boca purpurina,  
E que fui teu sol e o teu abrigo.

Que fugiste comigo da Babel,  
Mulher como não há nem na Circássia,  
Que bebemos, nós dois, do mesmo fel,  
E regamos com prantos uma acácia.

[...]

E foste sepultar-te, ó Serafim,  
No claustro das Fiéis emparedadas,  
Escondeste o teu rosto de marfim  
No véu negro das freiras resignadas.<sup>74</sup>

O contorno dado por Cesário à relação amorosa é muito parecida com o dado pelos surrealistas. O amor é o ponto máximo do pensamento surrealista, embora seja abordado de formas diferentes nos três manifestos publicados: no primeiro, o amor está ligado aos conceitos psicanalíticos freudianos; no segundo, a visão predominante é a marxista; e, no terceiro, Breton mais amadurecido, faz uma síntese entre as duas propostas anteriores.

Em sintonia, pois, com as reivindicações de Freud, Marx e do Marquês de Sade, o surrealismo considera que o amor condiciona o surgimento de obsessões íntimas que quebram as muralhas da censura, que o erotismo liberta o homem da tirania dos tabus e proibições, restaurando a atividade do prazer. Nesta perspectiva, a expressão artística torna-se o lugar onde tais desejos se manifestam e a relação arte-amor define-se portanto como revolucionária, pois orienta-se em direção à emancipação geral do homem.<sup>75</sup>

Ao descrever os cenários, urbano e rural, eram necessários certos elementos: ruas, casas, personagens, situações e dramatizações. Com efeito, nos poemas urbanos "Cristalizações", "Deslumbramentos", "Frígida" e "Esplêndida", a mulher é inacessível e está marcada com os valores da modernidade. Tais valores estão recobertos por uma névoa de negatividade. Assim, os poemas citados seguirão a mesma temática: o "eu" põe-se em

<sup>74</sup> "Setentrional", p. 55-56.

<sup>75</sup> BRETON, A. *apud* ARBEX, M. *Gênero e representação em literaturas de línguas românicas*, p. 157.

perseguição/observação da mulher, objeto de seu desejo, enquanto a cidade é descrita como pano de fundo.

[...]

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

[...]

E aos almoços magníficos no Mata  
Preferiria ir, fardado, aí,  
Ostentando galões de velha prata,  
E de costas coltadas para ti,  
Formosa aristocrata!<sup>76</sup>

Em "A débil", o cenário também é a cidade. A figura feminina que se apresenta não está em seu espaço natural. Ela é, provavelmente, oriunda do campo e o eu-lírico, por sua vez, habitante da cidade, propõe largar a vida devassa que leva para viver ao seu lado.

[...]

Sentado à mesa dum café devasso,  
Ao avistar-te, há pouco, fraca e loura,  
Nesta Babel tão velha e corruptora,  
Tive tentações de oferecer-te o braço.

E, quando socorreste um miserável,  
Eu, que bebia cálices de absinto,  
Mandei ir a garrafa, porque sinto  
Que me tornas prestante, bom, saudável.<sup>77</sup>

A relação "eu"/"tu", como lembra Janet E. Carter, "nunca se realiza como relação interpessoal, dada a falta de interação entre os dois que meramente se encontram numa relação de contigüidade".<sup>78</sup> De maior importância, entretanto é a reação que a presença da figura feminina, elemento estranho ao cenário, causa no "eu".

[...]

---

<sup>76</sup> "Esplêndida", p. 67-68.

<sup>77</sup> "A débil", p. 87.

<sup>78</sup> CARTER, J. E. *Cadências tristes*. O universo humano na obra poética de Cesário Verde, p. 99.

"Ela aí vem!" disse eu para os demais;  
E pus-me a olhar, vexado e suspirando,  
O teu corpo que pulsa, alegre e brando,  
Na frescura dos linhos matinais.

Via-te pela porta envidraçada;  
E invejava – talvez que não o suspeites! –  
Esse vestido simples, sem enfeites,  
Nessa cintura, tenra, imaculada.

Adorável! Tu, muito natural,  
Seguias a pensar no teu bordado;  
Avultava num largo arborizado,  
Uma estátua de rei num pedestal.<sup>79</sup>

Até então, o eu-lírico estava em perfeita consonância com a cidade: "bebia cálices de absinto", em um espaço denominado por ele de "Babel tão velha e corruptora", povoado por "chusma de padres", "bando de corvos pretos" e por "uma turba ruidosa, negra, espessa". Com o surgimento da frágil figura feminina, cria-se uma tensão entre ele e o espaço, pois ela traz em si algo de positivo, símbolo de "uma existência honesta, de cristal", que passa a ser almejado por ele, "e que lhe pode servir de mediador entre o bem desejado e o mal da realidade".<sup>80</sup>

[...]  
E eu, que urdia estes fáceis esbocetos,  
Julguei ver, com vista de poeta,  
Uma pombinha tímida e quieta  
Num bando ameaçador de corvos pretos.

E foi, então, que eu, homem varonil,  
Quis dedicar-te a minha pobre vida,  
A ti, que és tênue, dócil, recolhida,  
Eu, que sou hábil, prático, viril.<sup>81</sup>

Há uma contraposição entre os poemas "A débil" e "Setentrional". Estes poemas são lados opostos de uma mesma moeda. Se no primeiro a mulher surge na cidade, como uma estranha envolta em uma áurea benéfica, provocando no "eu" o desejo por uma vida mais digna, em "Setentrional" a ida ao campo faz com que a mulher perceba que a cidade não é um ambiente saudável, não é propício ao amor e a outras boas realizações. Essa percepção leva-a a procurar abrigo e proteção em um convento para ela e suas lembranças.

<sup>79</sup> "A débil", p. 87et. seq.

<sup>80</sup> CARTER, J. E., op cit., p. 100.

<sup>81</sup> "A débil", p. 88 et. seq.

Nos poemas urbanos, o eu-lírico empreende uma perseguição à mulher ou põe-se a observá-la, simplesmente. Neste instante, surge ao leitor a cidade – ruas, teatros, cafés, hotéis, a turba, o tipo de calçamento das ruas que ela deve saltar "com pés de cabra". A cidade é descrita pela visão periférica do sujeito que, mais uma vez, desloca-se no espaço construindo mentalmente o perfil da mulher desejada. Em nem um momento dos poemas aqui citados, há, uma, troca de palavras entre os dois personagens, não é efetivado qualquer contato nem qualquer proximidade. Mesmo em "A débil", claramente inspirado em Baudelaire, não há troca de olhares – aqueles que se perdem na multidão, sendo toda a expressão do "amor à última vista". Para Alfredo Margarido, a relação visual é dispensável, "já que o poeta recusa cumplicidade potencial".<sup>82</sup>

No entanto, como no *amour fou* surrealista, é na visão, na contemplação da mulher amada que se encerra, ou se inicia ("julguei ver, com vista de poeta"), todo o processo de criação artística – da inspiração à finalização da obra.

Mas o Amor de que os surrealistas esperam grande revelação, salienta com justo rigor Ferdinand Alquié, "não pode ser um fim em si, pois que a sua mais profunda intenção é o amor daquilo que ele ama". É no facto de a amada existir como só ela sabe existir, na possibilidade de provocar o delírio da presença absoluta, que ela é portadora da decifração de todos os enigmas. O rosto do ser amado sobrepõe-se à imagem da divindade, ocupa lugar dos deuses. O amor sexualiza o universo, que toma a fisiologia da eleita. Assim, cada objecto da paixão absoluta encerra uma cosmogonia. A mulher resume todas as formas, todos os mistérios da Natureza.<sup>83</sup>

Em 1874, quando Cesário Verde publica "Esplêndida", ao contrário do que esperava, a recepção a este poema é extremamente negativa por parte dos chamados "revolucionários". As críticas mais severas vieram de Ramalho Ortigão e de Teófilo Braga, eram centradas na condição humilhante em que se encontrava o eu-lírico do poema, por vezes, confundido com o próprio poeta, e na influência negativa que Charles Baudelaire exercia sobre alguns poetas portugueses.

Para Ortigão, a vida devassa, desregrada e decadente de Baudelaire estava em perfeita sintonia com o ambiente de Paris, era fruto do meio e da educação. Ou seja, as teorias do determinismo social eram aplicadas para que Ramalho Ortigão explicasse-lhe o gênio, embora reconhecesse o seu talento e a sua importância na literatura universal. Apoiando-se nas mesmas teorias, o colaborador de *As farpas* dizia que os poetas portugueses não tinham inclinação

<sup>82</sup> MARGARIDO, A., op. cit., p. 146.

<sup>83</sup> CORREIA, N., op. cit., p. 82.

para procederem tal qual Baudelaire: eram "honestos empregados públicos, probos negociantes, pacíficos chefes de família, discretos bebedores de chá com leite [...]".<sup>84</sup>

A atitude humilhante do sujeito, que Ortigão confundia com as do poeta Cesário Verde, diante da mulher fatalmente descrita, é extremamente ofensiva à dignidade de qualquer cavalheiro, além da "falsidade de tal poesia, pois leva um homem, talvez perfeitamente digno e brioso, a afirmar de si mesmo, como a fina flor predilecta do ideal, quer ser lacaio"<sup>85</sup>. O crítico reconhece apenas a válida descrição, como pano de fundo, da rua do Alecrim, por onde a dama passa na carruagem e quando é vista pelo sujeito, "febril de colarinho amarrotado" – sinal da posição social inferior que ocupa.

*Ce n' est pourtant pas là un jeu libertin mais le mouvement d' une sensibilité bouleversée; c'est l' émoi devant la beauté, la promesse d'un bonheur au-delà de la sensualité et le prélude de toute passion comme de toute mystique. On songe aux images de Phèdre ou du Banquet de Platon qui compare le délire amoureux, la contemplation de la beauté et la quête de la vérité.*<sup>86</sup>

Teófilo, por seu turno, não publicou qualquer texto em relação à recepção de "Esplêndida", ele fazia comentários a terceiros que chegavam até Cesário,<sup>87</sup> mesmo assim, têm a mesma essência dos de Ramalho: o caráter moral da poesia, ressaltando a influência negativa de Baudelaire e, a causa desta visão transviada da recepção, a leitura que se fez da poesia sob a ótica de valores envelhecidos, a transformação do poema em prosa e o eu-lírico confundido com o próprio autor.

Encontramos no texto de Márcia Arbex, "A Beleza convulsiva: imagens femininas surrealistas", uma considerável análise sobre a mulher na perspectiva surrealista. Tal análise vai ao encontro desta nossa leitura, cuja pretensão é ser uma leitura mais complexa e do real na obra de Cesário Verde.

---

<sup>84</sup> ORTIGÃO, R. *As farpas*, v. 10, p. 220.

<sup>85</sup> RODRIGUES, F. *Cesário Verde*. Recepção oitocentista e poética, p. 36.

<sup>86</sup> ABASTADO, C. , op. cit., p. 139. Trad.: Não é, portanto, aqui um jogo libertino, mas o movimento de uma sensibilidade emotiva; é a emoção diante da beleza, a promessa de felicidade além da sensibilidade e o prelúdio de toda paixão como de toda mística. Lembra as imagens de *Fedro* ou do *Banquete* de Platão que compara o delírio amoroso, a contemplação da beleza ea procura pela verdade.

<sup>87</sup> RODRIGUES, F., op. cit., p. 36.

[...] ao detectarmos imagens da mulher propostas pelos textos e pela arte surrealista, constatamos o quanto elas contribuíram para a criação de uma imagem feminina mística que exerceu uma função poética de extrema importância na evolução literária e plástica do movimento. A exaltação da mulher pelos surrealistas participa da busca lírica, constituindo ainda um dos traços essenciais do retorno à subjetividade e da busca da verdade no amor e no erotismo.<sup>88</sup>

Embora guiado por uma ótica semelhante àquela definida pelos surrealistas, as mulheres que Cesário descreve são diferentes umas das outras. Se em "Deslumbramentos" e "Frígida", por exemplo, ele nos apresenta duas burguesas, ressaltando a maquilagem, a roupa, os gestos, em "Num bairro moderno", focaliza a regateira simples, iluminada pelo sol. Sem dúvida, esta é uma das figuras mais interessantes de Cesário.

Nos poemas urbanos aqui citados (excluindo "Num bairro moderno" e "A débil"), Cesário apresenta a mulher mais pelo lado da materialidade, é menos atento a sua graça espiritual. Em um poema como "Frígida", a figura feminina realça as formas e isso provoca a exaltação dos sentidos, tal qual as personagens baudelerianas: são os belos corpos, as cinturas estreitas, as mãos bem feitas, as roupas elegantes, a fineza e a música no andar, a fleuma aristocrática, a frieza arrogante.

A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas, é sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve, que são como que atributos e o pedestal de sua divindade [...].<sup>89</sup>

No poema "Deslumbramentos", ele refere-se ao progresso, qualificando a mulher de britânica e faz um comentário sobre a moda, talvez, aproveitando para reverenciar, mais uma vez, Charles Baudelaire, que afirma:

A moda deve ser considerada, pois com uma sintonia de gosto ideal que flutua no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural nela acumula de grosseiro, terrestre e imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e sucessiva de correção da natureza.<sup>90</sup>

Em Lisboa, cidade de indústria quase inexistente, os tipos femininos são aqueles que correspondem à realidade de Lisboa: as varinas, a engomadeira, as

<sup>88</sup> ARBEX, M., op. cit., p. 157.

<sup>89</sup> BAUDELAIRE, C. op. cit., p. 54 et. seq.

<sup>90</sup> Ibid., p. 58.

coristas, as floristas, as vendedoras de frutas e legumes, as atrizes de teatro. Cesário é sensível a essa diversificação de tipos. Embora delineie em poemas urbanos figura burguesas e fleumáticas, ainda assim, são diferentes entre si. Para os surrealistas, as representações femininas também são diversas. Havia "de um lado a virgem, a criatura celeste e etérea, a criança; do outro, a bruxa, o objeto erótico e a mulher fatal."<sup>91</sup> A figura da mulher-criança superpõe-se a da mulher fatal, as duas, porém, constituem um enigma para esses artistas. Como afirma Cândido Martins, "a mulher, tal como era concebida pelos surrealistas, é a imagem misteriosa e sexualizada do Universo."<sup>92</sup>

A leitura do seguinte excerto, retirado de seu livro, *Teoria da paródia surrealista*, pode contribuir para o exercício de aproximação e relação entre Cesário Verde e os surrealistas, ao pensarmos no desejo e na importância da mulher.

Através do elogio da mulher-virgem, perversa ou voluptuosa, e da recriação do *topos* tradicional da Mulher-que-passa, a Poética surrealista investiu novos poderes na já poderosa figura feminina: ora detendo-se na caracterização da mulher-feiticeira que seduz o homem pela sua beleza ou pelos seus poderes de Vidente; ora atribuindo uma inesperada importância às revelações e coincidências ocorridas nos encontros quotidianos com a passante, que A. Breton desenvolveu no insólito relato de *Nadja*. Ao colocarmos a tônica nesta visão de Mulher, não esquecemos naturalmente outras concepções da Mulher surrealista, como da Mulher-Criança, da Mulher-Mãe, da Mulher-Esfinge, etc. no entanto, estamos convencido de que o enfoque dominante é o da Mulher símbolo da *revolta*. Na perspectiva de Natália Correia, se "o Amor é a potência regeneradora do mundo", a Mulher é, simbolicamente, "a portadora do facho da sabedoria que nos introduz no paraíso"; ou seja, associando ou personificando *Eros*, a Mulher representa a força salvífica do Homem, o qual, ao longo do século "se desviou na mesquinha aventura de um racionalismo pomposo e dominante", ultrapassando assim a "mistificação" da *caritas* cristã.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> ARBEX, M., op. cit., p. 160

<sup>92</sup> MARTINS, J. C. *Teoria da paródia surrealista*, p. 200.

<sup>93</sup> Ibid., loc.cit.

### 3.3 Subitamente – que visão de artista!

Em todo o poeta há a obsessão de uma palavra capaz de começar a dizer o que não pode ser dito [...]. A transfiguração acompanha a subversão, o imaginário sucede ao real, ligando-se-lhe ou opondo-se-lhe [...].

António Ramos Rosa

Se a leitura da cidade, toda e qualquer, permite apenas aproximações, barrando a pretensão totalizante, talvez brincar de metáfora possa ser uma aventura fascinante que forneça pistas pelas quais a leitura de processa.

Renato Cordeiro Gomes

No poema "Num bairro moderno", publicado em 1887, a cidade é descrita em uma manhã ensolarada e, ao contrário de "O sentimento dum ocidental", a descrição é fixa no tempo presente. As cenas descritas – as porcelanas reluzentes, os quartos estucados, o papel de ramagens nas paredes – são visualizadas através das vidraças e de brechas nas janelas entreabertas.

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

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

Como é saudável ter o teu aconchego,  
E a sua vida fácil! Eu descia,  
Sem muita pressa, para o meu emprego,  
Aonde agora quase sempre chego

Com as tonturas duma apoplexia.<sup>94</sup>

Em "Num bairro moderno" vemos uma cidade que desperta, tendo como cenário um bairro de casas apalaçadas com jardins bem cuidados e vidros transparentes nas janelas. O poeta fantasia-se de um "eu", que talvez, seja um funcionário público enfadado que deseja o "aconchego" daqueles lares e "a vida fácil" de quem os habita. Este olhar curioso, múltiplo e deambulante, entre a rua o movimento, evidencia uma hortaliçeira.

E rota, pequenina, azafamada,  
Notei de costas uma rapariga,  
Que no xadrez marmóreo duma escada,  
Como um retalho de horta aglomerada,  
Pousara, ajoelhando, a sua giga.<sup>95</sup>

Diversificadas sensações estarão presentes (audição, visão, o calor e o mal-estar provocados pelo sol quente). A soma desses fatores eclode no surgimento de uma figura exuberante, de traços femininos, constituída com frutos e legumes do cabaz da pequena vendedora que, em paralelo, será o seu oposto em físico. A visão deste ser será motivada pelo sol abrasador, que desencadeará a "visão de artista".

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

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

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

Há colos, ombros, bocas, um semblante  
Nas posições de certos frutos. E entre  
As hortaliças, túmido, fragrante,

<sup>94</sup> "Num bairro moderno", p. 96.

<sup>95</sup> Ibid., loc. cit.

Como dalguém que tudo aquilo jante,  
Surge um melão, que me lembrou um ventre.

E, como um feto, enfim, que se dilate,  
Vi nos legumes carnes tentadoras,  
Sangue na ginja vívida, escarlate,  
Bons corações pulsando no tomate  
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.<sup>96</sup>

Cesário assume, assim, a faceta de um *voyant*, trabalhando com habilidade a realidade externa e a realidade interna, ou seja, o real e o sonho.

Na definição de Anna Balakian o *voyant* ("visionário" ou "vidente") é aquele ser humano dotado de uma visão mais rápida do que o pensamento seqüencial e que pode captar a totalidade do objeto ou fenômeno antes que a seqüência e a relação das partes estejam conscientemente compreendidas.<sup>97</sup>

Assim como a palavra imagem, a palavra visionário também traz em si ambigüidade, o que acarreta diferentes interpretações. Balakian diz que para Balzac, por exemplo, o visionário é o dono do abstrato, "desde que toda a visão celestial seja concebida em função de abstrações"<sup>98</sup>; para os românticos, uma espécie de êxtase; e para Rimbaud, o toque de mestre da criação artística.

O poeta faz-se vidente mediante um longo, imenso e raciocinado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; busca-se a si mesmo, em si mesmo consome todos os venenos para só reter a sua quinta-essência. Inefável tortura que exige toda a fé, toda a força sobre-humana, e o converte no maior enfermo entre todos, o grande e o Sábio Supremo![...].<sup>99</sup>

Essa visão de Rimbaud é o ponto de partida para a imagística surrealista. Seja qual for o sentido dado à palavra visionário, a este ser especial é reservado apenas um destino: "todo aquele que tem esta faculdade estará condenado ao ostracismo neste mundo, incompreendido e não-amado."<sup>100</sup>

Ao chamado visionário, no entanto, é reservada a tarefa de trabalhar não só a metáfora, a fim de subverter a ordem estabelecida, mas, também, de saber relacionar, com destreza, realidade interior (sonho) e realidade exterior (real). Para um homem comum, estas duas realidades nunca farão parte de um mesmo corpo, não estarão nunca contidas na mesma unidade. Já para o visionário, sonho e real, podem ser uma única coisa.

<sup>96</sup> Ibid., 97et. seq.

<sup>97</sup> BALAKIAN, A. *O simbolismo*, p. 22 et. seq.

<sup>98</sup> Ibid., p. 24.

<sup>99</sup> RIMBAUD, A. Carta a Paul Démeny *apud* CORREIA, N., op. cit., p. 286.

<sup>100</sup> BALAKIAN, A., op. cit., p. 24.

Essa unificação final é o fim supremo da atividade surrealista: como a realidade interior e a realidade exterior estão, na sociedade atual, em contradição – vemos em tal contradição a própria causa da infelicidade do homem, mas também vemos nela a origem de seu movimento – atribuímos a nós mesmos a tarefa de colocar, em todas as ocasiões, essas duas realidades frente a frente, de recusar em nós a proeminência de uma sobre a outra, de agir sobre uma e sobre outra não *ao mesmo tempo*, pois isso suporia que elas estão menos afastadas (e creio que aqueles que pretendem agir simultaneamente sobre elas ou estão-nos negando ou são objeto de uma inquietante ilusão), de agir sobre essas duas realidades, não ao mesmo tempo mas aos poucos, de maneira sistemática, que permita compreender o jogo de sua atração e de sua interpretação recíprocas e de dar a esse jogo toda a extensão desejável para que as duas realidades em contato tenham a tendência de se fundir uma na outra.<sup>101</sup>

Em "Num bairro moderno", Cesário considera o real e o sonho e estabelece uma relação entre eles. O real é o bairro, o criado, a vendedora de frutas. Como elemento motivador, temos o sol quente que causa as tonturas. O sonho é a figura feminina composta com as frutas e legumes do cesto da moça, também podem ser consideradas como sonho as estrelas surgidas da água que saem do regador de um menino. Por outro lado, para um homem de visão comum, a figura feita dos produtos rurais e as estrelas não passam de efeito do mal-estar por que é acometido o sujeito. Como produto final desta relação, há a o surgimento de um gigante – é a transfiguração do real.

E, com grossas pernas dum gigante,  
Sem troncos, mas atléticas, inteiras,  
Carregam sobre a pobre caminhante,  
Sobre a verdura rústica, abundante,  
Duas frugais abóboras carneiras.<sup>102</sup>

Aqui está o significado das palavras de Rimbaud. O artista faz o maravilhoso surgir. Natália Correia explica este fenômeno da seguinte forma:

Não é o desregramento em estado bruto que confere vidência poética, mas o acto de o minar, ou seja, o desregramento racionado que se desenvolve ligado ao seu contrário, a razão, sem a qual não pode ser canalizado para a vidência significativa.<sup>103</sup>

Mais uma vez, a crítica é mordaz com um poema do jovem comerciante. O texto choca os leitores que não conseguem separar o autor Cesário Verde do personagem fictício criado por ele, além de cobrar o "real" em suas poesias.

O interessante livrinho que o nosso colega *Diário de Notícias* distribuiu aos seus assinantes, deu-nos ocasião de apreciar uma poesia extraordinária,

<sup>101</sup> BRETON, A. *Qu'est-ce que le surréalisme?* Apud GOMES, Á. C., op. cit., p. 117.

<sup>102</sup> "Num bairro moderno", p. 99.

<sup>103</sup> CORREIA, N., op. cit., p. 287.

verdadeiramente excepcional, do sr. Cesário Verde.

É por certo realista esta composição, no dizer do poeta, mas de uma realidade para nós, altamente original e típica.

Vejamos uma ou outra pérola desta composição, já que a não podemos apresentar toda aos nossos leitores.

O poeta saiu de casa.

[...]

O poeta depois nota de passagem que *Rez-de-chaussée repousam sossegados*, e outras curiosidades.

[...]

O poeta segue, viu a rapariga [...].

Como um vidente, o poeta afigurou-se-lhe estar na praça da Figueira [...].<sup>104</sup>

Em trabalho que deixou incompleto, sobre a obra e o seu relacionamento pessoal com Cesário, Fialho de Almeida esboça um quadro da recepção do poema quando da publicação. É, sem dúvida, a melhor leitura feita de um poema de Cesário. Ela é feita sobre a capacidade do autor reter e imobilizar o instante na linguagem poética, de criar vocábulo para aquilo que vê, sofre ou medita, "buscando a locução com dor parturiente".

De fato, Fialho não lê "Num bairro moderno" como a pintura objectiva do real circundante mas antes como a construção dum simulacro ("figura o poeta a descer pra sua faina prática da Baixa"), uma construção ficcional em que o eu tem controlo sobre o que vai dizendo e sobre o modo como o diz. E neste modo como o diz revela Fialho um traço da poética cesária enunciado de forma particularmente subtil: "com a virgindade feroz d'escrever poesia semelhando pela nitidez, à bela prosa". Quer dizer, Fialho não tem dúvidas de que está perante um discurso intrinsecamente poético, que adoptou um modo de dizer que é, ele próprio, um simulacro, neste caso, da "nitidez" da "bela prosa". A "virgindade feroz" caracteriza um efeito de leitura dum discurso poético radicalmente novo, capaz de exprimir sensações e sentimentos novo.<sup>105</sup>

A visão de Fialho de Almeida vem confirmar as várias possibilidades de leitura da obra de Cesário Verde.

Outro crítico e estudioso da literatura portuguesa, Óscar Lopes, relaciona o poeta oitocentista, não propriamente com o movimento de vanguarda do século XX, mas com Alexandre O'Neill:

Claro que a naturalidade é um dos ideais de Cesário, e ele encontra algumas belas imagens daquilo que veria como *naturalidade* lisboeta, feminina e/ou popular, em flagrantes pitorescos ou dramáticos; lembremos desde já que se pode falar de uma certa e tocante naturalidade a propósito de O'Neill; essa naturalidade está, como em Cesário, do lado da mulher e do povo, mas em O'Neill, de uma mulher e de um povo no fundo já muito mais livres, em condições de dispersar qualquer protecção e mesmo qualquer solidariedade ou simpatia demasiado ostensivo. Cesário é o mais confessado mestre que O'Neill descobre para a sua arte de fazer poesia (poesia quando menos se espera) da prosa de todos os dias [...].<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Anônimo *apud* RODRIGUES, F., op. cit., p. 203-204.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>106</sup> LOPES, Ó. *Cifras do tempo*, p. 66.

A aproximação que Cesário Verde e Alexandre O'Neill têm com o real quotidiano implica uma luta contra a coerção social imposta através de vários códigos. A própria noção de real é posta em xeque porque ocupa, em suas poesias, um espaço limiar, que corresponde a uma fusão da subjetividade e da objetividade.

### 3.4 Pela voz contrafeita da poesia

Quando num país o poeta não é mais poeta se não pertencer a um partido e o homem não pode ser homem se não for um carneiro, o grande mito do século – LIBERDADE – deixa de ser mito para se tornar uma realidade visível que se procura com ânsia e desejo.

Mário Henrique Leiria, Arthur  
Cruzeiro Seixas e João Arthur  
Silva.

Como já comentamos, em 1947, em Portugal, é fundado o primeiro grupo de artistas surrealistas portugueses, o Grupo Surrealista de Lisboa. Participam deste grupo alguns artistas oriundos da Escola António Arroios, como Mario Cesariny, Fernando Azevedo, António Domingues, António Pedro, além de Alexandre O'Neill. É importante lembrar que estes artistas tinham conhecimento das técnicas e teorias desenvolvidas pelo grupo de André Breton. A organização do Grupo vem dar um caráter de movimento de vanguarda, enquadrando-o na proposta defendida nos manifestos surrealistas.

O ano seguinte à fundação do Grupo, 1948, é marcado por duas rupturas significativas. A primeira é entre surrealistas e neo-realistas (união realizada, em 1944, para fazer oposição ao governo salazarista e que, em 1946, já dava mostra de grande desgaste), que será batizada por Fernando Azevedo de "ultrapassagem neo-realista". A segunda ruptura dá-se entre os próprios

surrealistas: é criado um outro grupo liderado por Mario Cesariny de Vasconcelos – Os Surrealistas ou Grupo Dissidente. Em carta a António Pedro, com data de 8 de agosto de 1948, Cesariny escreve:

Amigo António Pedro

Serve esta para dizer que me desligo inteiramente do chamado Grupo Surrealista de Lisboa por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja Surrealista.

Quanto aos demais por menores, creio-os suficientemente conhecidos (ou debatidos ou palpitados) por todos, para que seja necessário o cartapácio da praxe e os alguns gritos lancinantes do costume.

Peço-vos que mandem parar os trabalhos de composição do meu livro e que seja retirada, do Caderno de actividades colectivas, a minha participação – ou, no caso de ser inserida, do que não faço questão, que o não seja sem uma nota em qualquer lado, notificando o meu afastamento.

A si peço que disponha sempre da estima do  
Mário Cesariny<sup>107</sup>

Assim, iniciam-se as actividades do Grupo Dissidente que conta com nomes como os de António Maria Lisboa, Mario Henrique Leiria, Risques Pereira, Carlos Eurico da Costa, Pedro Oom, Cruzeiro Seixas e José Francisco. Por outro lado, o início dessas actividades chama atenção para outros dois pontos. Um deles é fato dos surrealistas não conseguirem viver em comunhão com grupos distintos, como pode ser verificada na tentativa de união ocorrida entre eles e os neo-realistas. Embora tal união não pudesse mesmo render frutos, uma vez que não partilhavam dos mesmos ideais e filosofia. O outro ponto a ser levantado é a dificuldade de convivência entre si. Os surrealistas não tinham senso de coletividade, como pode ser entrevisto na carta de Cesariny: “por não acreditar que seja Grupo”. Porém, não é isso que impossibilitará que a poesia do grupo seja dita, pelo contrário, a impossibilidade fará com que ela grite alto.

Outro exemplo de racha e outro exemplo de poesia gritada, poesia contrafeita, é o poeta Alexandre O'Neill e a sua saída, como já foi dito, do grupo em 1951. Alguns críticos consideram o abandono de O'Neill como fim do movimento em Portugal. Da mesma forma que não podemos balizar 1947 como o ano I das actividades surrealistas portuguesas, o fim do movimento neste país não pode ser precisado de forma tão simplista. No final da década de 50, há novos encontros, no Café Gelo, no intuito de estruturação de um outro grupo e a retomada de actividades surrealistas. Sem um grupo organizado funcionando dentro dos moldes propostos pelas vanguardas, o movimento surrealista esvai-

---

<sup>107</sup> VASCONCELLOS, M. C., op. cit., p. 309 et. seq.

se, em Portugal. O movimento finda, mas a poesia de O'Neill fica. Mesmo tendo seguido um rumo diferente do que se via no surrealismo, ela continua a reclamar por um espaço de liberdade. Seja através do humor, da ironia, do sarcasmo, do objetivo e do subjetivo o poeta encontra meios de expressar sua resistência, como podemos exemplificar no poema que segue:

O medo vai ter tudo  
quase tudo  
e cada um por seu caminho  
havemos de chegar  
quase todos  
a ratos  
Sim  
a ratos<sup>108</sup>

Apesar da sua curta história – da formação do Grupo Surrealista de Lisboa às novas tentativas de reorganização da década de 50 – não podemos negar que o Surrealismo em Portugal teve muita influência sobre a poesia portuguesa da segunda metade do século XX. Na concepção de Perfecto Cuadrado, crítico espanhol, um movimento de vanguarda precisa possuir algumas marcas, como: organização e intervenção. Ou seja, precisa ter um ou mais grupos, ter alguém que lidere, ter personagens de presenças destacadas e seguir uma doutrina sistemática e elaborada “que deriva muitas vezes em dogmáticas e que traduz habitualmente em sucessivas excomunhões e incorporações”<sup>109</sup>.

Como já vimos, os artistas que vieram a formar os grupos surrealistas em Lisboa, em sua maioria, já se conheciam da Escola de Artes Decorativas António Arroio e dos encontros no café *Herminius*. Fundada em 1934, muitos deles haviam ingressado ainda meninos na instituição. A escola era conhecida por sua direção liberal e autônoma, pelo incentivo dado à liberdade artística e política. A Escola António Arroios era, portanto, uma ilha em meio ao mar da ditadura salazarista.

Um dos personagens mais importantes do movimento foi o artista António Pedro. Figura múltipla e controversa não apenas por seu caráter e história de vida, mas também, pelas diversificadas atividades que exercia. Envolveu-se com as artes plásticas, com a produção literária e, mais tarde, com o teatro, além de ser ceramista e proprietário de uma galeria de artes. Na década de 30 foi um dos signatários do *Manifesto Dimensionista*, junto com Miró

---

<sup>108</sup> “Poema pouco original do medo”, p. 144.

<sup>109</sup> CUADRADO, P. E., op. cit., p. 9.

e Duchamp, e participou do Grupo Surrealista Inglês. Apesar de ser membro fundador do Nacional-Sindicalismo, de ideologia fascista, o que lhe valeu duras críticas durante a sua vida, atuou em fileiras democráticas e nunca deixou de lutar ao lado dos compatriotas pela liberdade e fim da ditadura. Durante a II Guerra atuou como locutor de língua portuguesa da Rádio BBC de Londres. Esse período na capital inglesa rendeu-lhe valiosos contatos, contribuindo de sobremaneira para o seu amadurecimento artístico e político. Nesta época, fez parte, inclusive, do Grupo Surrealista de Londres, quando publicou parte de sua novela *Apenas uma narrativa*, em 1942. Como artista plástico conseguiu participar de algumas exposições ao lado de outros artistas de renome. Em Lisboa, cidade onde possuía uma galeria, promoveu exposições suas e de outros artistas e em seu atelier funcionava como ponto de encontro dos surrealistas de Lisboa, aliás, foi neste local, em 1949, que ocorreu a Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa.

Nesta exposição foi apresentado o maior cadáver esquiso já feito por artistas surrealistas. O fato foi noticiado pela imprensa e a exposição bem recebida pela crítica. Outro fato desta exposição que não podemos deixar de mencionar é a capa do catálogo. A peça era um cartaz em apoio a candidatura à presidência da República de Norton de Matos, censurada pela política salazarista, teve que ser substituída. A próxima capa foi inspirada no próprio ato do censor: uma folha em branco com um “X” azul no meio.

Embora tenha tido uma vida bastante intensa, António Pedro, amado por uns, odiado por outros, nem sempre é incluído na lista de artistas surrealistas portugueses. Alguns críticos consideram sua participação no movimento como algo isolado, apesar de sua importância no contexto histórico. É o caso de Fernando J. B. Martinho que alega que António Pedro está mais próximo às correntes, aos grupos e aos movimentos da década de 30, como o dimensionismo, do que ao movimento surrealista português<sup>110</sup>. Seu poema mais conhecido é o “Proto-poema da Serra d’Arga”, de 1948, produzido na sua fase final de atuação no Surrealismo.

Sonhei ou bem alguém me contou  
 Que um dia  
 Em San Lourenço da Montaria  
 Uma rã pediu a Deus para ser grande como um boi  
 A rã foi  
 Deus é que rebentou

---

<sup>110</sup> MARTINHO, F. J.B., op. cit., p. 35.

[...]

Todas essas informações são muito mais poema do que parecem  
 Porque a poesia não está naquilo que se diz  
 Mas naquilo que fica depois de se dizer  
 Nem com os montes nem com o lirismo fácil  
 De toda a poesia que há lá<sup>111</sup>

No entanto, apesar da importância de António Pedro dentro do movimento surrealista, a produção literária que nos interessa retomar é a de Alexandre O'Neill, pois é a obra deste poeta que relacionamos à obra de Cesário Verde.

Alexandre O'Neill não tem um percurso muito diferente dos outros artistas surrealistas. Antes de entrar para o Grupo Surrealista de Lisboa já havia feito algumas experiências plásticas, nas quais colava um figura e a cobria de tinta, deixando algumas partes sem tinta, ia dando forma a outra figura.

Artista de grande participação no movimento surrealistas, sua produção é vasta, adentra a década de 80. Podemos destacar três obras interessantes de O'Neill. A primeira é um exemplo de sua inserção no movimento surrealista, é o folheto intitulado *Ampola miraculosa (romance)*. A segunda obra, o livro *Tempo de fantasma*, destaca-se não somente como marco do fim do movimento, como dizem alguns historiadores, mas como início de sua carreira independente. É a partir da publicação deste livro que Alexandre O'Neill começará a falar sobre o “abandono vigiado”, isto é, uma preocupação mais apurada com aquilo que o rodeia e que o aproximará de Cesário Verde. Por fim, a terceira é o poema “Um adeus português”, de referência à mulher e ao amor. Com este texto, O'Neill mostrará toda a impossibilidade de viver o *amour fou*, o amor da teoria surrealista, na cidade de Lisboa.

A *Ampola miraculosa (romance)* corresponde a um conjunto de quinze imagens recortadas de velhas revistas, para cada uma delas é feita uma legenda. A relação legenda e imagem não mantém o menor nexos, ainda assim, o trabalho é tido como uma narrativa. Podemos usar a designação genérica de “poema gráfico” para conceituar esse texto. Na opinião de Fernando Martinho, o que importa, é o exercício de imaginação e humor que o achado das gravuras, insolitamente deslocadas do seu lugar funcional, suscita<sup>112</sup>.

Quanto ao livro *Tempo de fantasma*, ele marca a saída de O'Neill, em 1951, do Grupo Surrealista. O prefácio do livro ficou famoso por ter sido visto

---

<sup>111</sup> PEDRO, A. Proto-poema da Serra d'Arga. In: CUADRADO, P. E., op. cit., p. 281 et seq.

<sup>112</sup> MARTINHO, F. J. B., op. cit, p. 36.

como uma ofensa aos antigos companheiros. Nesse texto introdutório, O'Neill dizia nunca ter existido surrealismo em Portugal e sim uma pequena aventura: "o que há de mais surrealista no movimento surrealista português, é que, no fim de contas, ele nunca existiu"<sup>113</sup>. Essas palavras implicaram a publicação de um manifesto de autoria dos artistas do Grupo Surrealista Dissidente, chamado *Do capítulo da proibição*, como resposta.

Em "Pela voz contrafeita da poesia", O'Neill desabafa:

Hoje não é fácil o tempo  
já não é vosso o tempo  
viajantes do sonho que divide  
doces irmãos da rosa  
colunas do templo Imóvel  
prudentes amigos da vertigem  
delicados poetas duma angústia  
sem vísceras reais  
já não é vosso o tempo.

Impossível

Impossível cantar-te  
como cantei o amor adolescente  
colorindo de ingenuidade  
paisagens e figuras reduzindo-o  
à mesma atmosfera rarefeita  
do sonho sem percurso no real  
Impossível tomar o íngreme caminho  
da aventura mental  
ou imaginar-te pelo fio estéril  
da solitária imaginação

[...]

Porque é tempo de romper com tudo isto  
é tempo de unir no mesmo gesto  
o real e o sonho  
é tempo de libertar as imagens as palavras  
das minas do sonho a que descemos  
mineiros sonâmbulos da imaginação<sup>114</sup>

No poema, O'Neill deixa claro o seu aparte com o grupo ("já não é vosso o tempo/ viajantes do sonho"). Como fica claro, para ele não é mais possível viver a aventura surrealista. Pois, assim como Cesário Verde, ele tem uma preocupação peculiar com o que o rodeia. Para representar o que sente e vê não precisa do sonho. Ao mesmo tempo a liberação do sonho não é total – "é tempo de unir no mesmo gesto o real e sonho". No sentido contrário ao de Cesário Verde, que vai do real ao surreal, Alexandre O'Neill parte do surreal

<sup>113</sup> O'Neill, Alexandre *apud* MARTINS, J. C., op. cit., p. 20.

<sup>114</sup> "Pela voz contrafeita da poesia", p. 40 et. seq.



Numa existência honesta e de cristal.

[...]

E foi, então, que eu, homem varonil,  
Quis dedicar-te a minha pobre vida,  
A ti, que és tênue, dócil, recolhida,  
Eu, que sou hábil, pratico, viril.<sup>116</sup>

E em Alexandre O'Neill:

[...]

Não podias ficar presa comigo  
à pequena dor de cada um de nós  
traz docemente pela mão  
a esta pequena dor à portuguesa  
tão mansa quase vegetal<sup>117</sup>

Sabemos que o amor é a espinha dorsal da filosofia surrealista. A revelação do conhecimento só pode ser obtida através do amor total, que tudo transforma e transfigura. O artista deseja a contemplação do sublime a fim de chegar à inspiração para as suas produções artísticas. Para Benjamin Péret, surrealista francês, o amor implica o mais alto grau de elevação, o ponto limite onde se dá a conjugação de todas as sublimações.<sup>118</sup>

Nos teus olhos altamente perigosos  
vigora ainda o mais rigoroso amor  
a luz de ombros puros e a sombra  
de uma angústia já purificada<sup>119</sup>

A figura feminina do poema de Alexandre O'Neill assemelhasse com as figuras femininas dos poemas urbanos de Cesário estudadas no tópico 3.2: tanto a de O'Neill quanto as de Cesário não condizem com o espaço que ocupam. As mulheres dos poemas "Cristalizações", "Frigida", "Deslumbramentos" e "Esplêndida", de Cesário Verde, são aristocráticas e fleumáticas, diferentes da cidade de Lisboa, uma cidade tão pouco desenvolvida. As cidades ideais para elas são Londres e Paris, cidades da indústria e da moda. Ao mesmo tempo que não é uma cidade correlata à figura de "A débil". O mesmo acontece à figura feminina do poema "Um adeus português": Lisboa não lhe oferece nada, ela pertence à "cidade aventureira".

---

<sup>116</sup> "A débil", p. 87 et. seq.

<sup>117</sup> "Um adeus português", p. 64.

<sup>118</sup> PÉRET, B. *apud* CORREIA, N., op. cit., p. 62.

<sup>119</sup> "Um adeus português", p. 63.

Não tu és da cidade aventureira  
da cidade onde o amor encontra as suas ruas  
e o cemitério ardente  
da sua morte  
tu és da cidade onde vives por um fio  
de puro acaso  
onde morres não de asfixia  
mas às mãos de uma aventura de um comércio puro  
sem a moeda do bem e do mal<sup>120</sup>

A contradição de viver na cidade moderna pode ser visualizada através desta dificuldade de se identificar com o espaço.

Em “Um adeus português”, o poeta organiza o texto em dois espaços diferentes: a asfixiante Lisboa e a almejada Paris, lugar de aventuras e liberdade. Ao fornecer para o seu leitor somente os dados positivos de Paris, O’Neill, ao mesmo tempo, deixa entrever as características negativas de Lisboa. Mostra como nesta cidade não há possibilidade para a realização amorosa:

Não tu não podias ficar presa comigo  
à roda em que apodreço  
apodrecemos  
a esta pata ensangüentada que vacila  
quase medita  
e avança mugindo pelo túnel  
de uma velha dor

[...]

Não tu não mereces esta cidade não mereces  
esta roda de náusea em que giramos  
até a idiotia  
esta pequena morte  
e o seu minucioso e porco ritual  
esta nossa razão absurda de ser<sup>121</sup>

“Absurda de ser” e, por que, não “absurda de sofrer”? Afinal, temos aqui, mais uma vez, “uma velha dor” que caminha entre nós, nas ruas da cidade sem saída.

Quando Nora Mitrani faz suas conferências no Jardim Universitário de Belas Artes, o Grupo Surrealista de Lisboa já havia sido dissolvido.

No texto traduzido por O’Neill, “A razão ardente”, Nora traça o percurso histórico do surrealismo francês e apresenta longo estudo sobre as teorias bretonianas. Destaca a poesia, “não mais a involuntária, mas consciente de si” e “as possibilidades de que dispõe o ser humano para conhecer e, ao mesmo

---

<sup>120</sup> Ibid., p. 64.

<sup>121</sup> Ibid., p. 63.

tempo transformar o mundo”<sup>122</sup>, sem a necessidade de escola ou grupo. Segundo Nora, o “conhecimento verdadeiro das relações é dado a todos aqueles que ousarem empreendê-lo, tentarem a aventura”.<sup>123</sup> Lembramos que é nesta mesma época que O’Neill publica *Tempo de fantasma*. É também na mesma época que o escritor sai do grupo e passa a falar e exercitar o “abandono vigiado”. Essas atitudes coincidem com as palavras de Nora, em suma o que importa no trabalho de um poeta é buscar a si mesmo, escrever de forma consciente e trabalhar na transformação do mundo que o rodeia, além do mais, ele pode fazer solitariamente, sem se ligar a grupos.

O’Neill rejeita o chamado automatismo psíquico proposto por André Breton, no *Primeiro Manifesto*, por não acreditar na possibilidade de desligamento total da mente. Em consequência disso, a escrita automática seria tão impossível quanto o automatismo psíquico. Para O’Neill, o artista nunca poderia estar totalmente desligado do meio circundante, sendo assim, a representação do real demandava perceber o que estivesse a sua volta, seria preciso dar atenção e observar aquilo que está em torno.

Muitos artistas surrealistas procuraram teorizar as ligações entre imagem, sonho, real e concreto. Louis Aragon, um dos artistas mais produtivos do grupo francês e já citado neste trabalho, procurou definir imagem e real. Para ele, a imagem é um meio de processar o conhecimento e não simples ilusão. Já em relação ao real, ele diz que a sua apreensão é o julgamento do concreto e não o próprio concreto. Então, ao trabalhar as imagens e as diferentes realidades, o poeta estaria a revelar a “consciência possível” que é, nada mais nada menos, o próprio concreto.<sup>124</sup>

Mais uma vez, um artista surrealista fala do trabalho sobre o real, o concreto e o que está próximo de si e os relaciona à consciência. Isso lembramos a visão com os “olhos de dentro”, observada por Adolfo Casais Monteiro em sua análise, já vista aqui, sobre o olhar na consciência de Cesário Verde e com a qual aproximamos este do movimento surrealista.

Percebemos, na obra de O’Neill, uma preferência pelo exato e pelo concreto, na medida em que esse exato e esse concreto encontram-se ao alcance de sua mão e são o real a ser trabalhado, como na definição de Aragon. Se o real já existe, o trabalho do poeta será o de adequar-se a essa realidade, ainda que seja um trabalho com “cinzel”, ainda que as palavras escolhidas

---

<sup>122</sup> MITRANI, N. *apud* TCHEN, A. G. *Aventura surrealista*, p. 107.

<sup>123</sup> *Ibid.*, loc. Cit.

pareçam duras, secas e concretas. O que não equivale dizer que quando se trabalha o concreto não exista uma “consciência possível”. A diferença está em como cada um chega ou trabalha essa consciência. Os surrealistas trabalham inconscientemente, procurando o que está dentro de si. Cesário e O’Neill têm consciência do que está ao redor e como isso pode ser representado, ou visto pelo olhar dessa consciência, o abandono vigiado.

Um bom exemplo a ser dado para o abandono vigiado é a série de inventários compostos por O’Neill.

Um ruído de torneira em plena missa  
Um gato passeando pelo desejo  
Uma esposa coberta de calíça  
Um despejo

Um congresso que dorme inaugurado  
Uma condessa de sovaco triste  
Um excremento muito mal logrado  
Um mimo a que ninguém assiste<sup>125</sup>

O’Neill brinca com as palavras em um jogo ortográfico para demonstrar que o sentido que ele quer dar às palavras é o que está ali expresso e nada mais.

Venha cá você, palavra **alma**!  
Diga “boa-noite!” a esta senhora.  
Não lhe mexa na **mala**.  
Não lhe toque na **lama**.  
Não lhe faça **maal**!  
(Estas crianças!) Vá-se embora...<sup>126</sup>

Se O’Neill pretende observar o mundo ao seu redor desta forma, ele deverá possuir um olhar deambulatório que percebe, capta, sente tudo a sua volta com bastante acuidade. A leitura que fará da cidade de Lisboa partirá de um olhar cuidadoso, que vagueia à procura de respostas para as suas interrogações. É neste caminhar pela cidade e na leitura que faz do espaço que mais percebemos a influência de Cesário Verde em Alexandre O’Neill.

Doceiras do Amarante, barristas de Barcelos,  
rendeiras de Viana, toureiros da Golegã,  
não há “papo-de-anjo” que seja o meu derriço,  
galo que cante a cores da minha prateleira,  
alvura arrendada para o meu devaneio,  
bandarilha que possa enfeitar-me o cachaço.<sup>127</sup>

<sup>124</sup> ARAGON, L. *apud* GOMES, Á. C., op. cit., p. 72.

<sup>125</sup> “Inventário”, p. 86.

<sup>126</sup> “Uma Lisboa remanchada”, p. 189.

<sup>127</sup> “Portugal”, p. 227 (grifo nosso).

Com efeito, o ato de ver é equivalente a conhecer e não mais a “um pretexto para fugir do real”. É aí, nesse exercício de visão, que Alexandre O’Neill, segundo Fernando Martinho, faz uma radiografia da sociedade portuguesa, “surpreendendo-a na sua mediocridade, nos seus ridículos, nos seus pequenos vícios provincianos”<sup>128</sup>, tal qual os realistas do século anterior. Ele procura descortinar o real quotidiano e a cidade em sua poesia.

Tu que passas por mim tão diferente,  
no teu correr vazio sem sentido,  
na memória que sobes lentamente,  
do mar para a nascente,  
és o curso do tempo já vivido.

[...]

Por isso, à tua beira se demora  
aquele que a saudade ainda trespassa,  
repetindo a lição, que não decora,  
de ser, aqui e agora,  
só um homem a olhar o que passa.

[...]

Tejo desta canção, que o teu correr  
não seja o meu pretexto de saudade.  
Saudade tenho sim, mas de perder,  
sem as poder deter,  
as águas vivas da realidade!<sup>129</sup>

E:

Os domingos de Lisboa são domingos  
Terríveis de passar – e eu que o diga!  
De manhã vais à missa a S. Domingos  
E à tarde apanhamos alguns pingos  
De chuva ou coçamos a barriga.<sup>130</sup>

Ainda:

AVENIDA DA LIBERDADE  
Subamos e desçamos a Avenida,  
enquanto esperamos por uma outra  
(ou pela outra) vida.

[...]

AO BENFORMOSO  
Entre o fartum de peixe frito  
e de sovacos sem sol,  
passa o ranço, chique e ligeiro,  
da brilhantina ROUXINOL.<sup>131</sup>

<sup>128</sup> MARTINHO, F., op. cit., p. 39.

<sup>129</sup> “O Tejo corre no Tejo”, p. 251.

<sup>130</sup> “Os domingos de Lisboa”, p. 89.

<sup>131</sup> “Uma Lisboa remanchada”, p. 155-156.

Sobre o seu modo de “ver” a cidade de Lisboa, Clara Rocha afirma:

Alexandre O’Neill emparceira Cesário numa poesia “deambulatória” pela cidade (Lisboa) de que ambos são atentos e experimentados “leitores”: “Eu sei ler a cidade” [...]. ler implica, em princípio, olhar e ver, e se já chamaram a Cesário “poeta do olhar”, também O’Neill o é, embora este repare certas zonas da cidade nunca descritas por Cesário.<sup>132</sup>

A influência do poeta do Realismo não deixará de ser confessada por O’Neill. Embora tenha uma obra maior e um repertório mais amplo, em que se incluem personagens como cães, gatos, cisnes, moscas, velhos, crianças e grilos

Uma palavra que se tornou perigosa  
Um marinheiro dum país “amigo”  
Uma pobre mulher tuberculosa  
E a mulher orgulhosa que persigo

A velhinha que passa de buíque  
[...]

E as últimas mentiras dum jornal  
A propósito de fatos recentes  
[...]

(E num silêncio que toda a gente ouvia  
Só a mosca deu sinal de si  
Dizendo com graça e ironia  
Ó Cesário Verde como eu queria  
Que estivesses aqui!)<sup>133</sup>

No entanto, O’Neill não se esquece que é também preciso trabalhar as diferentes dimensões da consciência, que diante da impossibilidade de viver em uma cidade como Lisboa, capital de um país sob ditadura, o sonho pode ser uma possível saída da asfixia do autoritarismo, pode ser “a libertação da vida tal qual a vivem os outros homens”<sup>134</sup>.

Fui rejeitado a cotovelos pelos saldos  
Vi um ouvires preso ao alfinete da gravata  
a caprichar em filigranas  
com um pé-de-avestruz americana  
O cheiro do café recém-moído transportou-me a outras plagas  
Vi as sangrentas luvas pinares sobre as cabeças transeuntes  
Ouvi dizer a um tipo que *bela fôrma*,  
e pensei que *terás tu para lhe meter dentro?*

<sup>132</sup> ROCHA, C. Prefácio. In: O’Neill, A. *Poesias completas, 1951/1981*, p. 24.

<sup>133</sup> “Inventário”, p. 56-57.

<sup>134</sup> NADEAU, M., op. cit., p. 49.

Li num cabeçalho o *passado tem olhos do presente postos no futuro*  
 Embarquei em sapatos enforquei-me em gravatas  
 Descompus Cesário Verde que atravessava a rua  
 sobraçando uma chave-inglesa o descuidado  
 contei os buracos duma roda de gruyère na montra daquela chacurtaria  
 [que tem uns rissóis sabes de camarão]<sup>135</sup>

A situação em que se encontra o sujeito lírico do poema acima citado, lembra-nos o sujeito do poema “Contrariedades”. Ambos sabem o que é viver à margem (“Fui rejeitado a cotovelos pelos saldos” ou “Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,/ Por causa dum jornal me rejeitar, há dias,/ Um folhetim de versos.”), tendo de obedecer às leis injustas do mercado e da sociedade.

A busca pela liberdade é uma constante na obra de O’Neill. Tanto ele quanto Cesário Verde fazem de sua escrita um grito de denúncia às “tirantias da modernidade”<sup>136</sup>, não importando de que modo elas sejam representadas.

---

<sup>135</sup> “Rua do Ouro”, p. 330-331.

<sup>136</sup> Cf. MARGATO, I. Tirantias da Modernidade: cenas de escárnio e mal-dizer em Eça de Queirós. *Semear*, n. 6, p. 309 et. seq.